

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas (ICH)**  
**Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural**

**Tese**



**Na “rooteza”:**  
memória e identidade de uma prática roqueira underground no extremo Sul do Brasil  
nos anos 1990

**Daniel Ribeiro Medeiros**

**Pelotas, 2017**

**Daniel Ribeiro Medeiros**

**Na “rooteza”:**

memória e identidade de uma prática roqueira underground no extremo Sul do Brasil  
nos anos 1990

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira  
Co-Orientadora: Profa. Dra. Maria Leticia M. Ferreira  
Co-Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Martínez García

**Pelotas, 2017**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

M488n Medeiros, Daniel Ribeiro

Na “rooteza” : memória e identidade de uma prática roqueira underground no extremo sul do Brasil nos anos 1990 / Daniel Ribeiro Medeiros ; Isabel Porto Nogueira, orientadora ; Maria Letícia Mazzucchi Ferreira, Sílvia Martínez García, coorientadoras. — Pelotas, 2017.

367 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Memória e identidade. 2. Rock. 3. Underground. 4. Práticas sócio-musicais. 5. Alteridade temporal. I. Nogueira, Isabel Porto, orient. II. Ferreira, Maria Letícia Mazzucchi, coorient. III. García, Sílvia Martínez, coorient. IV. Título.

CDD : 306.4

Daniel Ribeiro Medeiros

Na “rooteza”:  
memória e identidade de uma prática roqueira underground no extremo Sul do Brasil  
nos anos 1990

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 22 de março de 2017.

Banca examinadora:

.....  
Profª. Dra. Isabel Porto Nogueira (Orientadora)  
Doutora em Musicologia pela Universidad Autónoma de Madrid

.....  
Profª. Dra. Sílvia Martínez García (Co-Orientadora)  
Doutora em Geografia e História pela Universitat de Barcelona

.....  
Prof. Dr. Mário de Souza Maia  
Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Profª. Dra. Carla Rodrigues Gastaud  
Doutora em Educação Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Profª. Dra. Juliane Conceição Primon Serres  
Doutora em História pela Universidade do Vale dos Sinos

## Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a meus pais pela educação e apoio que me deram e continuam me dando. À eles dedico este trabalho, fruto de vários valores que me passaram, tais como: perseverança; coragem; compromisso; dentre outros.

À Lara Caldeira Baptista: companheira, amiga, conselheira, corajosa... Este trabalho é para ti também. Obrigado pelo carinho, compreensão e paciência.

À profa. Dra. Isabel Porto Nogueira, pela orientação, primando sempre por minha independência e capacidade enquanto estudante-pesquisador.

À profa. Dra. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira que, com alguns questionamentos em minha banca de qualificação, fez com que encontrasse um foco ao trabalho.

À profa. Dra. Sílvia Martínez García, por ter me recebido de braços abertos e com orientações sempre instigantes a respeito da pesquisa que realizei.

Aos(às) prof(a)s Mário de Souza Maia, Carla Rodrigues Gastaud e Juliane Conceição Primon Serres por terem participado da avaliação desta tese.

À CAPES/FAPERGS por ter proporcionado uma bolsa de estudos ao longo dos quatro anos de realização do doutorado, bem como à CAPES pela concessão da bolsa PDSE, possibilitando a realização de parte de meus estudos na Universitat Autònoma de Barcelona e sob orientação da profa. Sílvia Martínez García.

Às minhas(meus) colegas de Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, as(os) quais proporcionaram momentos de reflexões, questionamentos e... jogar conversa fora.

Por fim, gostaria de agradecer enormemente a todos(as) os(as) entrevistados(as). Sem terem doado seus tempos, depoimentos, memórias e materiais, este trabalho não seria possível. Foi um grande prazer ter encontrado pessoas que há muito não via, conversava... Estou seguro de que o *rock* e a música compõem significativamente nossas biografias e identidades.

## Resumo

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. **Na “rooteza”:** memória e identidade de uma prática roqueira *underground* no extremo Sul do Brasil nos anos 1990. 2017. 367f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Memória e identidade são dois termos inseparáveis. Sem o primeiro não haveria o segundo. Em termos gerais, pode-se dizer que a memória abarca muitos tipos de processos sociais conformados e articulados por uma variedade de grupos sociais. Na busca por constituírem uma representação presente de si mesmos (um processo identitário), estes grupos articulam muitos tipos de relacionamentos com e representações de seus próprios passados e tradições. Estes processos são geralmente organizados em torno de patrimônios, discursos, crenças, ideologias e valores, relacionados ou não à arquitetura, objetos, lugares, rituais, cerimônias comemorativas, etc. Por outro lado, nosso estudo esteve baseado em outro tipo de articulação da memória e identidade: através da oralidade e entrevistas individuais (memórias sócio-musicais individuais) buscamos compreender como um grupo de sujeitos articulava uma memória e identidade relacionada ao que chamamos cena rock *underground* pelotense dos anos 1990 – uma cena coletivamente articulada por si mesmos no passado. Mas enfrentamos um problema que compunha nosso campo empírico: no hoje, este grupo não é mais o mesmo. Pode-se dizer que o grupo sócio-musical passado se fragmentou ao longo do tempo, no movimento do ontem ao hoje. Em outras palavras: não tivemos um grupo-coletivo social no presente que corresponderia ao grupo-coletivo do passado. Como consequência, enfrentamos outro problema: na medida em que não articulam uma continuidade desta cena através de cerimônias comemorativas (no presente) relacionadas a este meio passado, estaríamos frente à articulação de uma memória e identidade que corresponderia a uma memória coletiva? Como forma de superar tal perspectiva – a tradição instituída por Maurice Halbwachs –, abordamos um tipo de memória e identidade sócio-musical que teve como eixo de (re)construção recordações relacionadas às práticas sócio-musicais dos(as) entrevistados(as). Considerando a música como eixo potencial de (re)construção e significação de experiências musicais passadas, as histórias de vida tiveram como foco as experiências *rock* e *underground* dos sujeitos. Ao longo das análises das narrativas individuais percebemos a emergência de categorias ético-êmicas que foram sendo conformadas através de padrões temáticos relativamente compartilhados entre os(as) entrevistados(as) nas (re)construções de suas experiências. Além disso, e também de maneira relativamente compartilhada, tais experiências foram, em muitos momentos, dialogadas com experiências similares no presente. Neste sentido, articularam comparações entre práticas sócio-musicais do ontem-hoje que, ao final, delinearam representações de suas identidades sócio-musicais em termos geracionais. Baseados na descrição densa (GEERTZ, 2008), estudamos um processo de memória e identidade relacionado a um tipo de passado sócio-musical (*rock* e *underground*) articulado e conformado através do que compreendemos como alteridade temporal.

**Palavras-chave:** memória e identidade; *rock*; *underground*. práticas sócio-musicais; alteridade temporal.

## Abstract

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. **“Na rooteza”**: memory and identity of a rocky underground practice in the South of Brazil in the 1990s. 2017. 367f. Thesis (PDH) – Post-graduate Program in Social Memory and Cultural Heritage. Federal University of Pelotas, Pelotas.

Memory and identity are two inseparable terms. Without the first we wouldn't have the second. It can be said, in general terms, that memory cover many kinds of social processes which are conformed and articulated by a variety of groups of people. Aiming to constitute one present representation about themselves (a identity process), these groups articulate many kinds of relationships with and representations of their own pasts or traditions. These are generally organized around heritage, discourses, beliefs, ideologies and values, related or not to architecture, objects, places, rituals, commemorative ceremonies, etc. Our study was based on another kind of memory and identity articulation: through orality and individual interviews (individual socio-musical memories) we sought to comprehend how a group of subjects would articulate one memory and identity process related to what we called pelotense rock underground scene of the 1990s - a scene collectively articulated by them in the past. But we faced a problem that composed our empirical field: in today, this group is not more the same as it was in the past. It can be said that the past socio-musical group fragmented itself along the time, in the movement from the yesterday to today. In other words: we hadn't a collective social group in the present that would correspond to the collective social group of the past. As a consequence, we faced another problem: insofar as they do not articulate a continuity of this scene through commemorative ceremonies (in the present) related with this past milieu, would we facing the articulation of a memory and identity which would correspond to a collective memory? As a form to overcome this perspective - the tradition instituted by Maurice Halbwachs -, we approached a kind of socio-musical memory and identity which had as a (re)constructing and meaning axis many recollections related to the past socio-musical practices of the interviewees. Considering music as a potential axis for (re)construction and meaning of past musical experiences, the life stories had as a focus the rock and underground experiences of the subjects. Throughout the analysis of the individual narratives we realized the emergence of ethic-emic memorial categories which were being conformed through thematic patterns relatively shared between the interviewees in (re)constructing their own experiences. Beyond that, and also in a manner relatively shared among them, such experiences were, in many moments, put into dialogue with related experiences in the present. In this way, they were articulating comparisons among yesterday-today socio-musical practices which, at the end, outlined the representations of their socio-musical identities in generational terms. Based on the dense description (GEERTZ, 2008), we studied a memory and identity process related to one kind of socio-musical past (rock and underground) which was articulated and conformed by what we understood as a temporal alterity.

**Keywords:** memory and identity; rock; underground. Socio-musical practices; temporal alterity.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1 - Circuito da cultura de saídas ao longo dos anos 1990.....</b>	<b>172</b>
<b>Figura 2 - Fachada do bar Barará (pedaço).....</b>	<b>172</b>
<b>Figura 3 - Cartazes de divulgação de edições do festival <i>Noise Rock</i>.....</b>	<b>201</b>
<b>Figura 4 - Cartazes de divulgação de edições do <i>Hell Underground</i> <i>festival</i>.....</b>	<b>202</b>
<b>Figura 5 - Cartazes de divulgação de edições de outros festivais realizados no <i>underground</i> pelotense dos anos 1990.....</b>	<b>203</b>
<b>Figura 6 - Cartaz de divulgação de show da banda <i>Freak Brotherz</i>.....</b>	<b>206</b>
<b>Figura 7 - Cartazes de divulgação do VI <i>Noise Rock</i>. Os dois primeiros anunciando o evento no bar B'52; o segundo já no clube Cruzeiro.....</b>	<b>207</b>
<b>Figura 8 - Alguns <i>flyers</i> divulgativos de festivais.....</b>	<b>220</b>



## Sumário

1	Introdução.....	10
2	Marco teórico de fundo: a memória e identidade em nosso estudo .....	20
2.1	Memória.....	20
2.2	Entre memória e identidade.....	25
2.3	Memória coletiva ou memória social?: Definindo o campo memorial.....	31
2.4	Constituindo a noção de memória sócio-musical neste estudo .....	42
2.4.1	Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva dos Músicos .....	42
2.4.2	Aprofundando o desenvolvimento da memória sócio-musical.....	46
2.4.3	As práticas sócio-musicais como eixos de recordação.....	51
2.4.4	O encadeamento das lembranças a partir das práticas sócio- musicais, os musicares pretéritos .....	54
3	A entrada no campo: aspectos empíricos e orientação metodológica .....	65
3.1	A entrada no campo: da subjetividade do pesquisador à perspectiva metodológica .....	65
3.2	A orientação metodológica.....	69
4	(Re)compondo histórias de vida musicais: as práticas sócio-musicais como eixos das trajetórias individuais .....	78
4.1	Recordações sócio-musicais primordiais: entradas no mundo da música- <i>rock</i> .....	79
4.1.1	Entradas no mundo do <i>rock</i> -música: (re)compondo percursos musicais individuais através dos quadros de interação sócio- musicais familiares-amicais .....	80
4.1.2	Antologias de escuta-apreciação.....	85
4.1.3	Processos de identificações com o <i>rock</i> .....	88
4.1.4	Significados da escuta-apreciação do <i>rock</i> .....	104
4.2	O fazer <i>rock</i> : (re)harmonizando a formação dos músicos <i>underground</i> e os processos de aprendizagem musical .....	112
4.2.1	(Re)soando carreiras <i>underground</i> locais: delineando o fazer <i>rock</i> - música .....	114

4.2.2	As referências-influências musicais: um pouco mais acerca dos processos de identificação .....	119
4.2.3	Os processos de aprendizagem musical.....	122
4.2.4	Delineando a textura memorial ligada aos percursos musicais: entre categorias memoriais e o destecer os fios do passado no presente.....	130
5	Entrando na cena.....	134
5.1	Que cena? .....	135
5.2	(Re)constituindo a cena <i>underground</i> pretérita: conceitualização êmica em memória .....	140
5.3	O acesso-consumo do <i>rock</i> : entre cassetes, vinis, escambos, comércio local .....	149
5.4	Os lugares do <i>rock</i> : pedaços, manchas e circuito de uma cultura de saídas passada .....	162
5.5	Hermetismo metálico local: a patrulha do <i>metal</i> ... ..	185
5.6	Festivais- <i>shows</i> .....	194
5.7	A aparência-visual .....	222
5.8	As bandas .....	232
5.9	...saindo de “cena” .....	260
6	O jogo entre memória e identidade sócio-musical .....	266
6.1	Memória geracional: a geracionalidade como marco de alteridade .....	266
6.2	Práticas sócio-musicais e quadros de interação sócio-musicais como objetos da alteridade temporal: aprofundando memória, identidade e experiências musicais.....	272
6.3	Nostalgia .....	288
6.4	As práticas sócio-musicais como objetos de alteridade temporal.....	292
6.5	Voltando à tese... As práticas sócio-musicais como eixos de geracionalidade, memória e identidade.....	326
	Conclusões .....	332
	REFERÊNCIAS.....	337
	Apêndice .....	350
	Apêndice A – Roteiro de entrevistas.....	351
	Apêndice B – Biografias dos(as) entrevistados(as) .....	355
	Apêndice C – Informações sobre bandas .....	362

## 1 Introdução

Em termos sócio-culturais e musicais, a cidade de Pelotas apresenta uma ampla gama de práticas, tradições e instituições que compõem um contexto variado. Há, ainda nos dias de hoje, dois grandes teatros como o Theatro Sete de Abril<sup>1</sup> e o Theatro Guarany<sup>2</sup>, os quais, no passado, também ofereciam atividades ligadas ao cinema. O Conservatório de Música da UFPel<sup>3</sup> caracteriza-se como espaço de formação e realização de concertos/recitais ligados à música erudita, por onde passaram e passam artistas locais (alunos, professores, profissionais locais), nacionais e estrangeiros. O bar/restaurante Liberdade<sup>4</sup>, tradicional na cidade, possuía o status de “lugar do choro em Pelotas”, onde Avendano Jr. e seu regional realizavam apresentações sistemáticas. No que diz respeito à noite, grupos, bandas e músicos profissionais e amadores mantiveram e mantêm um cenário musical variado e voltado à vida noturna em bares, salões, ruas, etc. Os gêneros e estilos que compõem este espaço são variados: samba, pagode, sertanejo, os grupos fandangueiros, nativistas, bandas de *rock*, *reagge*, *jazz*...

Parte dessa diversidade sócio-cultural local ligada à música se reflete também na produção acadêmica (e não-acadêmica). Caldas (1992) e Nogueira (2005), por exemplo, discorrem sobre a história do Conservatório de Música da UFPel: da instituição, personagens (concertistas, professores, funcionários, dentre outros), bem como outros aspectos. Nogueira *et al* (2011), também apresentam artigos variados cujas abordagens e temáticas tratam de processos sociais,

---

<sup>1</sup> Fundado em 1834. Atualmente encontra-se fechado para restauração.

<sup>2</sup> Fundado em 1921.

<sup>3</sup> Antigo Conservatório de Música de Pelotas, fundado em 1918. Atualmente pertence ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

<sup>4</sup> O bar Liberdade era um tradicional bar da cidade. Neste local eram vendidos lanches, bebidas, almoços, cigarros... Durante muito tempo, foi o *point* do choro local, onde tocava o regional de Avendano Jr.

institucionais, históricos, personagens, dentre outras questões, relacionadas tanto a essa instituição, bem como à redes de ensino e produção musical ligadas a outros conservatórios na região Sul do Rio Grande do Sul. Há também, ainda nesta publicação, artigos que apresentam outros enfoques, como práticas musicais e relações de gênero em Pelotas (NOGUEIRA; MICHELON, 2010; NOGUEIRA; FERREIRA, 2005; PORTO; NOGUEIRA, 2007). No escopo da musicologia, estes trabalhos contribuem significativamente na medida em que deslocam o foco das grandes narrativas historiográficas voltadas aos mitos civilizatórios nacionais e internacionais. São estudos sobre outros(as) pessoas, espaços, formas de tocar/cantar, redes de produção musical, objetivos/funções musicais, “[...] necessidades de musicologia [...]” (CASTAGNA, 2010, p. 6-7).

Voltados ao âmbito da música popular na cidade e inserindo-nos na mesma perspectiva dos(as) outros(as), destacamos Maia (2008) e Bernardi *et al* (2006). O primeiro aborda o sopapo: tambor presente no universo da música popular e do carnaval em Pelotas. Também se voltou ao Cabobu: um ritmo que simboliza um processo de (re)invenção de uma tradição percussiva, musical e sócio-cultural de matriz africana no Rio Grande do Sul (MAIA, 2008). As segundas realizaram uma investigação sobre a Sociedade Musical União Democrata. Instituição que, além do ensino e formação musical, contrapôs uma lógica de discriminação racial no âmbito da formação, manutenção e circulação de bandas musicais em Pelotas (BERNARDI *et al*, 2006, p. 2).

Mas ainda há muito que se investigar e compreender acerca da cultura musical pelotense. Principalmente em termos de estudos ligados às práticas musicais populares. Seguindo nessa perspectiva dos(as) outros(as) e de ampliação da temática ligada às culturas musicais na cidade, realizamos um estudo voltado às relações das pessoas com o *rock* (enquanto fãs) e com as práticas musicais (tocar, compor, escutar, aprender, etc). Mais especificamente, à memória e identidade sócio-musical de um grupo de colaboradore(a)s-entrevistado(a)s que, num período compreendido nos anos 1990, protagonizou uma cena *rock underground* local. Mas, de onde veio o interesse nesta temática? Que motivações deram início a essa investigação?

Após ingressar no curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), o interesse do autor desta pesquisa foi o

de lidar com uma temática que estivesse relacionada à música popular, *rock*, memória e identidade. Elementos que, no hoje, estão ligados também a uma parte de sua relação com seu próprio passado sócio-musical.

Sua<sup>5</sup> formação inicial se deu através do *rock* (como guitarrista) e do encontro que teve, em meados-fins dos anos 1997 e inícios de 1998, com um contexto *rock underground* local conformado por um grupo de jovens músicos, bandas, colaboradores, festivais, lugares, etc. Ou seja: uma *cena rock underground*<sup>6</sup>. Ingressou neste contexto através da participação em uma banda de *heavy metal*. Juntamente com dois amigos, formaram um trio (guitarra, baixo-voz e bateria), ensaiando, compondo, tocando *covers* e apresentando-se em alguns festivais do *underground* local. Ao longo da década de 2000 também tocou (como baixista) em outra banda que já atuava no mesmo cenário desde o início dos anos 1990 com mais dois amigos (mais um trio, mas, sem voz – música instrumental). Dessa forma, já se antevê que chegar ao grupo de entrevistados(as) não foi uma tarefa difícil.

Afora a motivação pessoal, também surgiu uma motivação acadêmica a partir da leitura de duas publicações que se referem à cena musical e ao *rock* local. Notas sobre a música de Pelotas (2011) traz recordações de dMart<sup>7</sup> a respeito da cultura musical da cidade nos anos 1970, 80 e 90: histórias que, como comenta o próprio dMart, viveu e ouviu. A respeito do cenário local voltado ao *rock* de fins dos oitenta e inícios dos 1990, observa:

[...] Na virada para os anos 90, o caldo azedou. A era Collor afugentou e calou o sonho de muitos artistas. Muitos foram para a Europa. Outros desistiram. Alguns resistiram. Período medíocre. As bandas *covers* eram o *hit* do momento. Dá-lhe lambada e grupos de dança de *acid house*. Mesmo assim, pululavam bandas de *rock* como a *Blues With Feeling*, *Rerum Novarum*, Seu Vigário, Caminho Oculto, Giz de Cera (grupo de MPB que participei como baterista, aos 15 anos), Attro e dezenas de outras bandas [...] (DMART, 2011, [s/p]).

dMart (2011) chama atenção para uma “gurizada”<sup>8</sup> nova que, através da mistura, da ironia e da contradição constituíram um cenário local de fins dos

<sup>5</sup> Do pesquisador.

<sup>6</sup> A noção de *cena rock underground* pelotense dos anos 1990 que utilizamos neste estudo será delineada no início do capítulo 4, através da perspectiva das cenas culturais-musicais e cena afetiva (BENNETT, 2013).

<sup>7</sup> dMart foi baterista da banda Doidivas. Através de informações via rede social *Facebook*, a banda voltou às atividades ultimamente e estão gravando novo álbum.

<sup>8</sup> No Rio Grande do Sul, “gurizada” se refere a um conjunto de “guris”. “Guri(a)”, nesta região do país, significa o mesmo que “rapaz”-“moça”, “garoto(a)”, “menino(a)”.

anos 1980 e começos de 1990 ligado ao *rock*: *The Men-Tz*, Caso Contrário, Divergentes, Rockanalha, Orca – A Banda Assassina, Exilados da Capela, Sigma, Sapo, Rosa Negra, dentre outras. E, em um tom de síntese, comenta:

[...] Mas aqui neste resumo, muita gente bacana e história[s] curiosas ficaram de fora. Como não falar no dissonauro [...] do *rock*, o guitarrista Sullivan Mello? E a *black music* pelotense? Os DJs? A guerreira Helô? Bá, a lista vai longe! O projeto Música Ao Entardecer. Os diversos festivais da [sic] bandas no Theatro Avenida. Os shows na praia do Laranjal. O grupo vocal Harmonia. O pessoal do *heavy-metal* e do *hard-core*. O satoléptico Vitor Ramil. Giba-Giba. Mestre Batista. As escolas de samba. Projeto Cabobu. E a música erudita? Os eruditos do Conservatório de Música? E os tauras do nativismo. O Círio, festival universitário nativista. E o pessoal do *hip-hop*? E a velha guarda? Solon Silva. Dona Amélia. Avendano. O bar Liberdade, pô! [...] (DMART, 2011, [s/p]).

Esta publicação *on line* nos fez lembrar e nos questionarmos acerca das relações que poderiam emergir a respeito da memória e música popular local a partir das memórias daqueles(as) que protagonizaram a cena *rock underground* pelotense dos 1990. E este processo foi sendo mais estimulado a partir da leitura da publicação @dolescendo: o Rock Pelotense (2008), de Mônica Jorge. Nesta matéria jornalística<sup>9</sup>, a autora apresentou alguns aspectos relacionados à “[...] cena do *rock* em Pelotas [...]” a partir de depoimentos de atores que participaram deste meio sócio-musical na década de 1990<sup>10</sup>. Foram levantadas questões a respeito do primeiro *Rock in Rio*<sup>11</sup> tanto como marco que impulsionou o surgimento de bandas na cidade como momento chave na ampliação das referências musicais do gênero aos seus adeptos (DUDA apud JORGE, 2008, p. [s/p]); as dificuldades de acesso a vídeos de bandas referenciais em uma época em que nem mesmo existiam CD’s, DVD’s, bem como internet; os altos preços com que se deparavam aqueles que queriam investir em um instrumento musical; como os jovens à época faziam para contornar a dificuldade de acesso a fitas cassetes, vinis e instrumentos musicais; regras de comportamento como o cabelo comprido e a utilização de roupas diferentes em relação às outras pessoas (ALMEIDA apud JORGE, 2008, p. [s/p]); locais onde a comunidade *rock* se reunia para trocar idéias, contar histórias, organizar festivais; as principais influências musicais à época; bem como outras

<sup>9</sup> Publicada no periódico local Diário Popular.

<sup>10</sup> Alguns(mas) dos(as) quais foram entrevistados(as) em nosso estudo.

<sup>11</sup> Festival de grandes proporções realizado na cidade do Rio de Janeiro e que é reconhecido como evento que abriu as portas para a vinda de variadas bandas de *rock* tanto ao Brasil como à América Latina.

questões (JORGE, 2008, p. [s/p])<sup>12</sup>. Mas qual seria a importância desta matéria? Embora as questões trazidas nesta publicação tenham sido tratadas de forma não aprofundada – dada as devidas proporções e dimensões de um texto jornalístico –, percebemos que tínhamos um exemplo de que este passado sócio-musical ainda estava latente na memória de cada um dos atores entrevistados. E, além disso, oito anos depois (em 2016), percebemos essa matéria como elemento canalizador de um processo memorial diretamente relacionado com a temática de nosso estudo.

Relacionando tanto a motivação pessoal como a acadêmica, passamos a nos perguntar: a partir de que aspectos culturais-musicais nossos(as) futuros(as) entrevistados(as) (re)construiriam e conformariam uma memória e identidade correspondente ao contexto sócio-musical *rock underground* local vivenciado nos anos 1990? Foi a partir de suas histórias de vida musicais que ingressamos definitivamente em nosso campo de investigação. No período das primeiras entrevistas individuais (ao longo da primeira metade do ano de 2014), bem como das primeiras pré-análises realizadas (a partir da segunda metade do ano de 2014), emergiram outros questionamentos. Tínhamos em mente a tese da música e do *rock* como elementos potencialmente articuladores de uma memória e identidade que se compartilharia entre os(as) entrevistados(as). Mas, pouco a pouco, fomos percebendo também que não se tratava da música e do *rock* em si como potencializadores do processo memorial, mas sim, de suas experiências musicais (*underground* ou não) e experiências *rock*. Como nos lembra Bennett (2013) a respeito das sensibilidades culturais que fãs de *rock*, *punk*, *dance*, e outros estilos e gêneros musicais populares adquirem ao longo de suas vidas, se tratam de sensibilidades que acabam se “[...] tornando arraigadas em suas trajetórias biográficas e sensibilidades de estilos de vida associados [...]” (BENNETT, 2013, p. 2, tradução nossa)<sup>13</sup>. Não se tratou de observar como os sujeitos se relacionavam com a música e as sociabilidades em seu entorno, mas sim, das experiências (assim como sensibilidades) construídas através de suas relações com a música e o *rock* ao longo do processo de envelhecimento.

Mas ao longo longo de nosso trabalho, fomos percebendo a impossibilidade (um problema) de tratar acerca de uma memória coletiva nos termos da tradição

---

<sup>12</sup> Temas que emergiram também nas memórias sócio-musicais individuais em nosso estudo.

<sup>13</sup> “[...] and becoming ingrained in their biographical trajectories and associated lifestyle sensibilities [...]” (BENNETT, 2013, p. 2).

instituída por Maurice Halbwachs: uma memória articulada e compartilhada por um grupo de pessoas que, através de práticas e rituais de rememoração no presente, se relaciona e significa seu próprio passado como forma de manutenção de tradições e representação de uma identidade coletiva. De forma mais focalizada ao nosso estudo, isso quer dizer que no hoje (presente) o grupo de entrevistado(a)s não protagoniza uma continuação da cena *rock underground* passada, bem como não realiza rituais nem práticas (ao menos empiricamente verificáveis) coletivas de relacionamento que se voltam aos seus passados musicais. Não haveria como realizar, por exemplo, uma etnografia na qual pudéssemos observar fenômenos sociais de rememoração. Dessa forma, partimos para a única possibilidade: nos apoiamos definitivamente nas memórias individuais daqueles(as) que vivenciaram e participaram da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990.

A partir daí, surgiram os seguintes problemas: como trataríamos as memórias individuais (através das entrevistas individuais já começadas) de nossos(as) entrevistados(as) se não havia um campo de articulação de uma memória coletiva correspondente? Como trataríamos de uma memória e identidade nestes termos? Poderia emergir uma memória e identidade ao menos relativamente compartilhada através do foco memorial dirigido às trajetórias musicais individuais que, de uma forma ou outra, estavam ligadas em termos de época-local, gênero musical (*rock*) e meio sócio-musical (cena) passado? Por fim: emergiria uma perspectiva social dessa memória? Essas perguntas foram sendo respondidas pouco a pouco ao longo da investigação.

A ampla pesquisa bibliográfica que empreendemos ao longo de toda a investigação nos fez deparar com estudos ligados à área conhecida como *popular music studies*. Nos encontramos com autores que têm voltado suas atenções a temáticas de estudos relacionadas às *aging and youth cultures*. Através de Haenfler (2012), Gregory (2012), Tsitsos (2012), Gibson (2012), Bennett (2012), Davis (2012), Holland (2012), dentre outros, fomos nos aproximando a investigações que lidam com a música popular como suporte de articulação identitária geracional de sujeitos ao redor de seus 30, 40, 50 e até 60 anos de idade. Estes estudos nos mostraram que, mesmo sem uma base sócio-coletiva presente, poderíamos compreender muitos aspectos trazidos pelas memórias individuais a partir das relações entre



experiências *rock* e *underground*, práticas sócio-musicais e geracionalidade<sup>14</sup>. O *rock* e as experiências sócio-musicais em seu entorno como elementos de continuidade na vida das pessoas desde suas juventudes e como elemento também de significação do passado musicalmente experienciado através comparações com o presente. Na medida em que tais estudos se baseiam em entrevistas individuais – assim como o nosso –, também nos abriram o caminho para que tratássemos as memórias individuais em nosso estudo de forma desvinculada das amarras da coletividade – a tradição de Halbwachs. O que vimos é que, através das lembranças isoladas e voltadas a práticas sócio-musicais experienciadas em comum no passado, emergiram elementos compartilhados nos discursos dos sujeitos, mesmo não havendo uma memória coletiva articulada no presente. Além disso, gostaríamos de destacar que Mercado (2011; 2013; 2014), embora tratando da memória coletiva de *músicos viejos*<sup>15 16</sup> de um *pueblo* no México, foi uma importante referência, tanto em termos metodológicos como na perspectiva da música como eixo de diferenciação. Enfim, é como nos chama a atenção DeNora (2000): a música é um importante elemento da cultura que é articulado de formas significativas como suporte identitário. Inclusive, passando pela memória.

Dessa forma, na medida em que tínhamos um conjunto de sujeitos isolados (através de entrevistas individuais) que narraram acerca de seus passados musicais ligados ao *rock*, notamos que o elemento geral comum - assim como em grande parte dos estudos relacionados às *aging and youth cultures* - esteve relacionado a uma memória e identidade sócio-musical geracionalmente articulada (MISZTAL, 2003; CANDAU, 2011) através do que chamamos de práticas sócio-musicais. Esta categoria emergiu a partir de nossa percepção de como os(as) entrevistados(as) foram rememorando: suas lembranças foram delineando práticas e relacionamentos sociais ligados as suas atividades musicais roqueiras passadas. Ou seja, nos lembraram que (re)construir suas práticas sócio-musicais passadas é também (re)construir (descritivamente) experiências em uma sociedade na qual essas mesmas práticas musicais estiveram inseridas. E a partir das práticas sócio-

---

<sup>14</sup> Poderíamos aqui dizer que o sentido de geracionalidade implicaria em um relativo senso de coletividade. Este sentido de coletividade emergiu nas narrativas na medida em que cada entrevistado(a), quando tratando do passado, sempre se referia a um “nós”, “a gente”, etc, como forma de demarcação geracional.

<sup>15</sup> Uma memória coletiva realmente nos termos da tradição de Halbwachs.

<sup>16</sup> Em nosso estudo lidamos com musicistas adulto(a)s que rememoram através de suas narrativas individuais seus passados musicais na juventude ligados ao *rock*.

musicais, fomos delineando, nos dois primeiros capítulos de base empírica (3 e 4), um conjunto de temáticas memoriais que corresponderam aos elementos mais recorrentes nas narrativas individuais. Daí emergiram: Antologias autobiográficas de escuta-apreciação, Processos de identificações primordiais com o *rock*, Significados da escuta-apreciação do *rock*, O fazer música-*rock*, As referências-influências musicais, O acesso-consumo do *rock*, Os lugares do *rock*, Os festivais-shows, etc: todas compostas através de recordações-imagens correspondentes às suas experiências musicais *rock* e *underground*.

Além disso, e na medida em que continuam no hoje suas trajetórias musicais (continuam a tocar – seja em bandas ou não -, a ouvir, a comprar produtos, a informarem-se, etc), nos remeteram a uma das premissas básicas da memória: a de que é articulada a partir de demandas presentes. Dessa forma, suas práticas sócio-musicais passadas e presentes foram delineadas através de comparações entre o ontem/hoje como forma de representação identitária de um nós-hoje geracionalmente diferenciado pelas experiências sócio-musicais que experimentaram em seus passados. Entendemos essas comparações entre épocas como um tipo de alteridade temporal<sup>17</sup> em que ressaltaram as influências das mudanças de ordem tecnológica, social, econômica, etc nas práticas sócio-musicais do passado ao presente como forma de delineamento de suas próprias trajetórias e identidades sócio-musicais<sup>18</sup>. Ou seja: do que os diferencia geracionalmente em termos das práticas sócio-musicais passadas pelas quais passaram em relação às práticas de hoje.

Através do trabalho de campo baseado em entrevistas individuais, tendo como objeto de estudo as memórias sócio-musicais individuais de nossos(as) 31 colaboradores(as), bem como apoiados na perspectiva interpretativa da descrição densa de Geertz (2008) – da compreensão e descrição dos aspectos superficiais e dos significados culturais que constituem estruturas de sentidos -, chegamos à conclusão de que as práticas sócio-musicais são importantes eixos de rememoração e articulação de uma memória e identidade relativamente comum-compartilhada. Mesmo que não articulem a coletividade passada no presente, bem como não vivenciam mais a música e o *rock* no hoje como no ontem – no presente são adultos,

---

<sup>17</sup> Esta categoria será delineada no último capítulo deste estudo.

<sup>18</sup> Essa categoria será delineada ao longo do trabalho. Mas podemos adiantar que essas identidades são sócio-musicais, em nosso entender, na medida em que a partir da (re)construção e comparação de uma série de práticas sociais ligadas às atividades musicais.

constituem famílias, têm atribuições profissionais, etc, diferentemente dos anos 1990, quando eram jovens com outras preocupações -, mostraram que através do foco nas práticas sócio-musicais podemos alcançar uma memória e identidade sócio-musical relativamente compartilhada. Ao menos em termos geracionais.

No primeiro capítulo são estabelecidas as bases teóricas voltadas às premissas da memória e identidade que sustentam nosso estudo. Além disso, e considerando a característica do campo empírico, construímos a expressão memória e identidade sócio-musical como forma de dar conta da especificidade da indissolubilidade dos dois termos em nosso estudo na medida em que tivemos nas práticas sócio-musicais seu elemento conjurador. Na segunda parte, a partir do ensaio A memória coletiva dos músicos (HALBWACHS, 1990 [1939]), construímos as bases teórico-empíricas correspondentes ao que chamamos memórias sócio-musicais individuais, bem da categoria práticas sócio-musicais – delineada a partir do diálogo com autores como Middleton (apud ARROYO, 2010), Small (1998), Gomes (2012) e Silva (2009; 2012). O capítulo 2 trata da metodologia, relacionando o campo empírico e os procedimentos de coleta e interpretação de dados. Os capítulos 3 e 4 lidam com a (re)construção dos passados sócio-musicais dos(as) entrevistados(as) através de temáticas que emergiram enquanto marcos de organização de suas experiências<sup>19</sup> (BRUNER, 1991) musicais-*rock* mais comuns. Através do diálogo com referências bibliográficas, fomos buscando uma compreensão da cultura sócio-musical passada, ligada as suas experiências *underground* (GOMES, 2012) e *rock*, bem como da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990. O capítulo 5 se volta à compreensão de como se articulou a memória e identidade sócio-musical que emergiu.

---

<sup>19</sup> Conforme Bruner (1991), a “[...] organização da experiência [...]” se dá através de “[...] marcos [...]” capazes de “[...] ‘construir’ o mundo, de caracterizar seu curso, de segmentar os acontecimentos que ocorrem nele, etc. Se não fôssemos capazes de elaborar estes marcos, estaríamos perdidos nas trevas de uma experiência caótica. [...]”. Dessa forma, estes marcos que organizam as experiências acabam emoldurando narrativas. Pois, “[...] o que não se estrutura em forma narrativa se perde na memória [...]” (BRUNER, 1991, p. 66, tradução nossa). “[...] Quiero ocuparme ahora del papel que desempeña la psicología popular en forma narrativa en en lo que, en términos generales, podríamos llamar la «organización de la experiencia». Me interesan especialmente dos cuestiones. Una de ellas, de carácter más bien tradicional, suele recibir el nombre de elaboración de *marcos* o esquematización; la otra es la regulación afectiva. La elaboración de marcos proporciona un medio de «construir» el mundo, de caracterizar su curso, de segmentar los acontecimientos que ocurren en él, etc. Si no fuésemos capaces de elaborar esos marcos, estaríamos perdidos en las tinieblas de una experiencia caótica, y probablemente nuestra especie nunca hubiera sobrevivido. La manera típica de enmarcar la experiencia (y nuestros recuerdos de ella) es la modalidad narrativa, y Jean Maruller nos ha hecho el favor de acumular las pruebas que demuestran que lo que no se estructura de forma narrativa se pierde en la memoria [...]” (BRUNER, 1991, p. 66).

Por fim, cabe situar nosso estudo no campo da antropologia da memória (CANDAUI, 2005; 2011), uma vez que buscamos compreender o “[...] estatuto de ser social e cultural [...]” (CANDAUI, 2011, p. 10) do homem. Através de memórias individuais, tentamos elucidar como o conjunto das narrativas individuais delinearam uma forma comum (e relativamente compartilhada) de construção de uma memória e identidade. Ou seja: como os indivíduos “[...] chegam a compartilhar práticas, representações, crenças, lembranças, produzindo, assim, [...]”, o que podemos chamar de uma cultura (CANDAUI, 2011, p. 10-11) memorial. Através do itinerário investigativo que empregamos, chegamos à compreensão de uma cultura memorial que foi tecida com base nas experiências dos sujeitos com o *rock*, através de suas práticas sócio-musicais (passadas e presentes) como eixos de uma alteridade temporal baseada na geracionalidade.

## **2 Marco teórico de fundo: a memória e identidade em nosso estudo**

### **2.1 Memória**

A memória como prática social corresponde a uma gama variada de processos que articulam um “[...] ‘trazer o passado ao presente’ [...]” (RAMOS, 2011, p. 132, tradução nossa)<sup>20</sup>. Por outro lado, não caracteriza um simples “trazer”. Nas mais variadas sociedades e através de perspectivas culturais idiossincráticas, a simples construção dos tempos pretéritos envolve um “[...] ‘diálogo com o passado’ [...]” (MISZTAL, 2003, p. 9, tradução nossa)<sup>21</sup>, pois a memória se funda no presente como base para a interpretação e representação de experiências pretéritas. Logo, os conteúdos que preenchem as lembranças correspondem às “[...] preocupações do momento [...]”. As perspectivas do presente, portanto, estabelecem os elementos que nortearão a “[...] estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p. 204).

Na medida em que a memória se conforma a partir de presentificações do passado, acabam caracterizando o pretérito como construto sistematicamente cambiável. Ou seja, o passado nunca permanece o mesmo, é constantemente selecionado, filtrado e estruturado em termos definidos pelas questões e necessidades do presente, tanto a nível individual e social (JEDLOWSKI, 2000, p. 131-132). Dessa forma, se “[...] A memória [...] é por um lado um processo criador, uma reconstrução feita a partir de experiências passadas [...]”, em que acontecimentos, eventos, etc pretéritos não são memorizados como se fossem mentalmente estocados como “registros fotográficos”, este ato, portanto, “[...] faz jogar a interpretação, a imaginação, o acrescento de novas informações e a seleção de sentidos pertinentes em função do contexto de evocação [...]” (CANDAU, 2005, p.

---

<sup>20</sup> “[...] ‘traer el pasado al presente’ [...]” (RAMOS, 2011, p. 132).

<sup>21</sup> “[...] ‘dialogue with the past’ [...]” (MISZTAL, 2003, p. 9).

33). Maurice Halbwachs, por exemplo, já falava de um intercâmbio entre esboços de recordações-imagens (HALBWACHS, 2004 [1925], p. 326)<sup>22</sup> referentes ao passado e conjuntos de noções e percepções que constituem a consciência presente dos sujeitos ligados a determinadas agrupações sociais (HALBWACHS, 2004 [1925], p. 133). Coadunando com Halbwachs (2004 [1925]), Misztal (2003) acrescenta: se a memória se constitui a partir de uma consciência reflexiva em um hoje que se dirige aos mais variados aspectos do pretérito, logo, as construções que daí emergem acabam, muitas vezes, “[...] realçando as diferenças do passado ao presente [...]” através de “[...] seqüências narrativas significativas [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Essas premissas básicas respondem aos primeiros aspectos que sustentam teoricamente nosso estudo. O grupo de 31 entrevistado(a)s protagonizou uma cena *rock underground* local passada na qual estiveram envolvidas bandas, músicos, colaboradores, etc, bem como seus relacionamentos com a urbe e o contexto local-temporal passado. Suas narrativas, no presente, focalizaram, através de entrevistas individuais, tando a (re)construção como a significação de suas trajetórias musicais pessoais.

A tomada de uma ação metodológica calcada em 31 entrevistas individuais ao longo do ano de 2014 nos colocou frente a um aspecto nuclear de acesso à (re)construção e representação do passado musical dos(as) entrevistados(as): nosso objeto de investigação se constituiu de memórias individuais. Mas, como as acessamos? Através de suas histórias de vida musicais<sup>24</sup>. Quais as vias de suas articulações? Misztal (2003, p. 10), chamando a atenção para o fato de que “[...] as coisas que lembramos são de muitos diferentes tipos e são lembradas por muitas

---

<sup>22</sup> As recordações-imagens não correspondem ao armazenamento mental de “registros fotográficos” de acontecimentos passados. Se conformam através de um entrelaçamento entre imagens (“os continentes”, no sentido metafórico-geográfico) e idéias (“os conteúdos”): as imagens estão contidas nas idéias assim como as idéias estão contidas nas imagens (HALBWACHS, 2004 [1925], p. 326). Ou seja: as idéias (que emergem da ação de idear no momento presente da rememoração) ajudam na (re)construção das imagens acerca do passado, assim como as imagens (re)construídas anteriormente acerca deste mesmo passado também ajudam a articular as ideias em novos atos de rememoração.

<sup>23</sup> “[...] Remembering submits the past to a reflective awareness and it permits, by highlighting the past’s difference to the present, the emergence of a form of critical reflection and the formation of meaningful narrative sequences [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10).

<sup>24</sup> O aprofundamento das questões metodológicas será tratado mais profundamente no capítulo 2.

razões diferentes [...]”<sup>25</sup>, observa que há, basicamente, duas formas básicas de memória: (1) a procedural, ligada à “[...] memória de como andar de bicicleta [...]” – correspondente ao que Candau (2011) classifica como protomemória<sup>26</sup> - e (2) a declarativa, aquela correspondente ao declarar, ao contar, ao saber acerca do passado. Uma vez que calcados em suas histórias de vida musicais, nosso estudo se assentou nesta segunda perspectiva.

Mas a memória declarativa não corresponde somente ao simples narrar, relatar, contar. Se liga também a um tipo de memória semântica (MISZTAL, 2003, p. 9), pois como observamos ao longo das análises das memórias individuais, a “[...] memória é mais bem compreendida como conjuntos de representações do passado [...]”. Uma vez que “[...] envolve emoções e reconstruções de experiências [...]”, essas mesmas representações fazem com que as (re)construções do passado sejam “[...] significativas no presente [...]” (MISZTAL, 2003, p. 160, tradução nossa)<sup>27</sup>. Em um primeiro nível observamos que além de lembrar, os(as) entrevistados(as) trouxeram uma semântica ligada a marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) correspondentes as suas experiências comuns ligadas à cultura do *rock* e às práticas sócio-musicais *underground* local. Em um segundo nível, as práticas sócio-musicais passadas e presentes foram sendo comparadas e dialogadas, denotando uma semântica memorial que se aprofundou do ponto de vista geracional.

Na medida em que a memória declarativa emergiu através de memórias individuais, a partir de relatos de suas vidas musicais ligadas ao *rock* e ao *underground* local, podemos dizer também que estivemos frente a memórias autobiográficas: os modos através dos quais contamos aos outros e a nós mesmos

<sup>25</sup> “[...] Memory has many forms and operates on many different levels, and the things that we remember are of many different kinds and are remembered for many different reasons [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10).

<sup>26</sup> A protomemória “[...] constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade. Grosso modo, podemos dispor sob esse termo a memória procedural – a memória repetitiva ou memória-hábito de Bérghson [...] – ou ainda a memória social incorporada, por vezes marcada ou gravada na carne [...]” (CANDAU, 2011, p. 22). É um tipo de memória que, constituída através de práticas, costumes e códigos aprendidos-incorporados tacitamente no seio de nossas experiências interativas em sociedade, se relaciona diretamente com a noção de *habitus* de Pierre Bourdier. A protomemória, portanto, abarca toda uma série de aspectos compartilhados por uma sociedade ou grupo e que atuam como “lêmbretes”, como “[...] ligações verbo-ação que fazem funcionar corpo e linguagem como ‘depósito de pensamentos diferenciados’ e tudo o que depende de disposições corporais incorporadas de maneira permanente, “maneira durável de se portar, falar, caminhar, e, para além disso, sentir e pensar [...]” (CANDAU, 2011, p. 22).

<sup>27</sup> “[...] In the sociological perspective, memory is best understood as representations of the past which involve emotions and reconstructions of past experiences in such a way as to make them meaningful in the present [...]” (MISZTAL, 2003, p. 160).

“[...] os relatos de nossas vidas [...]” de modo “[...] congruente com o nosso autoconhecimento, temas de vida, ou consciência do *self* [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10, tradução nossa)<sup>28</sup>.

A perspectiva da memória declarativa e semântica (MISZTAL, 2003) também se relaciona à memória de alto-nível (CANDAU, 2011), pois corresponde ao recordar enquanto ato voluntário ou involuntário, seja a nível autobiográfico ou mesmo dos “[...] saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc [...]” (CANDAU, 2011, p. 23). O sujeito engaja-se em um trabalho de evocação no qual articula “[...] múltiplas lembranças, recentes ou antigas [...]” (CANDAU, 2011, p. 24) através da mobilização de elementos constitutivos da memória: acontecimentos (sejam vividos pessoalmente ou vividos “por tabela”), de pessoas-personagens, lugares, etc (POLLAK, 1992). Mas, na medida em que as memórias individuais em nosso estudo articularam tanto uma (re)construção (como perspectiva descritiva) de um contexto sócio-musical geral pretérito como um diálogo destes mesmos aspectos com perspectivas similares do contexto geral presente, podemos dizer que essas mesmas memórias delinearam tanto representações factuais como semânticas<sup>29</sup> (CANDAU, 2011, p. 39). Ou seja: (re)construíram imagens acerca de suas experiências com o *rock* e à *cena underground* pretérita, bem como apresentaram uma estrutura de significação de seus passados musicais através de uma semantização baseada na geracionalidade. O movimento das representações factuais às semânticas se deu, portanto, através das comparações e valorações de aspectos das práticas sócio-musicais passadas em relação às correspondentes presentes. Ou seja: as representações que são delineadas a respeito dos fatos do passado em diálogo com as representações que têm de aspectos similares no presente.

Estes dois eixos (das representações factuais às semânticas) podem ser resumidos através do movimento de ida-e-volta destacado por Fentress e Wickham (2003). Conforme os autores, “[...] nossas memórias se dividem ao menos em dois sistemas: um ‘sistema de memória semântica’ e um ‘sistema de memória episódica’.

---

<sup>28</sup> “[...] Although autobiographical memories are not necessarily accurate, they are ‘mostly congruent with one’s self knowledge, life themes, or sense of self [...]’ (MISZTAL, 2003, p. 10).

<sup>29</sup> “[...] as representações factuais [...] são representações relativas à existência de certos fatos, e as representações semânticas, [...] são as representações relativas ao sentido atribuído a esses mesmos fatos [...]” (CANDAU, 2011, p. 39).



[...]”<sup>30</sup>. A segunda “[...] subjaz na ‘consciência auto-conhecedora’ [...]”<sup>31</sup> do sujeito. Na medida em que correspondente à recordação de certos fatos (experienciados ou não) trata-se de uma “[...] experiência não organizada de forma racional – ou seja, experiência pessoal recordada, ordenada em séries temporais ou [...] ‘em episódios’ [...]”<sup>32</sup>. Por outro lado, a memória semântica corresponde à estruturação racional de fatos, episódios, etc, os quais ajudam a organizar uma “[...] rede de conceitos [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 40-41, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Estes autores acabam dialogando com Candau (2011) na medida em que têm no “sistema de memória episódica” um processo de constituição de marcos de organização (BRUNER, 1991) que ajudam a organizar as experiências dos sujeitos. Ou seja: se constituem como conjuntos de representações factuais. Este “sistema de memória episódica” ajuda na consituição de redes de conceitos (uma semantização), pois seriam o conjuntos de representações factuais os elementos que dariam base ao delineamento de sentidos e significados mais profundos a respeito do passado. O sistema de memória semântica correponderia ao que Candau (2011) entende como conjunto de representações semânticas a respeito das representações factuais. Portanto, essas relações entre representações factuais e semânticas se tornam elementos-chave em nosso estudo, na medida em que as memórias individuais articularam um tipo similar de estrutura da memória sócio-musical<sup>34</sup> da qual trataremos. E é por isso que a organização dos capítulos de base empírica em nosso estudo, vão das descrições do passado (representações factuais) às significações do mesmo.

Por fim, e na medida em que os capítulos que constituem a perspectiva empírica de nosso estudo correspondem a um conjunto de temáticas memoriais que emergiram de forma recorrente, bem como coadunadas, entre as memórias individuais<sup>35</sup>, há que observar um dos aspectos da fenomenologia da memória de Ricoeur (2000). Como forma de entendermos como foi se constituindo cada

---

<sup>30</sup> “[...] nuestras memorias se dividen al menos en dos ‘sistemas’: un ‘sistema de memoria semántica’ y un ‘sistema de memoria episódica’ [...]”.

<sup>31</sup> “[...] subyace em la ‘conciencia autoconocedora’ [...]”.

<sup>32</sup> “[...] experiencia no organizada de forma racional – es decir, experiencia personal recordada, ordenada en series temporales o [...] ‘en episodios’ [...]”.

<sup>33</sup> “[...] red de conceptos [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 40-41).

<sup>34</sup> Esta noção será construída mais adiante.

<sup>35</sup> Os sub-capítulos que compõem os capítulos 3 e 4 correspondem ao conjunto de categorias memoriais ético-êmicas que emergiram como principais sub-temáticas que vieram a tona no processo de análise das narrativas individuais.

narrativa individual, nos dirigimos ao seguinte enunciado do autor: “[...] Dizemos a memória e as lembranças [...]”, pois a “[...] memória está no singular, como capacidade e como efetuação [...]”, enquanto que “[...] as lembranças estão no plural [...]”. Baseado em Santo Agostinho, observa essa relação entre lembranças e memória:

[...] [as] lembranças se ‘precipitam’ no limiar da memória; elas se apresentam isoladamente, ou em cachos, de acordo com as relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias, ou em seqüências mais ou menos favoráveis à composição de uma narrativa. Sob este aspecto, as lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial [...] (RICOEUR, 2000, p. 41).

O precipitar das lembranças à composição de uma narrativa dirigida a um fundo memorial nos ajudou a compreender como foi se conformando uma memória sócio-musical: a constituição das temáticas memoriais correspondeu à organização de variadas lembranças ligadas às suas experiências sócio-musicais dentro de um marco narrativo relativamente comum. Isso nos possibilitou a ordenação de uma estrutura memorial ligada aos temas que foram recorrentemente emergindo. Uma estrutura que através das recordações que, se num primeiro momento pareciam desconectadas, ao final, foram fazendo sentido dentro do que Ricoeur (2000) chama “fundo memorial”. Ou, em nossas palavras: em uma estrutura descritiva e semântica relativamente comum. Este “fundo”, no caso de nosso estudo, foi pouco a pouco surgindo na medida das análises das entrevistas: parte de uma memória sócio-musical que, embora não conformada por uma memória coletiva<sup>36</sup>, mostrou uma base relativamente comum de ordenação das lembranças – os marcos de organização de experiências de Bruner (1991). Essa estrutura memorial de fundo será pouco a pouco, ao longo do trabalho, apresentada.

## **2.2 Entre memória e identidade**

Memória e identidade são dois termos indissolúveis (CANDAUI, 2011), uma vez que sem o primeiro não haveria o Segundo. Não haveria a compreensão de nossa própria historicidade, seja em uma perspectiva individual ou coletiva. Ou seja:

---

<sup>36</sup> Este aspecto será discutido mais adiante.

“[...] Sem memória, o mundo deixaria de existir em qualquer modo significativo [...]”<sup>37</sup>, pois nos apoiamos em recordações para dar sentido às nossas vidas. Através dela podemos dizer tanto para nós mesmos como para os outros “[...] quem somos [...]”<sup>38</sup>. Dessa forma, a “[...] Memória é o alicerce do *self* e da sociedade. Estamos sempre mergulhados na memória’ (Casey 1978:ix) [...]” (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 1, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Essa indissolubilidade, na medida em que possui um estatuto relacionado a (re)construção de nossos próprios passados como aspecto significativo à identidade, nos remete à perspectiva de Bruner (1991). Para o autor o Eu é culturalmente e historicamente constituído. Na medida em que o próprio sujeito narra acerca de si, protagonizando a figura do narrador de si mesmo, se constitui um Eu a partir da interpretação da própria trajetória histórica. Trata-se de um “[...] Eu histórico [...]” que se conforma através da articulação de um “[...] ‘eu desde o passado até o presente’ [...]” (BRUNER, 1991, p. 115, tradução nossa)<sup>40</sup>. Em outros termos: “[...] uma versão longitudinal [...]” construída através da interpretação da própria autobiografia (BRUNER, 1991, p. 118, tradução nossa)<sup>41</sup>.

Essa versão vai mais além da simples visão isolada de si mesmo. O sujeito, na medida em que constrói sua vida em sociedade e na cultura, também busca reconstruir sua história através da narração de suas experiências no mundo. Dessa forma, as coisas que compõem o mundo acabam contribuindo na constituição de marcos de organização de suas experiências (BRUNER, 1991, p. 66). Em outras palavras, o sujeito não (re)constrói sua identidade através de uma imagem isolada de si mesmo frente ao mundo que experienciou, mas também, remonta os aspectos culturais mais significativos que representam parte de sua própria relação com o mundo, com a cultura. O mundo externo também atua na representação identitária.

Na medida em que em nosso estudo estes marcos de organização da experiência (BRUNER, 1991) estão baseados nas práticas sócio-musicais, remetemo-nos à noção de identidades musicais de Hargreaves *et al* (2002). Os

<sup>37</sup> “[...] Without memory, the world would cease to exist in a meaningful way [...]”.

<sup>38</sup> “[...] Who we are [...]”.

<sup>39</sup> “[...] Memory is the foundations of self and society. We are always ‘steeped in memory’ (Casey 1978:ix) [...]” (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 1).

<sup>40</sup> “[...] El Yo histórico es un ‘Yo desde el pasado hasta el presente’ [...]” (BRUNER, 1991, p. 115).

<sup>41</sup> “[...] Dejamos que cada sujeto se guiese por lo que Philippe Lejeune llama «un borrador aproximado, constantemente rehecho, de la historia de su vida», y no tardamos mucho en darnos cuenta de que estábamos escuchando a la gente en el proceso de construir una versión longitudinal de su Yo [...]” (BRUNER, 1991, p. 118).

autores partem da premissa de que as experiências musicais contribuem para projetar a representação de nós mesmos (COOK apud HARGREAVES *et al*, 2002, p. 1). No âmbito dessas representações se conformam identidades específicas em música relacionadas (a) às experiências dos sujeitos em tocar instrumentos, participar em bandas, etc, bem como (b) a sociabilidades outras conformadas em torno dessas práticas (HARGREAVES *et al*, 2002, p. 13). No caso do primeiro tipo, podem estar evidenciadas representações ligadas aos posicionamentos que os sujeitos tomam enquanto instrumentistas-músicos (relação com as práticas instrumentais; concepções a respeito de outros instrumentistas; músicos referências; questões sobre profissionalismo/amadorismo; relacionamentos com o instrumento; valores e éticas; sonoridades; etc); o segundo pode envolver representações ligadas às experiências enquanto fãs, público, apreciadores, aficionados, etc.

No caso de nosso estudo, falaremos de identidades sócio-musicais<sup>42</sup> na medida em que, em um primeiro nível, os(as) entrevistados(as) (re)construíram suas trajetórias musicais através de variadas relações sociais em torno das atividades musicais. É como um “lembrar meu passado musical é lembrar também das relações sociais em torno dele”. Os relatos de experiências como escutar, aprender a tocar, ensaiar em bandas, etc, envolvem conjuntos de recordações-imagens a respeito das relações sociais, econômicas, culturais envolvidas. E, além disso, em um segundo nível, seus discursos significaram arbitrariamente seus passados musicalmente conjurados através de comparações com aspectos correspondentes no presente: suas memórias delinearam suas identidades através das mudanças sociais, culturais, econômicas, dentre outras que ocorreram ao longo da passagem do tempo. Dessa forma, nos lembram que suas memórias e identidades musicais neste nível também são sociais na medida em que as práticas sócio-musicais passadas são comparadas com as práticas sócio-musicais presentes através de variados aspectos sócio-culturais, econômicos, dentre outros.

Estes aspectos são importantes na medida em que, em nosso estudo, percebemos que as memórias individuais, quando (re)construindo aspectos do contexto sócio-musical e práticas musicais experienciadas no passado, denotam uma parte da representação de suas próprias identidades sócio-musicais. Portanto, a memória opera questões que vão muito além do simples “[...] trazer o passado

---

<sup>42</sup> Passaremos desde agora a utilizar o termo identidades sócio-musicais.

para o presente [...]”, uma vez que se conforma enquanto “[...] instrumento para reavaliações, revisões, auto-análise, autoconhecimento [...]”. É um caminho através do qual se “[...] alcança a identidade, sendo fator chave em sua (re)construção [...]” (SOUZA, 2014, p. 97).

Para Jedlowski (2001), na medida em que os sujeitos narram, memória e identidade são articuladas através das percepções que estes mesmos sujeitos têm acerca de suas historicidades: “[...] O passado de cada indivíduo é, em alguns aspectos, o que faz das pessoas o que elas são [...]”<sup>43</sup>. Mas, como é através do presente que se molda o passado, conseqüentemente, a imagem que cada sujeito cria de si mesmo “[...] se modifica dependendo das questões que o presente pergunta [...]”<sup>44</sup>. Ou mesmo, dependendo de como entendem as relações de suas experiências pretéritas com as atuais, conforme emergiu de forma espontânea ao longo das narrativas de cada entrevistado(a) em nosso estudo. Dessa forma, se identidade e memória são indissolúveis através da narrativa, logo a última também é identidade: “[...] É verdade que a identidade é constituída de memória, mas, se memória é narrativa, identidade é também narrativa [...]”<sup>45</sup> (JEDLOWSKI, 2001, p. 34, tradução nossa).

Mas há outros aspectos que nos chamaram a atenção na composição das memórias individuais em nosso estudo. A partir da constituição das temáticas memoriais, percebemos a emergência de um nível metamemorial. Essa metamemória da qual fala Candau (2005; 2011), independente das formas e além de ter uma “[...] vocação para ser partilhada [...]”, corresponde à “[...] representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela [...]”. Na medida em que remete a uma dimensão ligada ao “[...] ‘modo de afiliação de um indivíduo a seu passado’ [...]”, se trata de uma “[...] construção explícita [...]” (CANDAU, 2011, p. 23) e “[...] essencial [...] da identidade individual ou coletiva [...]” (CANDAU, 2005, p. 100). Conforme Candau (2011),

[...] cada um de nós tem uma ideia de sua própria memória e é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas: aqui se trata então da metamemória [...] (CANDAU, 2011, p. 24).

<sup>43</sup> “[...] The past of each individual is, in some respects, what makes people what they are [...]”.

<sup>44</sup> “[...] but its image modifies depending on the questions that the present asks [...]”.

<sup>45</sup> “[...] It is true that identity is made up of memory, but, if memory is narrative, identity is also narrative [...]” (JEDLOWSKI, 2001, p. 34).

Em nosso estudo, essa dimensão metamemorial emergiu a partir de dois pólos: tanto na perspectiva de (re)construção de suas identidades sócio-musicais e coletivas passadas, a partir do destaque de elementos que caracterizavam suas práticas musicais pretéritas, como também a partir de uma dialetização (alteridade) de aspectos correspondentes a essas mesmas identidades passadas com os do hoje. Em nosso estudo, percebemos que estes destaques denotam essa dimensão metamemorial, em que “[...] São as diferentes temporalidades próprias às sociedades consideradas que vão ter um papel fundamental nos processos identitários [...]” (CANDAU, 2011, p. 85).

O fim deste tipo de articulação teve como fundamento o delineamento de uma identidade sócio-musical relativamente compartilhada que, se não observável do ponto de vista de fenômenos intersubjetivos, fez emergir um discurso de geracionalidade comum referente àqueles(as) que experienciaram as condições sócio-musicais de uma época observada como distinta dos dias de hoje. Emergiu, assim, a representação de um nós-ontem que corresponde à imagem de um nós-hoje cuja identidade sócio-musical se refere à vivência de um passado musical comum como marca de suas próprias historicidades. Uma alteridade marcada pela temporalidade dialetizada, como chama atenção Candau (2005):

[...] Em todas as sociedades e segundo modalidades muito variadas, uma dicotomia temporal ‘antes/agora’ (Zonabend, 1980: 13) organiza qualquer lembrança, podendo as diferenças ser observadas entre grupos sociais e mesmo entre indivíduos quanto à escolha das balizas (as fronteiras temporais)[...] delimitando o tempo passado (outrora, antigamente, ‘no meu tempo’, ‘quando eu era jovem’) [...] e o presente. [...] (CANDAU, 2005, p. 63).

No caso de nosso estudo, as balizas de sustentação dessa dicotomia temporal ontem/hoje estiveram calcadas em uma dialetização das condições materiais de realização das práticas musicais passadas e presentes, enfatizada através das mudanças que ocorreram ao longo do tempo. As ênfases nessas mudanças implicaram na consideração, por parte dos(as) entrevistados(as), de aspectos sociais, econômicos, tecnológicos, etc ligados direta ou indiretamente às práticas musicais <sup>46</sup>. Emergiu, portanto, um jogo memorial de diferenciação

---

<sup>46</sup> As mudanças enfatizadas são variadas. A internet como marco-baliza de: abertura e de ampla disponibilização de materiais musicais que no antes eram difíceis de se obter; de uma facilidade no processo de aprendizagem musical, que no antes a aprendizagem era considerada como de menor acesso; etc.

geracional calcada no que chamaremos de alteridade temporal<sup>47</sup>: um jogar comparativo entre experiências musicais historicamente situadas que estabelece o sentido de suas próprias identidades.

Na medida em que as representações identitárias foram construídas através das mudanças (sociais, econômicas, culturais, tecnológicos) ocorridas ao longo da passagem do tempo, essa dinâmica de representação ressoa parte da citação abaixo:

[...] Quando recordamos, nos representamos a nós mesmos e o que nos rodeia. Na medida em que nossa “natureza” – o que somos em realidade – pode revelar-se na articulação, somos o que recordamos. Se é assim, o estudo do modo como recordamos – o modo em que nos apresentamos em nossas recordações, o modo como definimos nossas identidades pessoais e coletivas mediante nossas recordações, o modo como ordenamos e estruturamos nossas idéias em nossas recordações e o modo como transmitimos estas recordações aos demais – é um estudo sobre como somos [...] (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 26).

Ou seja, na medida em que a dinâmica identitária em nosso estudo se desenvolveu a partir destes aspectos, logo, as memórias individuais, uma vez articuladas através de suas experiências musicais pretéritas (e também presentes) ligadas a aspectos externos, realçaram que suas identidades correspondem ao que fizeram, como fizeram e em que contexto fizeram, cuja significação mais aprofundada se dá nas comparações com o como se fazia no ontem e o como se faz nos dias atuais. Essa forma de recordação mostra como representam a si mesmos sócio-musicalmente.

Dessa forma, a indissolubilidade entre memória e identidade que emergiu também está no fato de que as memórias individuais delinearão as dimensões sociais de suas experiências sócio-musicais. Assim como os pressupostos básicos da sociologia da memória de Maurice Halbwachs e tantos outros autores e autoras, Cattell e Climo (2002) também apontam para esta perspectiva: “[...] toda memória é social [...]”<sup>48</sup> na medida em que “[...] as histórias de vidas individuais são importantes dimensões tanto da identidade pessoal e social [...]”<sup>49</sup> de um sujeito. Dessa forma, a

<sup>47</sup> Os aspectos ligados ao que chamamos alteridade temporal serão desenvolvidos de forma aprofundada no capítulo 5. Por ora, vale a menção dentro do quadro de estabelecimento das bases teóricas e suas relações com a empiria em nosso estudo.

<sup>48</sup> “[...] Given the current conventional wisdom that all memory is social, individual memory can be viewed as an aspect of social memory [...]”.

<sup>49</sup> “[...] For anthropologists, the stories of individual lives are important dimensions of both personal and social identity [...]” (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 12).

memória ajuda a definirmos a nós mesmos como indivíduos que passaram por experiências tanto individuais como coletivas (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 12, tradução nossa). Na medida em que cada memória individual tratou acerca de um determinado conjunto de experiências musicais passadas e marcadas pelas características que as significam frente às diferenças em relação ao presente, acabaram delineando também experiências geracionalmente coletivas. Adentramos em uma dimensão sócio-coletiva da memória.

Na medida em que baseamos nosso trabalho de campo em entrevistas individuais para a tomada de memórias, vale mencionar aqui um aspecto importante que compõe as narrativas. Emergiu uma perspectiva coletivo-social na medida em que os(as) entrevistados(as) trouxeram a tona termos como “nós”, “a gente”, “na nossa época”, “naquela época”, bem como verbos articulados na primeira pessoa do plural como referentes que denotam tanto o reconhecimento como o pertencimento a um grupo sócio-musical pretérito geracionalmente marcado (nós-ontem). Ou seja, um nós no hoje (a grande maioria em torno de seus 30-40 anos de idade) que se conforma na consideração de um nós do ontem (quando estavam em torno de seus 15 a 25 anos de idade) que experienciou o *rock*-música e protagonizou uma cena *rock underground* passada.

Por fim, observamos que, assim como Cattell e Climo (2002), ao fim e ao cabo, memória e identidade se relacionam com “[...] representações do passado de grupos ou categorias particulares de pessoas em tempos e lugares específicos [...]”<sup>50</sup>, possuindo grande relevância para o presente e futuro, na medida em que articulam a construção, re-construção, reivindicação ou mesmo a rejeição das identidades dos grupos (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 33, tradução nossa).

### **2.3 Memória coletiva ou memória social?: Definindo o campo memorial**

Simplemente situar nossa investigação no campo da antropologia da memória (CANDAU, 2005; 2011) – como o fizemos ao final da introdução - não apresenta totalmente os aspectos idiossincráticos que delineiam as relações de

---

<sup>50</sup> “[...] The fourth theme concerns social memory, its voices and texts, as representations of the past of particular categories or groups of people in specific times and places [...]” (CATTELL; CLIMO, 2002, p. 33)



nosso estudo com os pressupostos dessa disciplina. Acreditamos que não expormos algumas dessas características acabaríamos por trazer um resultado final não condizente com a realidade encontrada em campo. Dessa forma, torna-se importante apresentar de forma mais aprofundada a problemática envolvida, a qual corresponde ao próprio campo empírico de nosso estudo: o grupo de entrevistados(as). Mais especificamente: as relações entre premissas da memória e identidade enquanto linha de estudos e as condições sob as quais se deu o processo memorial como um todo em nossa investigação.

Um dos problemas que emergiram no decorrer da pesquisa está ligado ao que vem a ser memória coletiva e memória social. É ponto pacífico observar que todo processo mnemônico constitui-se enquanto “[...] construção social [...]” (CANDAU, 2011, p. 9) mediada pelos “[...] constrangimentos e influências sociais [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10, tradução nossa)<sup>51</sup>. Tanto as noções de memória coletiva e social estão relacionadas a estes aspectos. No entanto, a primeira noção remete a uma perspectiva sincrônica entre o momento da investigação e os fenômenos sociais voltados ao passado a partir de um olhar acerca de como os grupos sociais articulam suas manifestações memoriais. Trata-se de um observar a (re)construção-presentificação do passado que se dá através de comemorações, cerimônias, gestos, linguagem, patrimônio, narrativas, lugares, etc, que, em referência ao pretérito, remete a linhas de tradições que asseguram, até certo ponto, a intersubjetividade e coesões sociais ao redor destes elementos. Em sua grande maioria, este tipo de enfoque converge com o que Connerton (1989), por exemplo, entende enquanto cerimônias comemorativas<sup>52</sup>. Ou numa perspectiva mais

---

<sup>51</sup> “[...] The fact that memorizing is not free of social constraints and influences suggests the importance of another type of memory – namely, collective or social memory [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10).

<sup>52</sup> As cerimônias comemorativas se caracterizam como ações/atividades rituais “[...] 'governadas por regras de caráter simbólico que chamam a atenção de seus participantes aos objetos de pensamento e sentimento os quais eles têm como sendo de especial significância' [...]” (LUKES apud CONNERTON, 1989, p. 44). Além de “[...] atos expressivos” são “atos formalizados [...] estilizados, estereotipados e repetitivos [...]” que apresentam códigos semânticos característicos e duradouros, não estando sujeitos “[...] à variação espontânea [...]”, mas sim, a variações “[...] dentro de limites estritos [...]” (CONNERTON, 1989, p. 44, tradução nossa). “[...] There is substantial disagreement as to how the word ritual should be used, but I take it that one of the most succinct and workable definitions on offer is that proposed by Lukes, who suggests that we employ the term ritual to refer to 'rule-governed activity of a symbolic character which draws the attention of its participants to objects of thought and feeling which they hold to be of special significance' [...] They are formalised acts, and tend to be stylised, stereotyped and repetitive. Because they are deliberately stylised, they are not subject to spontaneous variation, or at least are susceptible of variation only within strict limits [...]” (CONNERTON, 1989, p. 44).

protomemorial (CANDAU, 2005; 2011), às manifestações das memórias-hábitos, chamadas por Connerton (1989) de práticas corporais<sup>53</sup>.

Porém, em nosso estudo a noção de memória coletiva precisa ser colocada nos termos em que realmente tenha sentido em relação ao grupo de colaboradores(as) que foram entrevistados(as). Em primeiro lugar, este grupo se caracteriza como um conjunto de sujeitos que participaram e protagonizaram uma cena *rock underground* local nos anos 1990. Nesta década, adolescentes em sua maioria, tocavam em bandas, organizavam shows-festivais, freqüentavam os mesmos bares, etc. Poderíamos dizer: conformavam uma pequena coletividade que protagonizou um meio sócio-musical *underground* na cidade. Porém, com o passar dos anos, estes mesmos sujeitos foram passando por novas etapas de vida. A passagem da adolescência (anos 1990) à vida adulta (período atual) nos colocou frente à seguinte questão: na medida em que estes sujeitos já não são mais os mesmos, em decorrência das mudanças que o tempo implica, bem como não protagonizam uma continuidade da *cena rock* passada no hoje, podemos dizer que houve uma fragmentação da coletividade sócio-musical que articulava o *underground* local ligado ao *rock* nos anos 1990. Além disso, e a partir do conhecimento do próprio investigador<sup>54</sup>, o meio *cena* atual na cidade de Pelotas não apresenta cerimônias comemorativas (CONNERTON, 1989) como formas de ritualização, tais como festivais ou demais encontros, que visam comemorar a *cena* dos anos 1990<sup>55</sup>.

Nosso campo apresentou uma situação de investigação semelhante às perspectivas empíricas de vários estudos que pesquisam as formas como *older fans* se relacionam com *cenar* e contextos correspondentes atuais através de seus engajamentos com a música popular (BENNETT, 2013; 2005; 2006; BENNETT; HODKINSON, 2012). Alguns dos(as) entrevistados(as) em nosso estudo ainda

---

<sup>53</sup> Se caracterizam como gestos comunicativos que, performatizados por meio de “[...] atividades corporais correntes [...]”, transmitem mensagens que são compreendidas tanto por emissores como pelos receptores (CONNERTON, 1989, p. 72-73). “[...] a smile or a handshake or words spoken in the presence of someone we address, are all messages that a sender or senders impart by means of their own current bodily activity, the transmission occurring only during the time that their bodies are present to sustain that particular activity. [...] I shall speak of such actions as incorporated [...]” (CONNERTON, 1989, p. 72-73).

<sup>54</sup> Conhecimento pautado pela continuidade de amizades e contatos com pessoas que conheceu na época de sua pequena participação da *cena rock underground* passada.

<sup>55</sup> Há que dizer que ao longo da investigação foram vistas algumas publicações na rede social *Facebook* em que alguns ex-participantes postam algumas fotos e comentários acerca desta *cena*. No entanto, a quantidade dessas postagens é bastante pequena.

continuam fazendo e relacionando-se com a música (*rock*), bem como fazendo parte da cena atual. São como hábitos culturais que se mantêm, mas não mais nas mesmas condições de outrora. A grande maioria participou da cena passada, por exemplo, na condição de músicos. Alguns(mas), hoje, participam na condição de público. Outros(as), sem nenhuma participação<sup>56</sup>. Mas como nosso foco se dirigiu às suas memórias individuais, correspondentes tanto às suas trajetórias musicais pessoais como sobre a cena *rock* local dos anos 1990, não tivemos um grupo-coletivo presente através do qual pudéssemos observar a articulação de uma memória coletiva. Por outro lado, se partíssemos para um foco investigativo relacionado a um grupo sócio-musical etnograficamente observável, acreditamos que poderíamos estudar uma memória coletiva dentro dos pressupostos comunitários e intersubjetivos que estão implicados na noção<sup>57</sup>. Além dessa questão referente ao campo de investigação, vale a pena observar outros aspectos a respeito das noções de memória coletiva e memória social que, de certa forma, ajudarão a situar melhor o trabalho.

Candau (2011) discute a própria validade da noção instituída por Halbwachs e de como vem sendo reproduzida ao longo de anos. Argumentando a respeito de um contexto atual “[...] de esgotamento de grandes memórias organizadoras do laço social, em uma época marcada pelo retrocesso de memórias fortes em proveito de memórias múltiplas, confusas e oportunistas [...]”, o autor observa que “[...] o recurso às retóricas holistas<sup>58</sup> (memória coletiva, identidade coletiva) para descrever as relações entre memória e identidade à escala de grupos torna-se cada vez menos pertinente [...]” (CANDAU, 2011, p. 12). Reconhecendo que quaisquer sociedades

---

<sup>56</sup> Estas questões voltadas às mudanças dos papéis de sujeitos que continuam participando de cenas musicais locais, com as respectivas mudanças que enxergam e interpretam de suas participações na atualidade, o que implica uma relação geracional, serão devidamente abordados em capítulo específico em nosso estudo. Mas vale a pena mencionar desde já que essa temática já vem sendo trabalhada desde pouco tempo. Trata-se de um conjunto de estudos que vem crescendo expressivamente tanto na Inglaterra, Austrália e outros países, capitaneados por Andy Bennett, que trata do que chamam *aging fans* ou *aging cultures*.

<sup>57</sup> Até mesmo se poderia abordar a temática através de enquetes com participantes da cena passada e da cena de hoje, pondo em contato perspectivas geracionais-discursivas, por exemplo.

<sup>58</sup> “[...] Entendo por ‘retóricas holistas’ o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como outra coisa que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. [...] Essas retóricas holistas fazem parte da herança de nossas disciplinas (Sociologia, Antropologia Social e Cultural) que, no quadro de problemáticas integrativas e de esquemas de pertencimento, constituíram uma boa parte de seus vocabulários na era industrial, quer dizer, na era das massas representadas (pensadas) como entidades coletivas. Em geral, tratamos essas noções simbolicamente, como termos que remetem mais ou menos a uma realidade, mas sem ter uma ideia precisa do que isso implica [...]” (CANDAU, 2011, p. 29).

em quaisquer épocas não se constituem e se manifestam de maneiras homogêneas, no sentido de que todos pensam, agem, refletem, se comportam, respiram, etc, da mesma maneira, levanta a questão de que a sociedade é, ao contrário, heterogênea. Portanto, “[...] a única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual [...]” (CANDAU, 2011, p. 24).

Fentress e Wickham (2003) giram em torno dessa mesma perspectiva, na medida em que observam que Halbwachs pôs uma excessiva atenção “[...] à natureza coletiva da consciência social, descuidando relativamente da questão de como a consciência individual poderia relacionar-se com as coletividades que tais indivíduos constituíam [...]”<sup>59</sup>. Maurice Halbwachs considerou a memória individual, mas como um ponto de vista da memória coletiva de um sujeito convertido “[...] em uma espécie de autômata que obedece passivamente a vontade coletiva interiorizada [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 13, tradução nossa)<sup>60</sup>. O trecho abaixo ilustra bem a forma como o sociólogo francês pensou estes aspectos:

[...] os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. Dentro de tais meios, todos os indivíduos pensam e se recordam em comum. Cada um, sem dúvida, tem sua perspectiva, mas em relação e correspondência tão estreitas com aqueles outros que, se suas lembranças se deformam, basta que ele se coloque do ponto de vista dos outros para retificá-las [...] (HALBWACHS, 1990, p. 80).

Assim como Candau (2011) e Fentress e Wickham (2003) apontam, bem como pelas características do campo empírico de nosso estudo, nos baseamos na certeza de que a única memória atestável é a memória individual. Pois, embora haja nodos que ligam cada uma delas a uma textura memorial de contornos comuns<sup>61</sup>, cada sujeito trouxe, a partir do presente e de sua própria consciência, sua história de vida sócio-musicalmente conjurada e sem o apoio (verificável) de uma

<sup>59</sup> “[...] Halbwachs pertenecía a la escuela de Émile Durkheim y, como muchos otros de sus discípulos, puso un énfasis tal vez excesivo en la naturaleza colectiva de la conciencia social, descuidando relativamente la cuestión de cómo la conciencia individual podría relacionarse con las de las colectividades que dichos individuos constituían [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 13).

<sup>60</sup> “[...] De este modo, um problema importante que se encuentra cualquiera que desee seguir a Halbwachs em este campo es cómo elaborar una noción de memoria que, a la vez haga plena justicia al lado colectivo de la vida consciente de alguien, no convierta al individuo em uma espécie de autômata que obedece pasivo la voluntad colectiva interiorizada [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 13).

<sup>61</sup> Como o veremos, principalmente no capítulo 5.

intersubjetividade grupal. Portanto, além de não haver a manutenção da articulação do grupo social de outrora, comemorando o passado, não foram observáveis – uma vez que não partimos para uma etnografia e observação – quaisquer fenômenos coletivos presentes que correspondessem a uma consciência coletiva que costurasse as memórias individuais a uma memória coletiva nos termos de Halbwachs.

Contudo, nos perguntamos: se pensarmos mais detalhadamente e a partir da lógica criticada por Candau (2011) e Fentress e Wickham (2003), como um grupo de entrevistados(as) pode, cada um em sua individualidade e com trajetórias umas desde o passado até o presente, acessar uma consciência social correspondente a um grupo que, grosso modo, se fragmentou? Haveria uma consciência social que corresponda àquela mesma que supostamente dava sustentação ao grupo passado? Uma consciência que se manteria intacta, congelada no decorrer da passagem do tempo? Podemos dizer que isso é difícil de ocorrer, pois, se na medida em que a memória se constrói no presente, a partir da consciência atual dos sujeitos, logo, essa mesma consciência não será a mesma que possuíam no passado.

Por outro lado, se o conjunto de colaboradores(as) que entrevistamos não protagoniza e articula mais a cena passada, se esses mesmos sujeitos não são mais os mesmos do passado, poderia haver alguma possibilidade de uma memória comum correspondente a um coletivo pretérito? Emergiria alguma memória em qualquer sentido do termo “coletivo” a partir da fragmentação do grupo sócio-musical ao longo do tempo, em que cada sujeito foi tomando seu caminho de vida? Haveria algum resíduo memorial que pudesse ligar estes sujeitos à construção de uma textura memorial acerca do contexto-grupo sócio-cultural passado que implicasse em um compartilhamento de valores, pontos de vista ou representações acerca de um relacionamento comum com o passado? Ao fim, nos perguntamos: haveria a possibilidade da existência ou possibilidade de uma memória forte ou fraca<sup>62</sup>?

---

<sup>62</sup> “[...] Denomino memória forte uma memória massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade. [...] Denomino uma memória fraca uma memória sem contornos bem definidos, difusa e superficial, que é dificilmente compartilhada por um conjunto de indivíduos cuja identidade coletiva é, por esse mesmo fato, relativamente inatingível. Uma memória fraca pode ser desorganizadora no sentido de que pode contribuir para a desestruturação de um grupo [...]” (CANDAU, 2011, p. 44-45).

Embora não desenvolvendo amplamente o tema, Halbwachs (1990) acreditava que, por mais que um grupo social se fragmentasse com o passar dos tempos, o que poderia acarretar no encerramento de uma memória coletiva, é sempre provável que a memória deste mesmo corpo social se mantenha, mesmo que através de uma parte limitada deste mesmo corpo social (HALBWACHS, 1990, p. 84). O sociólogo francês argumentava que mesmo havendo a fragmentação do grupo passado, não se eliminaria a possibilidade de que emergisse uma memória coletiva. Mas, se um grupo se fragmenta ao longo do tempo, não seria difícil pensar no termo coletivo - enquanto coletividade formada a partir de um conjunto de indivíduos atuando intersubjetivamente em um mesmo meio social<sup>63</sup>?

No tocante à “manutenção” do exercício de atos de rememoração correspondentes a um coletivo pretérito, acreditamos que a presentificação de um passado comum possa emergir através de histórias de vidas musicais mesmo com a fragmentação do grupo sócio-cultural do outrora. Nos perguntávamos a respeito de se haveria a possibilidade de uma abordagem sobre a memória a respeito da cena passada (anos 1990) na medida em que em encontros fortuitos (em bares, calçadas, dentre outros espaços) com alguns ex-membros frequentemente vinham à tona lembranças a respeito das práticas musicais, bandas, festivais, etc de outrora. Mas a questão que passou a surgir era a de se haveria a possibilidade de algum compartilhamento de valores, perspectivas, interpretações ou identidades correspondentes à (re)construção de suas práticas musicais e da cena dos anos 1990. Ou seja: a emergência de uma memória relativamente compartilhada.

A respeito da possibilidade de uma memória coletiva mesmo com a fragmentação de um grupo social, Halbwachs (1990) traz a tona a noção de grupos em pensamento, abrindo uma via para que se possa discutir, no mínimo, certa validade do termo, mesmo enquanto representação (CANDAU, 2011, p. 23-24)<sup>64</sup>. Para o autor, as lembranças correspondentes a um determinado grupo podem emergir mesmo quando este não existe mais. Por exemplo: um sujeito poderia apoiar-se na memória de seu grupo passado sem que fosse necessária “[...] a

---

<sup>63</sup> Há que ressaltar que em nosso estudo o termo coletivo se refere sim ao grupo sócio-musical pretérito, o qual protagonizou uma cena *rock underground* local à época, não a um coletivo presente.

<sup>64</sup> Candau (2011) pontua que “[...] um grupo não recorda de acordo com uma modalidade culturalmente determinada e socialmente organizada, apenas uma proporção maior ou menor de membros desse grupo é capaz disso [...]” (CANDAU, 2011, p. 22) e, sendo assim, “[...] a expressão ‘memória coletiva’ é uma representação, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo [...]” (CANDAU, 2011, p. 24).

presença atual de um ou vários de seus membros [...]". Como acreditava: "[...] continuo a sofrer a influência de uma sociedade ainda que tenha me distanciado [...]", pois

[...] basta que carregue comigo em meu espírito tudo o que me capacite para me posicionar do ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu meio e em seu próprio tempo, e de me sentir no coração do grupo [...] (HALBWACHS, 1990, p. 121).

Por outro lado, o próprio autor faz o seguinte questionamento – essa nos parece uma pergunta-chave: “[...] como pretender que, para evocar essas lembranças, eu me apóie na memória de nosso grupo, já que nosso grupo não existe mais? [...]”. Para Halbwachs (1990), a memória desse grupo se manteria porque “[...] o grupo não é somente [...] um conjunto de indivíduos definidos [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 121). O que constituiria essencialmente o grupo seria “[...] um interesse, uma ordem de ideias e preocupações, que sem dúvida se particularizam e refletem em certa medida as personalidades de seus membros [...]”. Dessa forma, seriam estes aspectos que representariam “[...] o elemento estável e permanente do grupo [...]”. Não é a partir de seus membros que se pode acessar a memória do grupo (HALBWACHS, 1990, p. 122), mas

[...] a partir desse elemento [valores, discursos, idéias, ordens, etc] que reconstruo a imagem destes [membros]. Se, portanto, penso em meu amigo, é que me recoloco numa corrente de ideias que nos foram comuns (HALBWACHS, 1990, p. 122).

Embora não concordando novamente com a ideia de acesso à memória coletiva de um grupo pretérito que se fragmentou ao longo do tempo, o que impossibilitaria uma intersubjetividade, podemos, no escopo de nossa investigação, apontar para alguns elementos que dão sustentação à (re)construção de um passado experienciado coletivamente. Mesmo que nas narrativas tenha emergido um sentimento de pertencimento a um contexto sócio-musical passado, ou melhor, de que este contexto e as experiências daí decorrentes lhes representem desde uma perspectiva identitária, seria praticamente impossível observar a influência do grupo social pretérito. Seria difícil cada sujeito colocar-se em sintonia com uma consciência coletiva do outrora. Pois, se as estruturas de valores dos sujeitos se modificam ao longo de suas trajetórias e se a memória é um processo de

(re)construção contínua do passado, logo o passado será mediado, interpretado e avaliado pela estrutura de valores que compõem a consciência atual dos sujeitos no presente.

Por outro lado, há alguns elementos deste passado que se mantêm até hoje na vivência-experiência atual destes(as) entrevistados(as) e que possuem relações com suas práticas musicais pretéritas focalizadas no trabalho de memória: em quase toda sua totalidade, continuam tocando em casa ou em bandas, compõem, arranjam, gravam, escutam música, estudam música, falam-conversam sobre música, a consomem, mantêm e ampliam gostos musicais... Este aspecto nos dirige à tese de DeNora (2000) de que a música (ou as práticas musicais) é um elemento crucial no processo de rememoração e construção de si na medida em que se mantêm junto às pessoas, tanto em suas trajetórias pessoais como sociais. Poderíamos dizer que a continuidade de tais práticas emoldura um fio sobre o qual poderiam apoiar suas memórias individuais? Não seria a continuidade da música ou das práticas musicais em suas vidas o que constituiria um elo que os ligaria a um contexto passado experienciado em comum e avaliado-interpretado desde o presente?

Conforme De Nora (2000), “[...] reviver experiência através da música é também (re)constituir experiência passada [...]”<sup>65</sup>. A música acaba sendo articulada como um instrumento protético-biográfico em que o “[...] passado, musicalmente conjurado, [...]” acaba se tornando “[...] fonte para o movimento reflexivo do presente ao futuro [...]”<sup>66</sup> (DENORA, 2000, p. 66, tradução nossa). Poderíamos dizer, então, que as práticas musicais funcionam como fontes “[...] para a contínua constituição de si mesmos [...]”. Ou seja, na medida em que a “[...] música é um instrumento ou fonte para a qual as pessoas se voltam a fim de regular a si mesmas como agentes [sócio-]estéticos [...]”<sup>67</sup> (DENORA, 2000, p. 62, tradução nossa), acaba fazendo parte da

[...] comitiva de dispositivos para a recuperação da memória (a qual é, simultaneamente, a construção da memória). A música pode ser usada para o processo reflexivo de recordar/construir quem se é, uma tecnologia para

<sup>65</sup> “[...] Reliving experience through music is also (re)constituting past experience [...]”.

<sup>66</sup> “[...] In this sense, the past, musically conjured, is a resource for the reflexive moment from present to future [...]” (DENORA, 2000, p. 66).

<sup>67</sup> “[...] Music is a device or resource to which people turn in order to regulate themselves as aesthetic agents [...]” (DENORA, 2000, p. 62).



tecer o aparentemente conto contínuo de quem se é [...] (DENORA, 2000, p. 63, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Acreditamos, portanto, que a tese de DeNora (2007) é importante na perspectiva de nosso estudo, principalmente se observarmos que muito dos diálogos entre o hoje e o ontem convergiram em uma alteridade mediada por comparações das práticas musicais<sup>69</sup> envolvidas nos quadros<sup>70</sup> passados e presentes<sup>71</sup>. Poderíamos dizer: a continuidade das práticas musicais em suas vidas é o que os ajuda a relacionar presente e passado na (re)construção de suas trajetórias; o que os fez pautar suas interpretações e significações do passado também de formas relativamente comuns. Experiências musicais contínuas que possibilitam uma comparação acerca das condições do ontem e do hoje, muitas vezes postas em diálogo no processo memorial. Também poderíamos dizer: tais experiências musicais contínuas se constituiriam, portanto, em um fio-condutor comum, possibilitando a emergência de um “compartilhamento” de representações similares a respeito de suas histórias de vida musicais.

Voltando ao fio não tecido nessa discussão: como as noções de memória coletiva e grupos em pensamento nos ajudariam a situar nossa investigação do ponto de vista da problemática do grupo social? O estatuto coletivo que pode abarcar essas memórias individuais reside no fato de que o grupo de entrevistados rememorou um contexto sócio-musical pretérito comum. Contexto este no qual, no passado, conformaram comunidade dentro dos termos do que Turino (2008) entende como *grupos baseados em interesses* (TURINO, 2008, p. 115) comuns. Interesses estes que giravam em torno de organizar bandas, realizar shows-festivais, compor, ensaiar, agregar-se em outros espaços da cidade, fazer *rock*. Mas pelo fato de terem sido reunidos pela coletânea de seus depoimentos, torna mais forte ainda a consideração de Candau (2011) a respeito da condição de *representação* que o termo abarca. Poderíamos dizer então: não se trata de uma *memória coletiva*, mas sim, de uma memória acerca de um coletivo passado.

---

<sup>68</sup> “[...] Here music again comes to the fore, as part of the retinue of devices for memory retrieval (which is, simultaneously, memory construction). Music can be used as a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is [...]” (DENORA, 2000, p. 33).

<sup>69</sup> É importante mencionar aqui que o termo práticas musicais mudará para práticas sócio-musicais mais adiante. Este aspecto será observado no próximo capítulo.

<sup>70</sup> Assim como o termo práticas musicais, este mudará, mais adiante, para quadros de interação sócio-musicais.

<sup>71</sup> Não nos estenderemos neste assunto aqui na medida em que essas questões serão melhor discutidas e desenvolvidas em sub-capítulo correspondente.

A noção de grupos em pensamento tampouco poderia ser pensada em termos iguais aos que nos apresenta Halbwachs (1990). No entanto, baseados na tese de DeNora (2007), poderíamos dizer que a “sintonia” de cada entrevistado(a) com o grupo sócio-musical passado perpassa, em parte, pela continuidade das experiências musicais em suas vidas.

Dessa forma, entendemos que nosso trabalho se enquadra efetivamente na noção de memória social (FENTRESS; WICKHAM, 2003). Mas, a partir dos relatos de cada colaborador(a), bem como da caracterização de nosso campo empírico, “[...] como se faz ‘social’ a memória individual? [...]”. Os autores respondem: “[...] Em essência, falando dela [...]”<sup>72</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 14, tradução nossa). E é neste ponto que as memórias individuais descortinaram de forma profusa um contexto sócio-musical comum e experienciado coletivamente. Tendo como foco de rememoração as práticas musicais pelas quais passaram, cada memória individual trouxe a tona um largo conjunto de recordações-imagens acerca das estruturas sócio-musicais pretéritas que ao mesmo tempo remeteu à memória de um coletivo de sujeitos que participaram e fizeram cena. Se as práticas musicais são também práticas sociais, na medida em que toda atividade musical envolve o relacionamento entre variados atores, entendemos que não poderíamos falar de uma memória social intersubjetivamente construída em um presente, mas sim, de uma memória sócio-musical individualmente constituída.

Cada narrativa, portanto, se constituiu enquanto comemoração: “[...] ação de falar ou escrever sobre as recordações, assim como a representação do passado que costumamos pretender quando utilizamos a palavra [...]”<sup>73</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 14, tradução nossa). É um tipo de comemoração que “[...] faz referência explícita a fatos passados e experiência passada recordada e as imagens compartilhadas do passado [...]”<sup>74</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 15, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, objetivamos a mesma perspectiva analítica dos autores:

---

<sup>72</sup> “[...] ¿cómo se hace ‘social’ la memoria individual? En esencia, hablando de ella [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 14).

<sup>73</sup> “[...] a la ‘conmemoración’, que definiremos, para fines de esta obra, como la *acción* de hablar o escribir sobre los recuerdos, así como la representación del pasado que solemos pretender cuando utilizamos la palabra [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 14).

<sup>74</sup> “[...] nuestro pensamiento principal aquí es el pensamiento que hace referencia explícita a hechos pasados y experiencia pasada (sea real o imaginaria); pues la experiencia pasada recordada y las imágenes compartidas del pasado histórico son un tipo de recuerdos que tienen una importancia particular para la constitución de grupos sociales en el presente [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 15).

analisar “[...] como se fala do passado e sobre o significado para as pessoas que falam [...] dele [...]”. Em suma, “[...] O significado social da memória [...]”<sup>75</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 15-16, tradução nossa). E é neste ponto em que voltamos à premissa da antropologia da memória. Qual seja: como os sujeitos compartilham significados-representações acerca do passado.

## 2.4 Constituindo a noção de memória sócio-musical neste estudo

Como vimos no sub-capítulo anterior, além de inserir-nos na perspectiva da antropologia da memória (CANDAU, 2005; 2011), antecipamos a problemática referente ao campo empírico e sua relação com a noção de memória coletiva (HALBWACHS, 1990), bem como a possibilidade da continuidade das práticas musicais (por parte dos entrevistados) como eixos-balizas não só ao ato de rememoração, mas também de articulação de uma memória e identidade. No sentido de avançar os aspectos teóricos, apresentaremos ao longo deste sub-capítulo, a construção da memória sócio-musical. Mas, primeiramente, pretendemos trazer uma contribuição mais específica à área da memória social. Qual seja: embora Halbwachs (1990), em 1939, havia dado início à relação entre música e memória, entendemos que é necessária uma discussão no sentido de oferecer outra perspectiva a partir de seu ensaio. Além disso, traremos uma categoria teórica idiossincrática à nossa investigação: as práticas sócio-musicais como eixos de rememoração.

### 2.4.1 Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva dos Músicos

Em 1939, Maurice Halbwachs, em vida, publicou na *Revue philosophique* o ensaio *A memória coletiva dos músicos*<sup>76</sup>. O autor parte do pressuposto da partitura enquanto elemento imprescindível à conservação de uma memória idiossincrática ao labor dos músicos, vendo-a como um “[...] substituto material do cérebro [...]”

<sup>75</sup> “[...] Analizaremos cómo se habla (o se ha hablado) del pasado y sobre su significado para la gente que habla (o ha hablado en el pasado) de él. El significado social de la memoria, como su estructura interna y su modo de transmisión [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 15-16).

<sup>76</sup> *La Mémoire collective chez les musiciens.*

(HALBWACHS, 1990, p. 165). Dessa forma, se volta a este recurso como elemento de coesão da memória coletiva do que entendia enquanto sociedade dos músicos. Sua concepção acerca desta sociedade, bem como a conformação de sua memória, voltou-se exclusivamente à cultura musical erudita, representada, em seu ensaio, pelos músicos de orquestra e as características de sua profissão ligadas ao fim da execução coletiva de uma determinada obra. Portanto, a partitura, para Halbwachs (1990), era o único elemento (material) capaz de possibilitar que os músicos tocassem juntos e conformassem uma memória coletiva correspondente.

Colocando o ensaio de Halbwachs (1990) frente a nosso estudo, podemos dizer que ambas as perspectivas se distanciam significativamente enquanto abordagem e enfoque acerca da memória de músicos. Nem mesmo o foco na cultura musical erudita, uma vez que focalizamos um tipo de cultura musical que se distingue em vários aspectos. Em linhas bem gerais, o ensaio do sociólogo francês focaliza a conformação de uma memória coletiva dos músicos através de aspectos ligados às práticas técnico-musicais e cognitivas, enquanto que nosso estudo se apóia nas histórias de vida dos entrevistados.

Ao contrário de Halbwachs (1990), que toma a partitura como elemento que conecta músicos eruditos através da prática de executar uma obra, conformando uma memória que, digamos, se funda na perspectiva técnica que mais caracteriza o labor coletivo destes, em nosso estudo, as práticas musicais são encaradas enquanto eixos sobre os quais os sujeitos (re)constroem seus passados. Partimos das práticas musicais enquanto *aide-mémoire*, como nos lembra DeNora (2000) a respeito da música. Neste sentido, embora estejamos, assim como Halbwachs (1990), tratando de memórias de músicos, nosso enfoque e abordagem se distancia da apresentada pelo autor francês.

Entendemos que Halbwachs poderia, por exemplo, ter lançado mão de outros aspectos ligados à memória, inclusive se a houvesse tratado a partir dos pressupostos de seus quadros sociais da memória (HALBWACHS, 1925 [2004]). Claro que o labor de um músico se caracteriza pelos aspectos técnico-musicais de sua atividade, mas nem por isso deixa de ser uma atividade social mais abrangente. Nos mais variados casos apresenta quadros sociais correspondentes. Dessa forma, poderia ter alcançado variados aspectos sócio-culturais, discursivos, representacionais, tendo uma visão da música como um eixo articulador mais amplo. Mesmo quando observa que “[...] a memória dos músicos está repleta de dados

humanos [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 180), também remete a uma visão de que essa memória coletiva se desenrolaria quase que exclusivamente através do conhecimento das convenções de uma linguagem musical comum. O que deixa claro é que, para si, uma memória coletiva dos músicos só poderia ser compartilhada através da linguagem registrada em partitura.

Um exemplo disso surge quando menciona Beethoven enquanto cânone da tradição musical erudita. O relaciona à tradição da sociedade dos músicos (eruditos), mas somente pelo fato de também conhecer e compartilhar um conhecimento comum (a linguagem musical) em um mundo musical correspondente. Em suma: o ensaio de Halbwachs (1990) não considerou a perspectiva de que a memória dos músicos poderia se constituir também a partir de narrativas, autobiografias, lembranças de contextos, lugares, músicos, repertórios, discursos, representações, cânones, etc, que pudessem remeter a construções identitárias. Importantes aspectos que remetem diretamente às relações dos sujeitos com a música, bem como aos significados sócio-culturais que podem emergir dessas relações.

Este apanhado crítico não pretende desvalidar a abordagem e o enfoque do ensaio de Maurice Halbwachs. Pelo contrário, suas argumentações, mesmo enquanto esboço, bem como dentro de um contexto temporal de pensamento, são interessantes. Dentro de sua perspectiva sócio-cognitiva, são importantes suas análises acerca da relação entre a leitura da partitura e a conformação dos esquemas mentais (a partir de Henri Bergson) atinentes às atividades técnico-musicais dos músicos. Trazendo para os quadros teórico-empíricos dos estudos em memória social atuais, poderíamos dizer que reflete aspectos de uma protomemória (CANDAU, 2005; 2011), ou mesmo da conformação de práticas corpóreas incorporadas-técnicas do corpo (CONNERTON, 1989)<sup>77</sup>. O que realmente pretendemos é deixar claro em que contexto teórico e empírico se assenta nossa investigação no âmbito dos estudos em memória social e a partir de que aspectos gira em torno.

Nosso estudo parte de uma perspectiva na qual a música não é considerada somente como objeto estético-cultural circunscrito a aspectos meramente técnicos, sonoros e/ou sócio-cognitivos. Está inserida, assim como centraliza em seu entorno, práticas sócio-culturais que delineiam uma série possibilidades de experiências, o

---

<sup>77</sup> Além disso, acreditamos que é necessária uma atualização dessa perspectiva de Halbwachs (1990) a partir destes, bem como outros autores.

que, ao final, nos remete a um pressuposto básico da etnomusicologia: a de que a música é socialmente e culturalmente organizada pelo homem (PINTO, 2001)<sup>78</sup>. Neste sentido, acaba também envolvendo pessoas em torno de interesses comuns (estético, culturais, religiosos, etc), formando sociedades, com seus quadros de interação e *ethos* correspondentes. Dessa forma,

[...] O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos [...] (PINTO, 2001, p. 223).

Em suma: a música é tanto significada como ajuda a significar as mais variadas culturas humanas que têm nela um dos elementos constituintes de suas manifestações. Portanto: por que também não poderia atuar como eixo de articulação de uma (ou várias) memória e identidade?

Sem que seja necessário realizar um amplo levantamento bibliográfico para exemplificar, Pinto (2001), além das possibilidades de investigação etnomusicológicas que apresenta em seu texto, menciona outras variantes de estudo entre música e pessoas:

[...] música e cultura (Nettl, 1983), música e história (Veiga, 1983), música e estruturas sociais, música e mídias, música e mercado, música e identidade (Reily, 1992), música e poder, música e política, teatro e dança, música e meio ambiente, música e *gender studies* (Herndon & Ziegler, 1990), música e religiosidade, música e trabalho acústico (Araújo, 1999), festivais de música, música e o diálogo intercultural, produção musical, *World Music* (Broughton, 1994) etc [...] (PINTO, 2001, p. 275).

Ora, se a música está envolvida nestas e noutras várias perspectivas, denotando relações entre pessoas, músicas, estruturas e representações sociais, por que não ter na música um eixo retrospectivo de conformação de uma memória social? Se a etnomusicologia, por exemplo, baseia-se na etnografia da música para descortinar e estudar contextos sócio-culturais no entorno de práticas musicais, como nos mostra Anthony Seeger em *Etnografia da música* (2008), não poderíamos realizar um processo semelhante através dos quadros de uma antropologia da

<sup>78</sup> “[...] Falando-se de antropologia do som, ou sonora, dois elementos surgem à primeira vista: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é, o som "culturalmente organizado" pelo homem (*humanly organized sound*, cf. Blacking, 1973). [...]” (PINTO, 2001, p. 223-224).

memória (CANDAU, 2005; 2011)? Mediante o foco em um passado rememorado por sujeitos que atuaram em um determinado contexto sócio-musical não se poderia alcançar o nível das (re)construções dos quadros pretéritos correspondentes? Não se poderiam surgir significados-representações correspondentes? Acreditamos que sim, pois parte do levantamento bibliográfico que realizamos ao longo da investigação confirma a possibilidade de alcance destes aspectos através de um estudo que relaciona memória, identidade e música. São variados os estudos – embora ainda não tão difundidos – que lidam – direta ou indiretamente - com memória social e música, memória cultural e música, nostalgia e música, etc, denotando como sujeitos e grupos posicionam suas percepções presentes acerca de seus passados musicalmente conjurados (PEREIRA, 2004a; 2004b; SILVA, 2014; PRASS, 2009; BENNETT, 2009; 2013; BENNETT; HODKINSON, 2012; ROBERTS, 2012; HOEVEN, 2012; DAUNCEY; TINKER, 2014).

A partir da perspectiva da etnomusicologia, bem como dos estudos citados acima, entendemos que se pode contribuir, dentro da área da memória social, com uma perspectiva possível e além da memória coletiva dos músicos de Halbwachs (1990). Dessa forma, e a partir do próprio pressuposto trazido por Halbwachs (1925 [2004]; 1990), o qual mostra que construímos memória através da e na sociedade, bem como pelo fato de que nos apoiamos em uma memória social musicalmente conjurada em nosso estudo, passaremos a utilizar desde agora a expressão memória sócio-musical<sup>79</sup>. Uma memória não considerada a partir dos aspectos técnico-musicais e cognitivos, como o fez o sociólogo francês, mas uma memória pautada na articulação das histórias de vidas que, a partir de memórias sócio-musicais individuais, passaram a constituir, em diálogo com a perspectiva ética<sup>80</sup>, a articulação de uma memória e identidade correspondentes às experiências musicais destes sujeitos.

#### **2.4.2 Aprofundando o desenvolvimento da memória sócio-musical**

---

<sup>79</sup> A memória sócio-musical aqui baseia-se na indissolubilidade entre as trajetórias autobiográfico musicais e a memória da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990.

<sup>80</sup> Da relação ético-êmico.

A categoria memória sócio-musical foi sendo constituída basicamente através de dois eixos. As análises das memórias sócio-musicais individuais nos dirigiram, primeiramente, a uma (1) (re)construção tanto das experiências-trajetórias musicais como de uma estrutura sócio-musical passada vivenciada em comum. Esta foi sendo coadunada ao longo das análises das entrevistas na medida em que trouxeram conjuntos de recordações-imagens que coincidiam a respeito das estruturas sócio-musicais que foram (re)construindo, bem como das formas de experiências musicais. Isso nos fez realizar a seguinte pergunta: como este grupo de entrevistados (correspondentes a um grupo sócio-musical que se fragmentou ao longo da passagem dos anos) possibilitou, através do trabalho de cada memória individual, a (re)construção de estruturas sócio-musicais passadas supostamente vivenciadas em comum em um mesmo contexto? Essa questão nos remeteu à sociologia da experiência de Dubet (2011).

Conforme o autor, a experiência social se conforma na medida em que os indivíduos cristalizam ao longo de suas vidas maneiras mais ou menos estáveis de “[...] lógicas de ação [...]” através das quais buscam “[...] constituírem-se sujeitos [...]”<sup>81</sup>. Dessa forma, “[...] nossas condutas e nossos pensamentos procedem da maneira na qual interiorizamos modelos culturais<sup>82</sup>, normas, funções e identidades [...]”<sup>83</sup> (DUBET, 2011, p. 117, tradução nossa). É como se a experiência social proporcionasse a constituição do que Lahire (2005) classifica como patrimônios individuais de disposições. Na medida em que as memórias sócio-musicais individuais estiveram apoiadas em suas experiências sócio-musicais coletivamente construídas no pretérito, podemos dizer que ressoaram a perspectiva do “[...] social individualizado [...] num corpo individual que tem a particularidade [...]” de ter atravessado “[...] instituições, grupos, campos de forças e de lutas ou cenas diferentes [...]”. É como se estivéssemos calcados na emergência deste tipo de patrimônio, o qual se constitui enquanto recordações de uma “[...] realidade social na sua forma incorporada, interiorizada [...]” (LAHIRE, 2005, p. 14). Poderíamos dizer: é como se as memórias sócio-musicais individuais ressoassem patrimônios de

---

<sup>81</sup> “[...] Llamo experiencia social a la cristalización, más o menos estable, en los individuos y grupos, de lógicas de acciones diferentes, a veces opuestas, que los actores deben combinar y jerarquizar a fin de constituirse como sujetos [...]”.

<sup>82</sup> Dentro do quadro dos modelos culturais, podemos enquadrar narrativas que, no fim, conformam memórias, identidades.

<sup>83</sup> “[...] No hay razón para renunciar a la idea según la cual nuestras conductas y nuestros pensamientos proceden de la misma manera en que hemos interiorizado modelos culturales, normas, funciones e identidades [...]” (DUBET, 2011, p. 117).



disposições que, embora unas no presente, nos dirigiram à (re)construção de experiências sociais compartilhadas no passado.

Na medida em que essas memórias individuais foram coadunando em termos de uma (re)construção de um passado musical comum, fez com que o foco nessas mesmas experiências possibilitasse a emergência de uma cultura musical passada também comum. O que nos fez conjecturar que a cultura passada subjetivamente e intersubjetivamente experienciada acabou, de alguma forma ou outra, (re)construída “objetivamente” através do trabalho de memória de cada entrevistado(a). Apoiando-nos na perspectiva da sociologia da experiência de Dubet (2011):

[...] Com o tempo, a cultura subjetiva é a expressão de um sistema objetivo, e o inverso também é certo; por exemplo, as condutas e as representações dos operários procedem de uma cultura operária que, por sua vez, se explica pelo lugar ou a ‘função’ dos operários no sistema [...] <sup>84</sup> (DUBET, 2011, p. 111, tradução nossa).

Se, por um lado falamos de uma objetivação das vivências intersubjetivas passadas através da memória, por outro, o inverso observado por Dubet (2011) também emergiu: as subjetividades referentes à objetivação narrativa do passado se voltaram à (2) significação dessas experiências sócio-musicais passadas no presente através da articulação de uma alteridade ontem/hoje. E essa perspectiva nos remete à própria premissa básica da construção da memória. Qual seja: a de que o passado é conformado a partir dos quadros sociais presentes.

Para abarcar essas duas dimensões nos baseamos na noção de quadros (*frames*) de Erving Goffman. Conforme o autor, as

[...] definições de uma situação são desenvolvidas de acordo com princípios de organização que governam os eventos – ao menos os sociais – e nossa subjetividade envolvida neles; quadro [*frame*] é a palavra que uso para referir a tais elementos básicos que sou capaz de identificar. Esta é a minha definição de quadro [*frame*]. Minha frase “análise dos quadros [*frame analysis*]” é um *slogan* para referir ao exame destas condições de organização da experiência [...] <sup>85</sup> (GOFFMAN, 1986, p. 10-11, tradução nossa).

<sup>84</sup> “[...] Con el tiempo, la cultura subjetiva es la expresión de un sistema objetivo, y lo inverso también es cierto; por ejemplo, las conductas y las representaciones de los obreros proceden de una cultura obrera que, a su vez, se explica por el lugar o la ‘función’ de los obreros en el sistema [...]” (DUBET, 2011, p. 111).

<sup>85</sup> “[...] I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of

Em outras palavras, os quadros de Goffman (1986) se referem ao fato de que os sujeitos compreendem e estabelecem definições acerca das situações sociais experienciadas e de si mesmos na medida em que estes mesmos sujeitos se relacionam (ou se relacionaram) subjetivamente com e a partir dessas mesmas estruturas sócio-culturais. A interpretação acerca destas estruturas é sustentada através do que chama quadros de interpretação<sup>86</sup>:

[...] Quando o indivíduo em nossa sociedade ocidental reconhece um evento particular, tende [...] a implicar nesta resposta (e em efeito emprega) um ou mais quadros ou esquemas de interpretação de um tipo que pode ser chamado primário [...]<sup>87</sup> (GOFFMAN, 1986, p. 21, tradução nossa).

Em suma: os “[...] Quadros sociais [...] fornecem uma compreensão de fundo para eventos [...]”<sup>88</sup> (GOFFMAN, 1986, p. 22, tradução nossa) sócio-culturais com os quais estão (ou estiveram) envolvidos os sujeitos.

O que observamos ao longo das análises e interpretação das narrativas é que as (re)constituições de seus passados sócio-musicais, se num primeiro momento passaram por uma perspectiva mais descritiva, como forma de delinear imagens que conformassem um contexto passado, por outro lado, deixaram clara a articulação de um quadro ou esquema de interpretação (GOFFMAN, 1986) acerca de seus passados através de comparações entre épocas (ontem/hoje). Este quadro relativamente comum envolveu comparações que tiveram como fim a significação de suas identidades temporalmente avaliadas (perspectiva geracional) a partir das

---

frame. My phrase ‘frame analysis’ is a slogan to refer to the examination in these terms of the organization of experience [...]” (GOFFMAN, 1986, p. 10-11).

<sup>86</sup> É importante dizer que a perspectiva de Goffman (1986) que aqui trazemos coaduna em vários aspectos tanto com Halbwachs (1925 [2004]), a respeito dos quadros sociais da memória, bem como com Bruner (1991). Para o último, dentro de sua psicologia cultural (psicologia voltada ao estudo das psicologias populares), uma das influências da psicologia popular (senso comum) sobre a construção de narrativas é seu caráter de organização da experiência. Uma dessas se trata da elaboração de marcos. Bruner (1991) observa que a elaboração de marcos proporcionada pela psicologia popular corresponde à construção do mundo através da caracterização de seu curso, da segmentação dos acontecimentos que ocorrem/ocorreram nele, etc. Portanto, “[...] a maneira típica de emoldurar a experiência (e nossas lembranças dela) é a modalidade narrativa [...]” (BRUNER, 1991, p. 66). Se trata de uma “[...] atividade social, cujo objetivo é compartilhar a memória em uma cultura em lugar de servir meramente para garantir o armazenamento individual [...]” (BRUNER, 1991, p. 67).

<sup>87</sup> “[...] When the individual in our Western society recognizes a particular event, he tends, whatever else he does, to imply in this response (and in effect employ) one or more frameworks or schemata of interpretation of a kind that can be called primary [...]” (GOFFMAN, 1986, p. 21).

<sup>88</sup> “[...] Social frameworks [...] provide background understanding for events [...]” (GOFFMAN, 1986, p. 22).

diferenças de suas experiências musicais nas estruturas sócio-musicais presentes e passadas.

Embora o enfoque do autor tenha como princípio uma perspectiva sincrônica e relações face-a-face, entendemos que este mesmo processo de organização da experiência corresponde também ao trabalho retrospectivo da memória. Isso ocorre porque o sujeito busca organizar suas lembranças e recordações dentro de um fundo memorial que tenha sentido (RICOEUR, 2000). E, se a partir de Goffman (1986) supõe-se que o sujeito, quando organizando suas experiências, faz a pergunta “[...] O que é isso que está acontecendo aqui? [...]”<sup>89</sup> (GOFFMAN, 1986, p. 8, tradução nossa) como disparador do processo de interpretação, podemos dizer que em nosso estudo, os(as) entrevistados(as), quando rememorando, poderiam estar se perguntando: “O que foi que aconteceu naquela época?”; “Como aconteceu?”; “Por que aconteceu da maneira como aconteceu?”.

A tomada dessas duas noções torna-se imprescindível para a constituição da memória sócio-musical. A partir da noção de experiência social (DUBET, 2011), entendemos que as (re)construções de suas trajetórias sócio-musicais, na medida em que convergentes a respeito das estruturas sócio-musicais pretéritas, denota um labor memorial comum (no presente) do qual emergiram estruturas sociais passadas também vivenciadas em comum: um presente narrativo como reflexo de experiências sócio-musicais compartilhadas no passado (a memória como forma de objetivação das subjetividades e intersubjetividades passadas). A noção de quadros de interpretação, bem como a análise dos mesmos (GOFFMAN, 1986), além de relacionarem-se com a perspectiva de que a memória é um construto que se realiza no presente, nos ofereceu uma chave para a compreensão da alteridade que emergiu nas memórias sócio-musicais individuais. Remetendo a um tipo de avaliação de um passado relativamente comum entre o(a)s entrevistado(a)s, pudemos analisar este quadro de interpretação (GOFFMAN, 1986). Dessa forma, emergiu a articulação de uma memória sócio-musical ligada a suas experiências sócio-musicais (tanto passadas como presentes) em que as comparações entre épocas (alteridade temporal) remetem à própria articulação de suas identidades.

---

<sup>89</sup> “[...] I assume that when individuals attend to any current situation, they face the question: ‘What is it that’s going on here?’ [...]” (GOFFMAN, 1986, p. 8).

Por fim, além destes aspectos na conformação da memória sócio-musical, será apresentado a partir de que eixo os colaboradores rememoraram em uma perspectiva comum.

### **2.4.3 As práticas sócio-musicais como eixos de recordação**

Para o processo de (re)construção de suas experiências, o qual também delineou a (re)constituição das estruturas sócio-musicais correspondentes, bem como o acesso aos significados e representações conformadas pelas memórias sócio-musicais individuais, nos baseamos, primeiramente, no conceito de práticas musicais de Richard Middleton. Este se fez importante na medida em que pudemos relacioná-lo com a perspectiva que tomamos: as histórias de vida musicalmente conjuradas pautadas na recordação de suas práticas musicais passadas. Conforme Middleton (apud ARROYO, 2012):

[...] O termo “prática musical” abrange atores sociais, as músicas que eles produzem e/ou consomem, as representações sociais que lhes dão sentido e as ações musicais de executar, improvisar, compor e ouvir, dentre outras. Portanto, é “prática significativa”: não só “[...] comunica ou expressa significados pré-existentes, mas [também] ‘posiciona sujeitos’ em um processo de semiosis” [...] (MIDDLETON apud ARROYO, 2010, p. 25).

Este conceito, portanto, traz uma grande contribuição na perspectiva da memória sócio-musical na medida em que as práticas sócio-musicais<sup>90</sup> (escutar, tocar, ensaiar, compor, aprender, apresentar-se em festivais-shows, etc) se tornaram, além de eixo de rememoração comum, vias que possibilitaram representações a respeito de suas trajetórias, assim como de suas identidades. Ou seja: as recordações-imagens a respeito das práticas sócio-musicais, além de trazerem imagens correspondentes às interações sócio-musicais pretéritas, também trouxeram a articulação de seus posicionamentos enquanto sujeitos que experienciaram um determinado contexto temporal e local e que os diferenciam geracionalmente. Se para Middleton (apud ARROYO, 2010) o conceito de prática musical corresponde à consideração de que os aspectos que a envolvem são significativos, logo, em nosso estudo, as memórias sócio-musicais individuais

---

<sup>90</sup> Passaremos a nos referir somente a este termo a partir de agora.

mostraram que suas recordações são tão significativas quanto, mesmo que a partir de outra perspectiva (memorial).

As lembranças das práticas sócio-musicais nos remeteram também ao conceito de *musicar*<sup>91</sup> de Small (1998). Assim como para Middleton (apud ARROYO, 2010), o autor chama atenção para a ideia de que a música não é um objeto em si. É uma atividade. Uma vez que “[...] a natureza e significado fundamental da música reside não nos objetos, nem nas obras musicais como um todo, mas na ação, no que as pessoas fazem [...]”<sup>92</sup>. Dessa forma, observa que é através da compreensão dos envolvimento das pessoas nas mais variadas atividades ligadas à música que podemos compreender sua<sup>93</sup> “[...] natureza e função [...] na vida humana [...]”<sup>94</sup> (SMALL, 1998, p. 8, tradução nossa). Observa que não se trata tanto da música em si, mas sim, dos atos de *musicar*, bem como dos papéis que as pessoas assumem, “[...] em qualquer capacidade [...]”<sup>95</sup>, na execução, escuta, ensaios, composição, ou mesmo dança. Além disso, o *musicar* também corresponde à compra de ingressos na porta de um teatro ou casa de concertos, ou os *roadies* que preparam o palco (SMALL, 1998, p. 9, tradução nossa). Portanto, envolve “[...] todas as atividades que afetam a natureza desse evento que é [...]”, em um sentido amplo, “[...] performance [...]”<sup>96</sup> (SMALL, 1998, p. 11, tradução nossa).

É isso o que as memórias sócio-musicais individuais fizeram emergir: na medida em que focalizando suas práticas sócio-musicais, remeteram a uma série musicares pretéritos (e também presentes) como elementos que, ao fim, remeteram a uma alteridade temporal. Dessa forma, o *musicar* ajuda a sustentar a noção de memória sócio-musical também na medida em que corresponde à perspectiva da

---

<sup>91</sup> Assim como Sinésio Silva (2014), utilizaremos a tradução do termo *musiking* para *musicar*, na mesma medida em que Small (1998) transforma o substantivo *music* em verbo *musiking* para dar o sentido de música como ação.

<sup>92</sup> “[...] The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works, but in action, in what people do [...]”.

<sup>93</sup> Da música.

<sup>94</sup> “[...] It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life [...]” (SMALL, 1998, p. 8).

<sup>95</sup> “[...] To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might even at times even extend its meaning to what the person is doing who takes tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance [...]” (SMALL, 1998, p. 9).

<sup>96</sup> “[...] if the definition of *musiking* I have offered takes in all the activities that affect the nature of that event which is performance, then that must include preparing for it [...]” (SMALL, 1998, p. 11).

construção identitária. Conforme Small (1998), sua “[...] teoria do musicar [...]”<sup>97</sup> não se circunscreve somente como interesse ou mesmo um “[...] caso para intelectuais e pessoas ‘cultas’ [...]”. Essa teoria, assim como o próprio musicar, “[...] é um importante componente da compreensão de nós mesmos e dos nossos relacionamentos com outras pessoas [...]”<sup>98</sup> (SMALL, 1998, p. 13, tradução nossa).

Mas estes musicares, ao fim, e na medida em que delineados através da perspectiva de suas histórias de vida musicalmente conjuradas e relacionadas também à cena *rock underground* pretérita, correspondem diretamente ao que Gomes (2012) categoriza como percursos musicais subterrâneos<sup>99</sup>. Essa categoria do autor português observa os variados estágios correspondentes aos modos de relação com a música *underground*. Podemos dizer que as memórias sócio-musicais individuais em nosso estudo foram constituídas através da (re)construção desses modos, perpassando suas iniciações musicais ligadas ao *rock* aos dias de hoje. E como a música continua a fazer parte de suas vidas nos dias atuais, seus percursos *underground* passados têm relação com suas atuações sócio-musicais no hoje.

Por último, gostaríamos de destacar mais uma referência à constituição de nossa memória sócio-musical. Silva (2009; 2012) construiu duas categorias no intuito de organizar dois tipos de fontes de dados em sua investigação a respeito da “[...] memória musical dos nordestinos residentes em um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro [...]” (SILVA, 2009, p. 8). Lança mão da memória dos sons e dos sons da memória. A primeira,

[...] corresponde a todo conjunto de artefatos capaz de depor sobre o passado sonoro da Maré. Na verdade, são os vestígios – resíduo de ação – desse passado: fonogramas, fotografias, material de divulgação, carteirinhas atestando filiação a blocos carnavalescos ou escola de samba, todos aparecendo como elementos de uma lista praticamente infinita [...] (SILVA, 2012, p. 112).

<sup>97</sup> “[...] Who needs a theory of musicking? [...]”.

<sup>98</sup> “[...] A theory of musicking, like the act itself, is not just an affair for intellectuals and ‘cultured’ people but an important component of our understanding of ourselves and our relationships with other people [...]” (SMALL, 1998, p. 13).

<sup>99</sup> É importante mencionar que nos estudos portugueses há sempre a referência a “subterrâneo” para referir-se ao que no Brasil comumente se chama *underground*. Dessa forma, adotaremos sempre o termo em inglês, como é corriqueiramente adotado no Brasil, mesmo quando fizermos uso de categorias advindas da perspectiva portuguesa. Quando realizarmos uma citação direta advinda de autores portugueses, manteremos o termo “subterrâneo”.

A segunda categoria, “[...] por sua vez, refere-se aos depoimentos oferecidos por Dito Félix<sup>100</sup> através das entrevistas de história oral. São falas reflexivas sobre práticas sonoras pretéritas das quais ele participou ou teve notícia [...]” (SILVA, 2012, p. 112). Dessa forma, a memória sócio-musical em nosso estudo se apóia também na categoria sons da memória (SILVA, 2009; 2012) na medida em que apresenta a mesma perspectiva de campo: através de entrevistas individuais há um escrutínio do passado através de lembranças a respeito de práticas musicais. Nos acercamos à categoria de Silva (2012) porque os sons da memória, a partir dos depoimentos de Dito Félix, se caracterizaram como um

[...] metacomentário de práticas sonoras com as quais Dito Félix teve algum contato ou vivência [...], isto é, está em evidência a reconstrução de um passado ou, os usos do passado pelo presente [...]. Desse jeito, [...] as narrativas registradas permitem estudar um acontecimento peculiar, qual seja: a ação da memória na interpretação do passado ou, dizendo de modo mais específico, a ação de constituição de memórias sobre aspectos da vida sonora de um indivíduo ou coletividade [...] (SILVA, 2012, p. 112).

Sendo assim, as memórias sócio-musicais individuais de cada entrevistado(a) em nosso estudo, assim como a categoria sons da memória (SILVA, 2009; 2012), conformaram tanto (re)construções de seus passados musicais através das práticas sócio-musicais pretéritas como fizeram uso dessas mesmas lembranças quando comparando-as com práticas sócio-musicais atuais.

Através das recordações acerca de suas práticas sócio-musicais passadas e presentes, nas quais emergiram musicares (ou sons da memória) correspondentes aos seus percursos musicais *underground*, articularam um tipo de quadro de interpretação (GOFFMAN, 1986) baseado na comparação entre passado e presente. Ou seja, os mais variados musicares do ontem (através das quais representam parte de suas identidades historicamente e geracionalmente constituídas) são diferenciados na medida em que comparados com musicares do hoje.

#### **2.4.4 O encadeamento das lembranças a partir das práticas sócio-musicais, os musicares pretéritos**

---

<sup>100</sup> Um músico conhecido da Maré.

Como vimos mais acima, a composição da categoria práticas sócio-musicais, além de advir primeiramente da noção de práticas musicais de Middleton (apud ARROYO, 2010), corresponde também ao musicar de Small (1998). Dessa forma, as memórias sócio-musicais individuais, como chamamos atenção anteriormente, não são menos sociais na medida em que cada narrativa, além de estabelecer comparações através das práticas sócio-musicais passadas e presentes, também (re)construíram seus passados sócio-musicais em relação aos musicares pretéritos ligados a outros atores, bem como às estruturas sócio-musicais do passado. E este aspecto de suas recordações-imagens nos remete ao encadeamento semiótico exemplificado por Turino (2008).

Embora construindo um aparato teórico específico sobre o qual baseia sua abordagem etnomusicológica-semiótica, Turino (2008) realiza uma aproximação da teoria semiótica de Charles Peirce com a música e as lembranças. Essa relação, em nosso entender, possui similaridades com uma das características das (re)construções das histórias de vidas em nosso estudo: o encadeamento de elementos constitutivos da memória (POLLAK, 1992) que são associados uns aos outros ao longo das narrativas. A partir de estímulos iniciais como “me fale sobre...”, delinearão variadas relações sociais ligadas ao meio sócio-musical passado.

Conforme Turino (2008), a relação entre signo-objeto envolve uma variedade de possibilidades no que tange ao “[...] trabalho semiótico [...]”, tendo a propensão “[...] de criar diferentes tipos de efeitos [...]”<sup>101</sup>. O exemplo trazido pelo autor corresponde a um sujeito que rememora através da escuta de uma determinada música. A partir daí, se coloca em uma dinâmica de percepção e pensamento que gera, dependendo de cada situação-contexto, bem como de cada subjetividade, “[...] vários tipos de processos de encadeamentos semióticos [...]”<sup>102</sup>. Turino (2008) chama atenção para os tipos básicos de efeitos que podem surgir a partir deste processo: “[...] (1) um sentimento ou uma sensação; (2) uma reação física ou resposta; e (3) ‘um sinal mais desenvolvido no cérebro’[,] incluindo sônico, tátil,

---

<sup>101</sup> “[...] Each sign type does a different type of semiotic work and has a propensity to create different types of effects [...]”.

<sup>102</sup> “[...] To provide a way to think about the dynamic nature of perception and thought, [Charles] Peirce also outlined various types of *semiotic chaining processes* [...]”.



olfativo, imagens visuais, assim como pensamento simbólico baseado em palavras [...]”<sup>103</sup> (TURINO, 2008, p. 11, tradução nossa).

Embora hipotético, este exemplo mostra como a escuta possibilita a um sujeito a articulação de encadeamentos-associações no processo de rememoração:

[...] quando ouvindo uma canção que sua mãe costumava cantar em torno da cozinha, o ouvinte pode ter uma vaga sensação de saudade [...] ou ter uma imagem olfativa (memória) dos cheiros da cozinha, uma imagem visual da cozinha ou o pensamento baseado em palavras: “É melhor eu ligar para a mãe.” Em quaisquer destes exemplos hipotéticos, a canção funcionou como o signo. “Mãe”, “casa”, “a cozinha”, “infância” foram objetos potenciais do signo, criando os diferentes efeitos descritos [...]”<sup>104</sup> (TURINO, 2008, p. 11, tradução nossa).

De forma similar, este tipo de encadeamento emergiu frequentemente no trabalho de memória dos entrevistados em nosso estudo, o que no nosso entender coaduna diretamente com a noção de que as memórias sócio-musicais individuais foram construídas e significadas através da articulação de lembranças associadas umas às outras. A partir de nossa atuação em campo, podemos dizer que a relação entre objeto-signo da qual fala Turino (2008) se originou através dos estímulos dados pelo entrevistador: signos correspondentes às possibilidades que poderiam emergir a partir de um “Me fale sobre... seu processo de aprendizagem com a guitarra...”. A partir daí, articulavam séries de objetos (lembranças) que, correspondentes as suas experiências sócio-musicais pretéritas, eram encadeados a outros objetos (outras lembranças). Para dar um exemplo acerca destes encadeamentos, o simples estímulo (um signo) referente aos lugares relacionados ao *rock* em Pelotas na década de 1990 (“Me fale sobre os lugares do *rock*...”) remeteu a lembranças referentes a bares, muros, costumes-hábitos, sociabilidades, sentidos, personagens, etc. Vejamos alguns exemplos empíricos deste caráter contextual-associativo que emergiu nas memórias sócio-musicais individuais.

<sup>103</sup> “[...] (1) a sense of felling; (2) a physical reaction or response; and (3) ‘a more developed sign in the mind’ including sonic, tactile, olfactory, and visual images as well as word-based symbolic thought [...]” (TURINO, 2008, p. 11).

<sup>104</sup> “[...] when hearing a song that one’s mother used to sing around tha kitchen, the listener might have a vague sense of longing, or bolt upright in his chair, or have an olfactory (memory) of kitchen smells, a visual image of the kitchen, or the word-based thought ‘I’d better call Mom.’ In any of these hypothetical instances the song functioned as the sign; ‘Mom’, ‘home’, the kitchen’, ‘childhood’ were potential objects of the sign, creating the different effects described [...]” (TURINO, 2008, p. 11).

Ferreira1 (2014) encadeia lembranças a partir da recordação da formação da banda *Freak Brotherz*. Após, passa a encadear aspectos do contexto da cena local à época da formação da banda:

[...] aí eu fui tocar bateria e ele [*seu irmão*] [...] baixo... Cantava... [...] Tentamos uma baterista, não funcionou como a gente queria; aí colocamos um baterista e começou a tomar forma. No começo era Fora de Controle o nome da banda. Noventa e sete. Aí, em noventa e oito [é] que deu a formação [...] clássica da *Freak*: eu, o Solano<sup>105</sup>, o Marcelo<sup>106</sup> e o R.P. E ali [...] fechou de uma forma, né... Uma energia da banda [...] e uma seriedade também, numa época muito... ruim assim... Todas as bandas, parece, [...] tinham entrado em recess. Tinha acabado. Não tinha lugar pra tocar [...] no começo de noventa e oito. E aí a gente já tava com o som formado, tocando, e começamos [...] a tentar abrir espaços<sup>107</sup>, né... E aí abriu um espaço que era o [bar] *Woodstock*... Que foi um espaço que fez história assim na cena. Hoje é uma loja de tapete persa [...]. Nós tocamos muito ali. Foi o começo da banda e... organizando tudo mesmo, né... Colando cartaz na rua, como é até hoje... [...] alugando equipamento; toda a função assim... [...]

(FERREIRA1, 2014, 00:49:36”).

Nota-se que Ferreira1 (2014), na esteira da formação da banda *Freak Brotherz* (um signo de rememoração), encadeia objetos que possuem relação direta com o início da banda. A lembrança de sua formação (signo) possibilitou a articulação de um cenário mais amplo, onde a busca por músicos, espaços, bem como a representação de um contexto escassez de bandas na cena local à época (objetos) remonta elementos associados que explicitam a perspectiva dos encadeamentos.

Outro exemplo é o de Goularte (2014), quando falando a respeito do bar Pássaro Azul. A partir do signo (estímulo) “Me fale dos lugares em que o pessoal do *rock* costumava se encontrar...”, encadeou elementos que, ao fim, correspondem à (re)construção de um contexto referente ao bar:

[...] [Entrevistador: ...em que lugares o pessoal, esse pessoal do rock se encontrava...?] O pessoal se reunia mais, na década de noventa – [...] começo de noventa até o meio da década de noventa –, no Pássaro Azul, na Avenida. Com certeza era o [...] *point* do *rock* em Pelotas [...]. Todo mundo ia ali tomar umas cachaça do seu N.. Porque ali também tinha outra coisa interessante [...]... Tu levavas uma fitinha ali e ele colocava. Então o pessoal ficava ali ouvindo o som que gostava; ele não se importava de colocar *metal* ou o que fosse, né... O pessoal ficava ali... tomando uma bebida boa... e ouvindo o som que gostava [e] conversando com os amigos. Então todo mundo acabava se reunindo ali. O Cais - onde rolava os shows - era ali, atravessando a rua, perto... Então ficava todo mundo ali por aquela banda<sup>108</sup>: dando banda<sup>109</sup> na Avenida [...] e fazendo [...]

<sup>105</sup> Solano de Vasconcelos Ferreira, seu irmão.

<sup>106</sup> Marcelo Crochemore Pereira.

<sup>107</sup> Conseguir lugares para a realização de shows, festivais, etc.

<sup>108</sup> “Banda”, aqui, se refere à região, zona, localização. Se trata de um termo êmico, ao menos, local.

esse ritual lá... [Entrevistador: *Por que que..., né, no caso do Pássaro Azul, o seu N. botava fitinha? Ele gostava de metal ou gostava de rock...?*] Não! Eu acho que não cara. Eu acho que nem era por isso. Eu acho que ele acabou notando que esse era [...] um nicho [risos] que ele tinha de mercado. Entendeu? [...]. Então ele notou que 'Poh, a gurizada gostava de ouvir um som...'. [...] O som não ficava lá dentro do bar. O som ficava pra rua... Então, o quê que acontecia? Ele botava a fitinha lá dentro, o som podia ser a barulhêra que fosse... ele não ia se incomodar. Porque tava pra rua. Então [...] o pessoal ficava na rua e [...] bebendo no bar dele. Entendeu? E gastando no bar dele. A noite inteira. [...] Entendeu? [...] (GOULARTE, 2014, 00:55:45”).

Por último, destacamos a recordação de Netto (2014) a respeito de sua entrada na cena local nos anos 1990. No entanto, este signo (entrada na cena que se associa desde o início à prática sócio-musical de frequentar o ensaio de outras bandas) resultou do encadeamento de outros elementos constituintes de lembranças anteriores. Além disso, também traz uma representação do contexto desde o ponto de vista simbólico das relações que delinea:

[...] e aí eu me lembro [...] de eu entrar na cena: de eu começar a ir nos ensaios... Porque o máximo daquela época era tu ser convidado pra [...] ir no ensaio das bandas... Entende? 'Bah, hoje tem ensaio da banda tal...' [...]. Tu vê: que hoje tu faz ensaio aberto aí... Quem é que vai? Sabe?... [...] [Entrevistador: ... *Como é que era isso assim?*] Cara, era demais [...]! Porque... tu saías da bolha! Tu vias os caras tocando. Alguns deles claro, nem todos tocavam tão bem... na época, né... Até em função de equipamento, [...], em função de... [...] informação... Entende? Então, o quê que acontecia? [...] Tu tinha ali na tua frente [...] um cara tocando. Reproduzindo [...] um riff que tu ouvia só no disco... Entende? Aí tu vê aquilo assim: tu ter contato com aquilo assim era demais! 'Bah, olha ali! Como é que o cara faz! Ó! Tu vê!'. Porque tu não tinhas acesso a [video] clip. Dificilmente... Entendeu? [...] Ainda que em noventa e um, noventa e dois talvez, não vou me lembrar... Noventa e um, eu acho(!), tu conseguia captar o sinal [...] da MTV. Eu conseguia pelo menos na minha casa... Porque... O quê que acontece? Essa minha vizinha ela tinha parabólica. E a MTV na época, quando entrou no Brasil, ela pegava só por parabólica. E eles tinham um equipamento na casa chamado *video-link*. Que era [...] um amplificador de sinal. Então pegava lá no quarto do pai dela; ele ligava e vinha pras outras televisões da sala. E eu pegava numa televisãozinha *Philco Ford*; "cabeça de ET"; aquelas amarelinha, redondinha, preta e branca; com seletor tec, tec, tec... que você colocava num canal... neutro ali, sintonizava e ela pegava. Então eu comecei a ter acesso a [video] clip. [...] Mas muitas coisas tu não tinha acesso ainda... Então era engraçado tu chegar num ensaio e o cara tocando, sei lá, um... reproduzindo um riff do *Metallica*. Por exemplo: que tu não tinhas visto ainda o [video] clip; tu não sabias como é que o cara fazia... aquilo. Tu só ouvias no disco. Tu só ouvias o material auditivo [...] Eu, por exemplo, não era um cara que tocava. Não tocava nenhum instrumento<sup>110</sup>. [...] Tu imagina: tu chegar no ensaio, quando vê os caras tocando, reproduzindo aqueles riffs... absurdos assim... Aquelas coisas... Tu ficava impressionado! Sabe meu? Eu achava o máximo. Sabe? [...] (NETTO, 2014, 00:32:29”).

O que os exemplos mostram é que os encadeamentos de elementos constituintes da memória (POLLAK, 1992) têm por fim uma organização de suas

<sup>109</sup> "Dar uma banda", aqui, se refere ao "dar uma volta", circular, dar um passeio. Também se trata, a nosso ver, de um termo êmico, ao menos, local

<sup>110</sup> Era e continua sendo vocalista.

experiências musicais através de práticas sócio-musicais variadas. E este aspecto, ao fim, nos remete ao sub-capítulo *Musical memories and the choreography of feeling* (DENORA, 2000). Através deste, a autora busca compreender como a música contribui enquanto eixo de rememoração e estruturação das experiências. Utilizando a escuta de músicas enquanto suporte para a recordação, observa como um grupo de mulheres traz a tona aspectos correspondentes as suas vidas. Neste sentido, a autora observa que a

[...] Música se move através do tempo, é um meio temporal. Esta é a primeira razão pela qual é um *aide-mémoire* poderoso. Como um artigo de vestuário ou um aroma, a música é parte do ambiente material e estético no qual esteve uma vez tocando, no qual o passado, agora um artefato da memória e sua constituição, foi uma vez um presente. Ao contrário dos objetos materiais, todavia, a música que é associada com uma experiência passada foi, dentro desta experiência, ouvida ao longo do tempo. E quando esta é uma música que é associada com um momento e um espaço particular [...] [,] uma música re-ouvida e recordada fornece um dispositivo para revelar, para [“]repetir[”], a estrutura temporal daquele momento, seu dinamismo como experiência emergente. É por isso que para muitas pessoas o passado ‘se torna vivo’ [...] <sup>111</sup> (DENORA, 2000, p. 66-67, tradução nossa).

Embora a metodologia empregada por DeNora (2000) corresponda à escuta de músicas como estímulos de rememoração <sup>112</sup> – assim como o exemplo de Turino (2008) –, entendemos que vários aspectos de suas reflexões se aplicam diretamente ao trabalho de memória que enfocamos. Pois acreditamos que as práticas sócio-musicais presentes também balizam a rememoração das práticas sócio-musicais passadas, contribuindo na conformação das experiências dos sujeitos entrevistados, bem como fazendo parte de suas vidas atuais (seja de uma forma, seja de outra). Sabendo que a maioria dos(as) entrevistados(as) ainda continua suas práticas sócio-musicais no hoje, tiveram à disposição suas experiências musicais atuais para (re)construí e interpretar suas práticas sócio-musicais pretéritas. Assim como a música na abordagem de DeNora (2000), as práticas sócio-musicais em nosso

<sup>111</sup> “[...] Music moves through time, it is a temporal médium. This is the first reason why it is a powerful *aide-mémoire*. Like an article of clothing or an aroma, music is part of the material and aesthetic environment in which it was once playing, in which the past, now an artifact of memory and its constitution, was once a present. Unlike material objects, however, music that is associated with past experience was, within that experience, heard over time. And when it is music that is associated with a particular moment and a particular space [...] music reheard and recalled provides a device for unfolding, for replaying, the temporal structure of that moment, its dynamism as emerging experience. This is why, for so many people, the past ‘comes alive’ [...]” (DENORA, 2000, p. 66-67).

<sup>112</sup> Há que mencionar que este tipo de abordagem metodológica foi empregado em nosso estudo. Este aspecto será tratado no capítulo 2, sobre a metodologia.

estudo emergiram enquanto *loci* de rememoração das experiências sócio-musicais. Portanto, podemos pensar tais práticas e as experiências daí decorrentes como apoios que ajudaram os(as) entrevistados(as) a posicionarem-se em uma

[...] ressonância entre a situação, o relacionamento social, o cenário, a música e a si mesmos como agentes estéticos com sentimentos, desejos, humores, de tal modo que a música foi o humor, e o humor a música. Na medida em que a música penetra a experiência deste modo, é informativa daquela experiência. [...] Serve como referente para a experiência [...] <sup>113</sup> (DENORA, 2000, p. 67, tradução nossa).

Neste sentido, na medida em que as lembranças acerca das práticas sócio-musicais servem como referentes destas mesmas práticas, emergiu um processo no qual o sujeito entende a si mesmo a partir de suas experiências. Conforme DeNora (2000), a

[...] constituição reflexiva das *affordances* musicais dentro de um contexto, cena ou cenário, é como a experiência vem a ser feita, sentida e conhecida ao *self*. Consiste de um entrelaçamento da experiência (impressão, ação) e os materiais que são acessados como referentes para a experiência, seus parâmetros metafóricos e temporais. Não é à toa, então, que ao re-ouvir música [ou recordar as práticas sócio-musicais] que ajude a estruturar, a informar a experiência, os respondentes descrevem como eles são capazes de re-viver aquela experiência. O estudo da interação homem-música assim revela o sujeito, memória e, com isso, o *self-identity*, como sendo constituídos sobre um plano fundamentalmente sócio-cultural onde a dicotomia entre “sujeitos” e “objetos” é, para todos propósitos práticos, nula e vazia [...] <sup>114</sup> (DENORA, 2000, p. 67, tradução nossa).

E trazendo de novo o fato de que a maioria dos(as) entrevistados(as) mantém práticas sócio-musicais que, de uma forma ou outra, se relacionam com suas trajetórias passadas focalizadas em nosso estudo, concordamos com DeNora (2000) quando diz que a

<sup>113</sup> “[...] resonance between the situation, the social relationship, the setting, the music, and themselves as emerging aesthetic agents with feelings, desires, moods such that the music was the moddo, and the mood, the music. To the extent that music comes to penetrate experience in this way, it is informative of that experience. [...] It serves [...] as a referent for experience [...]” (DENORA, 2000, p. 67).

<sup>114</sup> “[...] This environmental appropriation, which is a reflexive constitution of music’s affordances within a context, scene or setting, is how experience comes to be made, felt and known to self. It consists of an interlacing of experience (feeling, action) and the materials that are accessed as the referents for experience, its metaphoric and temporal parameters. It is no wonder, then, that on rehearing music that helped to structure, to inform experience, respondents describe how they are able to relive that experience; the study of human-music interaction ths reveals the subject, memory and, with it, self-identity, as being constituted on a fundamentally socio-cultural plane where the dichotomy between ‘subjects’ and ‘objects’ is, for all practical purposes, null and void [...]” (DENORA, 2000, p. 67).

[...] A música pode assim ser vista servindo como um container para a estrutura temporal das circunstâncias passadas. Além disso, na medida em que [...] um evento passado foi construído e veio a ser significativo com referência à música, estruturas [sócio-]musicais podem fornecer uma rede ou gramática para estruturas temporais [...] <sup>115</sup> (DENORA, 2000, p. 67-68, tradução nossa).

Assim como o re-ouvir uma música ligada a uma determinada experiência no passado pode disparar lembranças acerca do contexto em que essa mesma experiência ocorreu (o que traz o dado da continuidade da escuta), entendemos que as (re)construções das práticas sócio-musicais pretéritas, no caso de nosso estudo, passam também pelas percepções dos(as) colaboradores(as) a respeito das práticas que se mantêm no hoje.

Resta-nos observar outro aspecto que emerge das memórias das práticas sócio-musicais passadas e que tem a ver com a inter-relação entre memória e identidade. No sub-capítulo *Finding “the me in music” – musically composed identities*, DeNora (2000) remonta o caminho entre o memorializar e o representar a si mesmo através da música. Assim como DeNora (2000), observamos que um “[...] sentido de *self* está localizado na música [...]”, o que os faz entender que as lembranças acerca das práticas sócio-musicais “[...] fornecem termos e modelos [...]” como “[...] ingredientes ativos no trabalho de identidade [...]”. Ou seja, em como os “[...] respondentes ‘encontram a si mesmos’ [...]” <sup>116</sup> (DENORA, 2000, p. 68, tradução nossa) nessas lembranças. É como se as recordações de suas práticas sócio-musicais pretéritas fossem um “espelho” que permite aos sujeitos verem a si mesmos (DENORA, 2000, p. 70). Portanto, as lembranças dessas práticas podem ser

[...] retratada[s] como uma estrutura temporal, como que oferecendo partículas semióticas, como um meio [de] [...] associações autobiográficas – de fato, como um dispositivo para ordenar o *self* como um agente e como

<sup>115</sup> “[...] Music may thus be seen to serve as a container for the temporal structure of past circumstances. Moreover, to the extent that, first time through, a past event was constructed and came to be meaningful with reference to music, musical structures may provide a grid or grammar for the temporal structures [...]” (DENORA, 2000, p. 67-68).

<sup>116</sup> “[...] The sense of ‘self’ is locatable in music. Musical materials provide terms and templates for elaborating self-identity – for identity’s identification. Looking more closely at this process highlights the ways in which musical materials are active ingredients in identity work, how respondents ‘find themselves’ in musical structures [...]” (DENORA, 2000, p. 68).

um objeto conhecido e explicável a si mesmo e aos outros [...]”<sup>117</sup> (DENORA, 2000, p. 73, tradução nossa).

\*\*\*

Uma leitura que parta do contexto dos quadros teóricos atinentes aos estudos em memória social provavelmente traga a tona a seguinte pergunta: por que esta pesquisa não está apoiada na tradição de estudos relacionados aos quadros sociais da memória de Halbwachs (2004 [1925])? A fragmentação do grupo sócio-musical e a característica do nosso campo empírico, estabeleceu um contexto em que não poderíamos encaixar de forma contígua os postulados referentes aos quadros de Maurice Halbwachs. Como já mencionamos, sua noção de quadros está diretamente relacionada ao conceito de memória coletiva.

Nossa escolha se deve a fato de que, como aponta Santos (1998), o sociólogo francês deu grande ênfase à primazia do social (SANTOS, 1998, p. 2). Embora haja reconhecido a perspectiva da memória individual, a via como subordinada a uma espécie de consciência social. Este aspecto nos colocou em certa dissonância teórico-empírica a este postulado, pois não poderíamos observar como se apoiariam memórias individuais umas nas outras em uma perspectiva sincrônica aos fenômenos sociais e dentro de um coletivo que não existe mais. Nosso estudo faz outro caminho.

Dessa forma, foi imprescindível constituirmos na noção memória sócio-musical e a categoria práticas sócio-musicais que, apoiadas nas perspectivas de Pinto (2001), Dubet (2011), Lahire (2005), Goffman (1986), Middleton (apud ARROYO, 2012), Small (1998), Gomes (2012) e Silva (2009; 2012), possibilitaram a conformação de um plano teórico que, partindo das memórias sócio-musicais individuais, poderia estar relacionado de forma mais aproximada ao nosso campo empírico. Mas, mesmo não havendo a observação de fenômenos sociais de um grupo sócio-musical presente que se volta a seu passado, emergiu um processo memorial em que as recordações-imagens das práticas sócio-musicais são articuladas também enquanto eixo de alteridade. Alteridade esta que se caracteriza

---

<sup>117</sup> “[...] music has been portrayed as a temporal structure, as offering semiotic particles, as a medium [of] [...] biographical associations - in action as a device for ordering the self as an agent, and as an object known and accountable to oneself and others [...]” (DENORA, 2000, p. 73).

como fenômeno social, mesmo que calcada na comparação e diferenciação entre épocas. Ou seja: tiveram como base a temporalidade. É o que observamos, por exemplo, através de Bennett (2005), Mercado (2011), Tsitsos (2012), assim como variados estudos publicados em *Ageing and Youth Cultures: music, style and identity* (2012), em que as diferenciações entre épocas estabelecem alteridades articuladas de variadas formas através da música (*rock, punk, techno, música de viento*, práticas musicais, valores, etc) como eixo identitário. E as questões geracionais dão grande suporte.

Além disso, as memórias sócio-musicais individuais não são menos sociais também pelo seguinte aspecto: não (re)constroem seus percursos musicais (GOMES, 2012) através de histórias de vidas que enquadram a si mesmos como sujeitos isolados de uma sociedade e das estruturas sócio-musicais nas quais atuaram. Lembram de si mesmos e dos outros em interação e dentro destes meios, observando suas trajetórias relacionadas a uma sociedade correspondente. O fizeram de uma maneira relativamente homogênea. Dessa forma, nos apoiamos em Santos (1998) que, mesmo embora se refira à perspectiva coletiva da memória, chama atenção à desconstrução da primazia do coletivo sobre o social.

[...] Indivíduos apresentam [...] diferentes comportamentos não porque tenham "personalidades" ou "naturezas" próprias, independentes do social, mas devido às experiências diversas por que passaram (no sentido de construir e incorporar) ao longo de suas vidas. Não se pode eliminar a importância do ator que reconstrói seu passado, nem considerar construções coletivas como autônomas [...] (SANTOS, 1998, p. 5).

Pois,

[...] cada indivíduo traz consigo uma composição única de inúmeras experiências. Não há necessidade, portanto, de pensarmos que a antecedência de quadros sociais da memória implica a imposição de uma representação coletiva, única e homogênea, sobre "mentes" e "corpos". Há várias representações coletivas, conflitivas e em mudança, relativas a diferentes grupos, por meio das quais indivíduos se socializam e constituem suas identidades e memórias ao longo de suas vidas. Podemos, diferentemente de Halbwachs, pensar estes múltiplos quadros sociais de uma forma menos rígida, ou seja, pensá-los sempre em contínua transformação, bem como sujeitos a múltiplas apropriações segundo tensões e conflitos inerentes à sociedade [...] (SANTOS, 1998, p. 7).

Por isso nossa escolha pela noção de quadros de interpretação de Goffman (1986), na medida em que se apresenta mais aberta à possibilidade de observar



cada memória sócio-musical individual enquanto construto da individualidade de cada sujeito. Este aspecto nos colocou frente a um contexto memorial mais heterogêneo, mas não menos construtivo em termos da memória sócio-musical com a qual estamos lidando. Como nos chama atenção Candau (2011), hoje em dia se reconhece que as sociedades contemporâneas – e mesmo quaisquer sociedades em quaisquer épocas - não se constituem e se manifestam de maneiras homogêneas, no sentido de que todos pensam, agem, refletem, se comportam, respiram, etc, da mesma maneira, “[...] a única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual [...]” (CANDAU, 2011, p. 24). Ou seja, aquela em que o sujeito é capaz de pensar sua relação com o meio e não o meio sendo capaz de “pensar” uma espécie de sujeito essencialmente passivo e que refletiria uma consciência coletiva homogênea. É a partir de como os sujeitos decidem representar-se que são estabelecidas as estratégias de pertencimento, onde os elementos subjetivos (de cada sujeito) e objetivos (disposições concretas da cultura) se encontram.

### **3 A entrada no campo: aspectos empíricos e orientação metodológica**

#### **3.1 A entrada no campo: da subjetividade do pesquisador à perspectiva metodológica**

As primeiras linhas acerca dos procedimentos metodológicos em nossa investigação necessitam uma introdução no sentido de observar o próprio envolvimento do pesquisador com o campo de estudo. Neste sentido, tomarei a liberdade de introduzir este capítulo na primeira pessoa.

Assim como Halbwachs (1990) observou - mesmo que em outra perspectiva – que a memória é social na medida em que nos apoiamos nas recordações dos outros, é difícil deixar de lado como este pressuposto teve a ver com minha própria experiência em campo. Os encontros individuais (entrevistas) com os(as) colaboradores(as) fizeram com que me sentisse, em vários momentos, na posição de um sujeito que alimentava suas próprias lembranças a partir das dos(as) outros(as). Em meio a esses encontros passei a observar partes de meu próprio percurso musical através de seus percursos pessoais. Isso ocorreu na medida em que em um determinado momento de meu passado sócio-musical me deparei, a partir da segunda metade dos anos 1990, com um cenário musical *underground* na cidade de Pelotas protagonizado à época pelo grupo de entrevistados(as). Realmente, mesmo que em outra perspectiva, Halbwachs (1990) tinha razão: nossas memórias são sociais na medida em que nos apoiamos também nas memórias dos outros. Sejam essas, ou não, (re)construções. E o momento de contar, narrar acerca do passado a um outro, como no caso das entrevistas, acabou se tornando um momento de transmissão de recordações.

Poderia resumir minha trajetória relacionada às trajetórias narradas pelos(as) entrevistados(as) da seguinte maneira. Após anos aprendendo a tocar guitarra e querendo montar uma banda de *heavy metal*, lembro haver distribuído cartazes do tipo “procura-se músicos” por lojas de CDs, sebos e outros lugares na cidade de Pelotas. Locais, que, através de minhas recordações, sempre tinham outros cartazes do mesmo tipo: alguém procurando pares para montar bandas; bandas necessitando de algum instrumentista/vocalista; etc. Após encontrar o baterista Adriano Domingues Valente, realizamos alguns ensaios sem muito êxito. Estávamos aprendendo juntos acerca do funcionamento musical de uma banda. Neste período, era um entra e sai de amigos e conhecidos que, após juntarem-se a nós nessa empreitada roqueira, acabavam saindo por razões que não me lembro mais. Após um tempo, Marcelo trouxe o baixista Ricardo Pereira Antunes. A partir daí passamos a ensaiar, tocar *covers* e compor e formamos a banda Cavalo de Tróia. Foi junto com meus amigos de banda que passei a conhecer e a freqüentar um circuito de pessoas e lugares que estavam relacionados diretamente com a produção *underground* do *rock* local à época.

Neste contexto sócio-musical frequentei bares e outros espaços em que se realizavam shows, festivais e conheci um grande número de pessoas que também circulavam por estes mesmos espaços. Entre os ensaios com a banda e a vida notívaga, passei a me inteirar de que havia uma cena *rock* em que uma rede ampla de pessoas se formara através de interesses comuns: fazer som. Mas não somente isso. Me lembro de que esse mesmo pessoal tomava espaços como o bar Pássaro Azul, pelo qual sempre passava todos os finais de semana. Um tempo depois, passei algumas vezes pelo bar Barará e muitas pelo bar do Seu Evani. Assisti a e toquei em festivais *underground*. Era uma época em que fora do ambiente escolar e familiar, todo o tempo era gasto tocando, compondo, arranjando, ensaiando e saindo à noite. O beber, conversar (geralmente sobre música), escutar música em um bar, “viajar”: todos aspectos dos itinerários dos finais de semana. Anos depois, a partir de uma série de eventos em minha vida, saí de/da cena.

A vivência neste contexto passado fez com que conhecesse vários(as) dos(as) que entrevistei para esta tese. Posso dizer que muitas vezes me senti em situações inusitadas: entrevistar pessoas as quais conheci há muito tempo e que falaram acerca de cotidianos passados pouco considerados no meio acadêmico. Cotidianos que, como observado mais acima, se relacionam com parte de meu

passado sócio-musical. E foi daí que surgiu meu interesse investigativo: transgredir um pouco as temáticas mais habituais trazendo a tona memórias acerca de um contexto *underground* o qual também experienciei. É justo dizer que muito do que foi narrado não me foi estranho. Nem mesmo me senti deslocado acerca das (re)construções das estruturas sócio-musicais passadas. Ao longo das entrevistas, pouco a pouco fui percebendo e sentindo que cada memória sócio-musical individual correspondia também à minha própria memória. Também faziam parte de mim. Assim como vários entrevistados colocaram ao final de suas entrevistas, senti que muito do que sou hoje decorre dessas vivências que, embora e a meu ver, não tanto efetivas como as de muitos(as), me são muito caras.

Como forma de retrospectão, realizei “auto-experimentos” ao longo do período do trabalho de campo e nos momentos em que escrevia essas linhas: passei a ouvir muito daquela música que ouvia nessa época. Uma espécie de escuta retrospectiva em que através de bandas como *Iron Maiden*, *Megadeth*, *AC/DC*, *Black Sabbath*, *Helloween*, etc passei por vários momentos de *flashbacks* – recordemos as perspectivas de Turino (2008) e DeNora (2000) mais acima. Dessa forma, veio a tona um sentimento difícil de equilibrar: como separar o sujeito que recorda e o pesquisador? Para mim, muitas das entrevistas se tornaram momentos de reencontro não somente com pessoas que há muito não via, ou há muito não falava, mas também, com parte de minha própria memória e identidade sócio-musicais.

Dando início efetivamente aos aspectos metodológicos, fica mais ou menos claro como cheguei inicialmente ao grupo de pessoas (29 homens e 2 mulheres) que entrevistei: já havia conhecido muitos(as) deles(as) no passado. A maioria era e muito(a)s ainda são musicistas (podemos dizer, a grande maioria) – somente um não era. As redes sociais nos dias de hoje, além de facilitarem a conexão com essas pessoas que conheci, toquei junto, bebi, conversei no passado, também auxiliaram no contato para a realização das entrevistas. Além de contactar diretamente com a maioria, convidando-os(as) para as entrevistas através de *chats* pessoais na rede *Facebook*, houveram indicações de outros sujeitos a serem entrevistados. Este processo de *snowball sampling* (amostragem em bola de neve), também utilizado por Bennett (2013) em seu estudo com *aging fans*, permitiu e ampliou o acesso a pessoas para as entrevistas.

Por outro lado, e a partir de um exercício de digressão a respeito da entrada no campo, posso dizer que já havia entrado no meio sócio-musical passado. É como se fosse um, digamos, “falso” empreendimento “etnográfico” – pois na época nem sequer, pelo que me lembre(!), pensava em ingressar em uma universidade –, envolvendo uma “falsa” observação participante pretérita cujos dados “coletados” estão submetidos, no hoje, à falibilidade (lembranças e esquecimentos) de minha própria memória. Memória que com o passar da duração foi se esfumando ou se re-estruturando também em decorrência dos vários caminhos tanto musicais como sociais que fui tomando até hoje. Posso dizer que ao longo das entrevistas fui sentindo que havia perdido algo de mim, de meu passado, mas que com o trabalho de campo (no presente) fui retomando. Sim, muito do que cada memória sócio-musical individual trouxe me fez pensar acerca do quanto as experiências sócio-musicais que tive me pertencem. Um pouco de minha identidade foi percebida através do trabalho de memória de cada entrevistado(a). Até mesmo o peso da duração.

A receptividade da grande maioria dos entrevistados em compartilhar suas memórias me fez pensar, assim como Bennett (2013), que as práticas sócio-musicais ligadas ao *rock* não conferem somente com a premissa de Simon Frith de que “[...] ‘a sociologia do rock é inseparável da sociologia da juventude’ (1983: 9) [...]”. Dessa forma, esta tese acaba encaixando-se um campo de estudos que, embora ainda muito novo, reflete acerca de como os gostos e práticas musicais afetam “[...] trajetórias autobiográficas subseqüentes [...]”, mostrando que “[...] para muitas pessoas, a música que ‘importava’ a elas em suas juventudes continua a desempenhar um importante papel em suas vidas adultas [...]”<sup>118</sup> (BENNETT, 2013, p. 2, tradução nossa). Embora muitos(as) dos(as) entrevistados(as) no hoje desempenham papéis como profissionais variados, esposos(as), companheiros(as), pais e mães, ou seja, todos atributos das responsabilidades da vida adulta – todos(as) encontram-se entre os 30-45 anos de idade –, o que notei ao longo do trabalho de campo foi uma grande vontade de memória.

---

<sup>118</sup> “[...] In 1983, Simon Frith suggested that ‘the sociology of rock is inseparable from the sociology of youth’ (1983: 9). This statement may have been an astute observation at the time but today it appears more problematic. What is missing from Frith’s interpretation [...] is a sense of what happens to popular music audiences beyond the time of their youth – and whether musical tastes acquired as teenagers actively influence or shape subsequent biographical trajectories [...] The book’s starting point examines the notion that the cultural significance of popular music is no longer tied exclusively to youth and, for many people, the music that ‘mattered’ to them in their youth continues to play an important role in their adult lives [...]” (BENNETT, 2013, p. 2).

Por fim, e voltando à Terceira pessoa do plural, destacamos que este trabalho também se insere em uma perspectiva investigativa ainda incipiente: estudar cenas musicais passadas. Este nicho foi discutido por Cardoso Filho e Oliveira (2013) na medida em que enxergaram uma via alternativa aos estudos sobre cenas musicais que preconizam uma relação sincrônica com estes espaços culturais. Embora com uma proposição teórica distinta, nos unimos a Cardoso Filho e Oliveira (2013) a partir de uma perspectiva teórico-metodológica calcada nos postulados da memória e identidade, através da qual abordamos a re-construção das experiências sócio-musicais individuais enquanto memória sócio-musical.

### **3.2 A orientação metodológica**

A partir do delineamento da entrada no campo trazido acima, fica claro que não podemos esquecer que muito do que está por traz de um estudo corresponde à consonância entre procedimentos metodológicos, objetos de estudos, bem como o que o campo empírico nos oferece. Dessa forma, entendemos que antes de elencar os procedimentos empregados, é necessário enquadrar melhor nosso campo de atuação.

Deparamo-nos com um contexto investigativo em que, do ponto de vista do levantamento de dados anterior à entrada no campo e à correspondência ao passado focalizado, não havia estudos acadêmicos. Este aspecto apresentou pontos negativos e positivos. Dentre os negativos, destacamos: (1) que culturas ligadas a cenas musicais ainda continuam pouco estudadas em termos de Brasil, embora os grandes esforços empreendidos por alguns investigadores (RIBEIRO, 2007; 2010; CARDOSO FILHO, 2008; CAMPOY, 2010; KUSCHIK, 2011; 2014; JACQUES, 2007; FONTANARI, 2003; dentre outros), o que acaba (2) gerando um contexto de escassez de estudos anteriores através dos quais poderíamos buscar outras frentes metodológicas, outras perguntas de pesquisa, etc. Frente a isso, poderíamos dizer que seria ingenuidade tentar encontrar uma memória histórica correspondente à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990.

Dessa forma, não houve, por exemplo, a possibilidade de levar a cabo uma metodologia como a de Pereira (2004): o confronto entre uma memória histórica e uma memória social narrada, vivida, sentida, que parte do presente e baseada nas

experiências de sujeitos comuns. Mais especificamente, a autora contrastou um imaginário do Rio de Janeiro construído através da bossa nova enquanto arquivo de memória histórica e a comparou com as memórias de um conjunto de sujeitos comuns. Poeticamente, a autora realizou o confronto de dois tipos de escuta do mesmo gênero musical filtrados pelos itinerários de dois tipos de memória<sup>119</sup>. Em tom crítico, Pereira (2004) pontua a relação entre uma memória narrada, lembrada, recordada e uma memória histórica, canonizada, hegemônica entre um Rio de Janeiro lido através das escutas da bossa nova<sup>120</sup>.

Poderíamos, por outro lado, confrontar as memórias dos sujeitos que participaram da cena dos anos 1990 com as concepções que os membros da cena atual têm a respeito da cena passada: se há reconhecimentos e pertencimentos a uma linha sucessória, por exemplo. Ou como Bennett (2013) e outros autores: observar e buscar compreender como os membros mais velhos e mais novos da cena se relacionariam em um mesmo espaço sócio-musical presente; como os mais veteranos lidariam com os costumes dos mais jovens; ou mesmo observar as relações entre memórias baseadas em questões geracionais. Trata-se de possibilidades investigativas abertas pelas reflexões que realizamos ao longo da investigação.

Preferimos, ao contrário, considerar a possibilidade de, através de um grupo de entrevistados(as), levantar uma memória sócio-musical relativa à cena passada

---

<sup>119</sup> “[...] Os festivais passaram, assim como as músicas de protesto e o movimento Tropicalista com sua tentativa de elaborar uma releitura da cultura brasileira, procurando incorporar o Modernismo, o Antropofagismo, a Poesia Concreta e a Bossa Nova, numa idéia de “linha evolutiva”. Nos anos 70, esta “bossa-nova” se solidifica e, com iniciais maiúsculas, acaba por virar mito, monumento musical e cultural brasileiro, marco divisor de águas na Música Popular Brasileira – esta também agora já usada com letras maiúsculas e instituída como um estilo musical e um certo emblema da “brasilidade”. Após o Tropicalismo, a Bossa Nova é edificada na memória histórica como um grande momento criativo brasileiro, passando a ser amplamente cultuada. Mas como encará-la neste início do século XXI? Como olhar para o passado com olhos atuais? É preciso depurar este passado com os olhos do presente, à luz da história, tentando desconstruir estas visões, desmontando as camadas de sentido acumuladas, buscando entendê-la em suas significações. É preciso pensar sobre suas múltiplas escutas, interpretando aquelas que não puderam aparecer por força destas mesmas visões hegemônicas. Seria o caso de interpretar o que se constitui como tradição, numa perspectiva crítica que possibilite a realização de uma tradução destes sentidos acumulados [...]” (PEREIRA, 2004, p. 20).

<sup>120</sup> “[...]Desse modo, na busca de uma história que não apenas reafirme os mitos e dogmas da memória histórica sobre um período, procura-se, aqui, desconstruir as interpretações do passado enredadas na “teia do fato”, levando em conta uma crítica elaborada a partir do presente, e por isso mesmo constituída de fragmentos. É necessário um diálogo crítico quanto às visões hegemônicas do passado, construídas no tempo, considerando estes mesmos marcos históricos dados, legitimados, mas fazendo uso destes para torná-los objetos críticos de reflexão histórica [...]” (PEREIRA, 2004, p. 137).

com o fim de tanto poder delinear a como entender os sentidos memoriais dessas (re)construções no hoje. E daí emerge o ponto positivo que se apresentou em nosso estudo: a possibilidade de que as memórias sócio-musicais individuais viessem a apresentar uma dupla função. Inspirados tematicamente e metodologicamente no trabalho de Schmitt (2004), a respeito das memórias de pessoas que participaram do programa de rádio Clube do Guri nas décadas de 1950-1960, buscamos, portanto, (1) descortinar aspectos semi-descritivos<sup>121</sup> correspondentes às práticas sócio-musicais, bem como (2) trazer a tona a emergência de uma memória e identidade correspondente a seus passados.

Para tal, os procedimentos metodológicos envolveram duas frentes: pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo. A primeira correspondeu ao levantamento de livros, teses, dissertações e artigos que contribuíram para a compreensão geral dos aspectos que serão tratados ao longo da tese. Foram considerados, além de variados autores ligados à memória social, cultural, história oral, de vida, narrativas, etc, estudos ligados à sociologia cultural, antropologia social, psicologia cultural-social, comunicação, estudos culturais, musicologia, etnomusicologia, etc, envolvendo discussões sobre nostalgia, identidade, *aging studies*, etc.

No que tange ao trabalho de campo, a coleta envolveu tanto a tomada de narrativas como o acesso a um conjunto de materiais. A respeito da última, ainda que não de forma profusa, tivemos acesso a fotografias, cartazes de festivais/shows, *flyers*, vídeos, CDs. Conforme Kossoy (1989), as fotografias se constituem enquanto fontes de “[...] informação e conhecimento [...]”: como “[...] instrumento[s] de apoio à pesquisa [...]” (KOSSOY, 1989, p. 14) na medida em que documentam imagetivamente variados aspectos do contexto passado<sup>122</sup>. Dessa forma, as fontes fotográficas possuem um papel documentário, na medida em que “[...] representam um meio de conhecimento de aspectos da cena passada [...]” (KOSSOY, 1989, p. 35-36). Mas em nosso estudo, não foram analisadas como documentos que

---

<sup>121</sup> Ou seja: entre a descrição e a representação.

<sup>122</sup> Conforme Kossoy (1989), com o advento da fotografia, “[...] A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio [...], são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado [...]” (KOSSOY, 1989, p. 15).



propiciassem análises iconográficas e posteriores interpretações. Foram usadas enquanto recursos imagéticos ilustrativos de partes das expressões do passado.

Os cartazes de festivais, por sua vez, apresentam informações e toda uma iconografia que, comumente justapostos em folhas A4 ou A3, por exemplo, se caracterizavam meios de comunicação ao grupo sócio-musical pretérito, tendo a função de lembrar acerca dos festivais que iam ocorrer - contribuindo para momentos de re-composição do corpo sócio-musical passado. Na medida em que objeto que possuía uma função dentro do campo cultural no ontem, no hoje ressurgem como um tipo de memória cultural (ASSMAN; CZAPLICKA, 1995) ou memória social (CONNERTON, 1989)<sup>123</sup>. Enquanto cultura objetificada. Porém, não apresentam os mesmos traços e usos considerados por estes autores: não são objetos em torno dos quais os entrevistados ritualizam-celebram alguma presentificação do passado de forma explícita. Se constituem, ao contrário - e assim como os demais objetos -, como visto ao longo do trabalho de campo, como materiais que compõem os acervos particulares dos(as) entrevistados(as). Como documentos que constituem patrimônios particulares daqueles que guardaram algo de seus passados sócio-musicais. Os cartazes coletados, assim como as fotografias, possuem também o papel ilustrativo de parte da cultura musical focalizada.

Por outro lado, nosso estudo se apoiou, fundamentalmente, na perspectiva da oralidade. Realizamos entrevistas que foram gravadas em áudio como forma de “[...] constituição de fontes [...]” junto a “[...] atores e testemunhas do passado [...]” (ALBERTI, 2000, p. 1). No processo de análise, articulamos os dados da perspectiva empírica com marcos teóricos e outras referências bibliográficas (FERREIRA; AMADO, 1998, p. xi). Dessa forma, pudemos interpretar trajetórias individuais, eventos e contextos narrados que não haveria como entendê-los e elucidá-los de outra maneira (FERREIRA; AMADO, 1998, p. xiv). Emergiram, portanto, narrativas correspondentes a experiências, ideologias, etc, no escopo de “[...] histórias [...]”; “[...] histórias de vida [...]”; “[...] histórias societais [...]” (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 90).

Nestes relatos os próprios sujeitos se colocaram na posição de autores de suas próprias histórias, coincidindo autor, narrador e personagem através de um

---

<sup>123</sup> A memória social para Connerton (1989) corresponde a eventos, objetos e imagens do(e) passado(s) que contribuem no compartilhamento de valores que legitimam ordens sociais no(s) presente(s) (CONNERTON, 1989, p.3), contribuindo, dessa forma, no processo de formação e transformação de culturas ao longo do tempo.

roteiro de entrevista semi-estruturado <sup>124</sup> que privilegiou suas histórias de vida musicalmente conjuradas. Como apontam Bolívar *et al* (2001), “[...] Quando o investigador intervém diretamente (solicita ou entrevista) na construção da autobiografia, mais especificamente, podemos chamá-lo de ‘história de vida’ [...]”<sup>125</sup> (BOLÍVAR *et al*, 2001, p. 31, tradução nossa). Neste caso, “[...] ‘o termo histórias de vida’ [...]”<sup>126</sup> engloba “[...] ‘autobiografias definidas como vidas narradas por aqueles que as viveram [...] entendidas como narrações nas quais o sujeito da narração não é o autor final da mesma’ [...]”<sup>127</sup> (BOLÍVAR *et al*, 2001, p. 32, tradução nossa).

Mesmo que histórias de vida musicais individuais, os testemunhos acabaram, muitas vezes, refletindo perspectivas comuns: remontaram um passado coletivo (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 91). Trouxeram a tona a “[...] potencialidade de acesso aos contextos, à cultura do passado focalizado [...]” (ALBERTI, 2000, p. 3), pois cada história de vida musical se caracterizou enquanto ponto de vista de um passado alimentado pelas próprias experiências sócio-individuais (FERREIRA; AMADO, 1998, p. xi), jogando com a “[...] cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social [...]” (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 91). Essa potencialidade tem fundamento na própria perspectiva fenomenológica da polaridade reflexividade-mundanidade que nos traz Ricoeur (2000). Não lembramos somente de nós mesmos, mas também das situações que experimentamos no mundo, pois tais experiências implicam numa relação reflexiva do nosso corpo com o corpo dos outros, bem como com os espaços nos quais vivemos e experimentamos (RICOEUR, 2000, p. 54).

Além das entrevistas individuais, realizamos quatro escutas compartilhadas que foram baseadas nas perspectivas metodológicas de DeNora (2000), Turino (2008) e Prass (2009). A partir de discussões com a profa. Sílvia Martínez, ao longo do estágio de doutoramento junto à Universitat Autònoma de Barcelona, foi realizada, através dessa segunda entrada no campo, uma busca por categorias êmicas que pudessem possibilitar a construção de um marco teórico-empírico para a

---

<sup>124</sup> Este roteiro encontra-se no Apêndice A.

<sup>125</sup> “[...] Cuando el investigador interviene directamente (solicita o entrevista) en la construcción de la autobiografía, más específicamente, podemos llamarlo ‘historia de vida [...]’ (BOLÍVAR *et al*, 2001, p. 31, tradução nossa).

<sup>126</sup> “[...] ‘él término historias de vida’ [...]”.

<sup>127</sup> “[...] autobiografias definidas como vidas narradas por quienes las han vivido [...], entendidas como narraciones en las que el sujeto de la narración no es el autor final de la misma [...]” (BOLÍVAR *et al*, 2001, p. 32).

análise da produção sonora das bandas que realizaram gravações no passado<sup>128</sup>. Tais escutas se deram através de encontros – no mês de março de 2015 - nos quais os(as) colaboradores(as) (quatro) escolhiam três gravações de bandas nas quais tocaram. Ao longo das escutas – as quais foram gravadas em áudio - se estabeleciam conversações onde tanto os(as) colaboradores(as) falavam espontaneamente acerca do que se escutava, assim como o entrevistador-pesquisador realizava perguntas baseado em um pequeno roteiro semi-estruturado. No entanto, essas escutas compartilhadas externaram o mesmo tipo de articulação narrativa observada nas entrevistas individuais anteriormente realizadas, não emergindo quaisquer categorias musicais êmicas que pudessem dar suporte à construção de um processo de análise musical com as características que pretendíamos.

Por último, para compreendermos e interpretarmos a composição da memória sócio-musical que emergiu em nosso estudo, nos baseamos no sentido etnográfico de Geertz (2008). Conforme o antropólogo, a etnografia não se circunscreve somente às “[...] técnicas e os processos determinados<sup>129</sup> [...]”, mas sim, através do “[...] esforço intelectual [...]” que leva à descrição densa (GEERTZ, 2008, p. 4). Se trata do movimento que vai da descrição superficial (do factual) aos sentidos sócio-culturais (GEERTZ, 2008, p. 5). No caso de nosso estudo, este movimento passou da análise, compreensão e organização das temáticas das histórias de vida individuais à compreensão e descrição dos sentidos memoriais correspondentes.

Dessa forma, tomamos as memórias sócio-musicais individuais a partir de duas dimensões: (1) enquanto (re)construções de uma “factualidade” do passado, mesmo entendendo que as próprias lembranças se configuram enquanto representações a partir das recordações-imagens; e, na medida em que sistematizamos e dialogamos as narrativas individuais coletadas, buscamos (2) entender como as memórias sócio-musicais individuais articularam um tipo de quadro de interpretação (GOFFMAN, 1986) do passado que compôs uma estrutura de sentido memorial relativamente comum. É por isso que dentro da estrutura da tese os capítulos referentes à empiria preconizam o mesmo movimento. Ou seja, a partir das memórias sócio-musicais individuais foram apresentadas (1) temáticas (e

---

<sup>128</sup> Cabe aqui mencionar que são pouquíssimos registros que restaram.

<sup>129</sup> Etnografia, formas de inserção no campo, diário de campo, mapeamentos, genealogias, etc.

sub-temáticas) de (re)construção de suas experiências sócio-musicais com o *rock* (enquanto ouvintes-apreciadores identificados com o gênero geral), como musicistas e da cena *rock underground* local dos 1990; bem como (2) a descrição da semântica memorial que emergiu e que se relaciona com a construção de uma rede de sentidos pautada numa dialética da duração (ECKERT, 2012) ontem-hoje (o que chamamos de alteridade temporal).

Mas por que emergiram tais temáticas? Ao longo das etapas de análise das narrativas, percebemos que o trabalho de memória de cada entrevistado(a) não se realizava através de temas claramente delimitados e circunscritos a linhas bem definidas, tal como pensávamos de antemão. Na verdade, as variadas lembranças se emaranhavam em texturas narrativas complexas. Mas observamos que um conjunto de temáticas e sub-temáticas foram surgindo de forma relativamente compartilhada. Ressoaram uma perspectiva similar ao que Finnegan (1989) classificou, em seu estudo, como *band mythology*. Conforme a antropóloga britânica, tratou-se de uma metanarrativa que apresentou um “[...] *background* organizacional compartilhado [...]”, o qual “[...] foi suplementado pela percepção conjunta que os membros das bandas frequentemente tinham de suas atividades [...]”. Esta *band mythology*

[...] incluiu narrativas padrões sobre respostas da audiência (ou falta de resposta), terríveis experiências com instrumentos quebrando, [...] experiências em estúdios de gravação, lidar com audiências ou proprietários [de bares] querendo música diferente da sua [...], [etc]. Tal *band mythology* deu às pessoas uma consciência de pertencimento a uma *band world* mais ampla, significativa no seu próprio direito, um fundo compartilhado de suas próprias atividades [...]<sup>130</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 271-272, tradução nossa).

De forma similar, percebemos a emergência de temáticas e sub-temáticas que foram apresentando padrões narrativos que remetiam a uma forma de (re)construção comum de suas experiências sócio-musicais ligadas ao *rock* e à cena *rock underground* local passada. Lembranças acerca de como ingressaram no *rock*, os processos de aprendizagem musical, os lugares do *rock*, as formações das bandas, seus estilos musicais, os processos de composição-dinâmicas criativas em

<sup>130</sup> “[...] This shared organisational background was supplemented by the joint perceptions band players often had of their activities. This included standard tales about audience response (or lack response), terrible experiences with instruments breaking [...], experiences in the recording studio [...], coping with audiences or landlords wanting different music from your own [...]. Such band mythology gave people na awareness of belonging to a wider band world, meaningful in its own right, a shared background to their own activities [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 271-272).

ensaios, bem como outras remeteram a aspectos de uma metanarrativa composta por um conjunto de marcos de organização (BRUNER, 1991) de experiências relativamente compartilhados. Dessa forma, emergiram as Antologias autobiográficas de escuta-apreciação, Processos de identificações primordiais com o *rock*, Significados da escuta-apreciação do *rock*, O fazer música-*rock*, As referências-influências musicais, O acesso-consumo do *rock*, Os lugares do *rock*, Os festivais-*shows*, dentre outras.

No processo de leitura e interpretação do conjunto de narrativas nos deparamos com múltiplas e complexas camadas memoriais. As vimos muitas vezes “[...] sobrepostas ou amarradas umas às outras [...]”, ao mesmo tempo em que “[...] simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas [...]”. A solução que tomamos frente a este contexto foi a de “[...] primeiro apreender e depois apresentar [...]”. Ou seja, “[...] tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos [...]” (GEERTZ, 2008, p. 7). Por isso foi importante o processo de uma pré-análise e uma análise definitiva das entrevistas para que pudéssemos apreender muito do que estava nas entrelinhas e compreender os emaranhados. Muito do dito, e por ser dito a um sujeito-pesquisador com certa relação com o próprio grupo de entrevistados(as), acaba, naturalmente, caindo nas entrelinhas. Como diz o ditado, “para bom entendedor, meia palavra basta”.

A descrição densa a que nos propusemos remeteu, portanto, não ao termo cultura em um sentido mais comum, mas sim, a uma cultura memorial, a qual tem relação com a forma como os sujeitos rememoraram seus passados sócio-musicais *underground* e como os significaram no presente e de uma forma relativamente compartilhada. Cultura esta que foi vista como “[...] um contexto [...]” memorial em que os “[...] sistemas de signos interpretáveis [...] podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade [...]” (GEERTZ, 2008, p. 10) e em “[...] ‘em seus próprios termos’ [...]” (GEERTZ, 2008, p. 12).

Ainda que essa memória sócio-musical que abordamos apresente “[...] um grau mínimo de coerência [...]”, atentamos também para o fato de que algumas manifestam contrapartidas incoerentes ou, melhor dizendo, divergentes. Trabalhamos com uma descrição densa pautados no fato de que cada história de vida musical corresponde a uma experiência una, mesmo que todas estivessem focalizando um itinerário (roteiro) memorial similar. Algumas memórias entram em

“acordo”, enquanto outras em “desacordo”. Este aspecto se acentua se retomamos a imagem de um grupo sócio-musical que se fragmentou no tempo. Dessa forma, embora busquemos uma perspectiva memorial comum (a qual ressaltamos como relativamente comum), procuramos não entrar na lógica criticada por Geertz (2008), principalmente para não deslegitimar a história de vida musical de cada entrevistado(a), nem mesmo reproduzir padrões homogeneizantes:

[...] não há nada tão coerente como a ilusão de um paranóico ou a estória de um trapaceiro. A força de nossas interpretações não pode repousar, como acontece hoje em dia com tanta frequência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas. Creio que nada contribuiu mais para desacreditar a análise cultural do que a construção de representações impecáveis de ordem formal, em cuja existência verdadeira praticamente ninguém pode acreditar (GEERTZ, 2008, p. 15).

Dessa forma, nossa abordagem e enfoque metodológico reconhece o caráter interpretativo de “[...] segunda [...]” ou até de “[...] terceira mão [...]” de nosso labor, na medida em que “[...] por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura [...]”. O processo de interpretação que levamos a cabo compõe-se de camadas de construções (GEERTZ, 2008, p. 11), buscando refletir um diálogo entre pesquisador e entrevistados. Uma autoridade compartilhada (PORTELLI, 2010, p. 5), na qual visamos um equilíbrio entre as dimensões ética eêmica na produção do conhecimento.

Por fim, podemos resumir que o perfil metodológico que empreendemos está enquadrado nas quatro características defendidas por Geertz (2008, p. 15): “[...] ela é [(1)] interpretativa [...]” dentro de um quadro em que as memórias sócio-musicais individuais foram interpretadas pelo esforço do pesquisador; “[...] o que ela [(2)] interpreta é o fluxo do discurso social [...]”; a interpretação por parte do pesquisador “[...] consiste em [(3)] tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis [...]”; e se trata de (4) um enfoque sobre uma cultura memorial microscópica que vale por suas idiosincrasias e que não necessita ser justificada como um pequeno pedaço representativo de uma perspectiva macroscópica.

#### **4 (Re)compondo histórias de vida musicais: as práticas sócio-musicais como eixos das trajetórias individuais**

Entramos agora no itinerário empírico de nossa investigação. Ao longo deste e dos próximos capítulos (3, 4 e 5) serão (re)construídos, ou, em termos musicais, (re)compostos, os passados sócio-musicais dos(as) entrevistados(as). Mas é importante, primeiramente, chamar atenção à relação destes capítulos com o roteiro de entrevistas. Na medida em que nos baseamos na perspectiva de suas histórias de vidas musicais, foram abordados aspectos que vão desde os primórdios (através de perguntas como “Como chegaste à música...?”, “Como chegaste ao *rock*...?”) até o fechamento de um ciclo narrativo (“O que toda essa vivência significa para ti hoje...?”). Dessa forma, se constituiu diálogo através do qual os(as) entrevistados(as) puderam (re)ordenar narrativamente seus percursos musicais *underground* (GOMES, 2012). Os aspectos que compõem estes percursos, cujo foco vai de um fora-dentro<sup>131</sup> da cena *rock underground* passada, a nosso ver, se relaciona diretamente com o que Bruner (1991, p. 66) entende enquanto marcos de organização das experiências. Dessa forma, refletindo acerca de suas práticas sócio-musicais passadas, e na medida em que estes marcos caracterizam as condições pretéritas de suas atuações, também articularam variados elementos constitutivos da memória (POLLAK, 1992) que os ajudam a (re)compor suas identidades sócio-musicais.

Por fim, é justo dizer que a organização estrutural dos sub-capítulos referentes à base empírica de nosso estudo está longe de refletir a complexidade envolvida nas narrativas. Além disso, as temáticas que traremos correspondem aos aspectos sobre os quais os(as) entrevistados(as) mais circularam em torno. E é

---

<sup>131</sup> Um dentro-fora que deve ser entendido enquanto perspectiva relativa, na medida em que seus percursos se entrelaçam a suas perspectivas individuais e coletivas pretéritas.

reconhecendo essa limitação da passagem da empiria à escrita acadêmica que passaremos a entrar efetivamente na parte memorial-empírica.

#### 4.1 Recordações sócio-musicais primordiais: entradas no mundo da música-*rock*

A partir de perguntas como “me fale sobre suas primeiras experiências musicais...”, “como chegaste à música?”, “como chegaste ao *rock*?”, dentre outras, os(as) entrevistados(as) remeteram a recordações acerca de seus percursos (GOMES, 2012) individuais que, em conjunto, remontam trajetórias sócio-musicais passadas comuns. Isso se deve basicamente ao fato de que estas recordações trouzeram a tona suas inserções musicais no *rock*, as quais se deram em sociedade, corroborando com Gomes (2012) a respeito do perfil sócio-musical do músico *underground*:

[...] A prática de auto-produção musical<sup>132</sup> é resultado de um processo social de descoberta e investimento num consumo significativo de música. É comum os agentes subterrâneos<sup>133</sup> explicarem esse processo de descoberta a partir de uma vocação precoce, o mais das vezes no âmbito familiar. Além do berço, a prática musical subterrânea é feita de socializações sucessivas, de integração em diferentes círculos sociais, em que a música – primeiro como gosto adquirido, depois como auto-produção expressiva – é um fator de mediação interpessoal, constituição de redes de sociabilidade, e de construção da representação de si no mundo (Rimmer 2010). [...] O sentimento de relação especial com a música durante a juventude traduz-se, entre os agentes sociais dos circuitos subterrâneos, numa narrativa autobiográfica musical, em que diferentes fases de vida e correspondentes círculos de convivialidade próxima são associadas a fases musicais – o que tem por efeito a simbolização das trajetórias de vida singulares (Lahire 2005) em etapas de conhecimento musical. Tal narrativa comporta um artifício da parte dos músicos subterrâneos, a evocação arbitrária de condicionalismos sociais e episódios excepcionais<sup>134</sup> de vida, de modo a obter uma congruência simbólica do percurso musical e de vida – em suma, uma estetização do percurso de vida (Miller 2009) [...] (GOMES, 2012, p. 85).

As narrativas acerca dos processos iniciais de formação no âmbito do *rock*, no caso de nosso estudo, foram sendo tecidas basicamente em torno do que Gomes (2012) classifica como planos de socialização musical: foram recordadas variadas

<sup>132</sup> Auto-produção musical aqui, se trata das práticas sócio-musicais *underground*.

<sup>133</sup> O mesmo que no Brasil se caracteriza como *underground*.

<sup>134</sup> Do português de Portugal. É o mesmo que “excepcional”.



pulsões musicais (GOMES, 2012, p. 60-67)<sup>135</sup> correspondentes aos “[...] quadros de interação no período da infância e adolescência; modalidades de aprendizagem, cultura material e experimentação (fazer música) [...]” (GOMES, 2012, p. 85). Por outro lado, emergiram também outros aspectos não menos importantes no contexto de rememoração com o qual nos deparamos. Dessa forma, traremos nesta primeira parte as temáticas que emergiram com força e que denotaram uma relação mais estreita entre sujeitos e o *rock*.

#### 4.1.1 Entradas no mundo do *rock*-música: (re)compondo percursos musicais individuais através dos quadros de interação sócio-musicais familiares-amicais

As entradas no mundo do *rock* estão permeadas por lembranças acerca dos quadros de interação sócio-musicais familiares e amicais<sup>136</sup>. Correspondem às estruturas sociais através das quais vivenciaram-experenciaram suas práticas sócio-musicais iniciais. Ferreira<sup>137</sup> (2014) observa que sua entrada no mundo da música-*rock* de deveu à influência dos irmãos mais velhos. Dessa forma, (re)constrói parte dos quadros de interações sócio-musicais familiares como o início de sua relação com o gênero:

“[...] [Entrevistador: *Como tu chegaste ao rock?*] O *rock* chegou até mim... quando eu era muito novo ainda. Porque eu sou o mais novo de três [...] irmãos... O Solano, com quem eu toco até hoje, ele era fã de *rock* e... nós éramos crianças em Porto Alegre e deu o *boom* do *Rock in Rio I*... Então o *rock* entrou com tudo, né... O *Iron Maiden*... Aquelas capas [de LPS] maravilhosas, né cara... Aqueles *posters* ali... E aquilo seduziu a gurizada. [...] Eu era muito novo e não entendia muito bem, mas já achava um barato. Mas a minha entrada assim no *rock* foi pelo *rock* nacional mesmo. Que eu acho que foi um *boom* da indústria fonográfica também. A [banda] *Blitz*... me lembro de ser um dos primeiros discos de vinil que eu escutei muito assim, quando eu era criança [...]. Paralamas [*do Sucesso*], as bandas do *rock* gaúcho também que estavam estourando na década de oitenta... Então eu escutava isso tudo: *heavy metal*, *metal* assim que o Solano já escutava... *Ramones*... [e] outras bandas de *punk* eu demorei um pouco mais

<sup>135</sup> O que o autor português classifica dentro do quadro dos patrimônios disposicionais da pulsão musical.

<sup>136</sup> O que aqui chamamos quadros de interações sócio-musicais corresponde às lembranças das estruturas sociais através das quais vivenciaram-experenciaram suas práticas sócio-musicais.

<sup>137</sup> É importante, desde já, destacar que Ferreira1 é irmão de Ferreira2. Inclusive, ambos tocam na mesma banda (*Freak Brotherz*), fundada nos anos 1990, até os dias atuais. Na citação, Ferreira1 fala do irmão. Há mais dois exemplos de relações familiares entre entrevistado(a)s: Porto3 e Porto2, assim como Porto2 e Porto1 são casados hoje. Uma relação que foi iniciada também no fim dos anos 1990.

[...] pra entender e pra curtir... Até porque eu era criança e cantavam em inglês... *Kiss* foi uma banda que muito cedo [...] nós três escutamos muito num verão de oitenta e poucos em Cidreira. Eu me lembro, uma fitinha, *The Creatures of the Night* [...] do *Kiss*... [...] Então... o *rock* entrou... entrou assim na minha vida por influência dos meus irmãos mais velhos... [...]" (FERREIRA1, 2014, 00:01':25").

Assim como Ferreira1 (2014), Tavares (2014) também remonta sua experiência de contato mais “indireto” com o *rock* através dos irmãos mais velhos, em um contexto familiar em que o acervo discográfico era eclético. Após, remete a um “despertar” (um contato mais direto – “o *rock* entrou com força na minha vida”) para o *rock* a partir de seus quadros de interação sócio-musicais amicais:

[...] [Entrevistador: ... *Como tu chegaste ao rock?*] Na verdade eu acho que eu cheguei ao *rock*... O *rock* chegou em mim(!), né... [...] Mas o *rock* veio na minha vida e... foi embora e voltou desde a infância... Eu já refleti um pouco sobre isso e percebi que de pequeno eu escutava os discos dos meus irmãos... Os LPs... Então... Claro(!), na minha família tinha LPs do Chico Buarque, Fafá de Belém, compacto da Rita Lee... A gente tinha muita coisa de música brasileira: Belchior, alguma coisa da Elis Regina acho que tinha também... Mas junto no pacote tinha o *Santana*; tinha o *Queen*; *Pink Floyd*, *The Final Cut*. Me lembro que eu ouvia quando era criança... [...] Tinha algumas coisas assim que já apareciam de *rock* da infância... Mas depois, [...] eu fui escutando várias coisas e via muita televisão [...] E eu acho que eu despertei mais assim por conta própria pro *rock*... só mais tarde. [...] com doze anos, eu lembro bem, na sétima série, é que o *rock* entrou com força na minha vida. E foi a época que eu [...] reencontrei o Dudu<sup>138</sup>, que foi o baterista da banda *Sapo*<sup>139</sup>, né... Foi o Dudu que me apresentou o *Led Zeppelin*. Foi mais ou menos uma coincidência. Se é que existe coincidência na vida... [...] conversando com ele [...] aí ele veio com aquela coisa: ‘Ah, tu já ouviu *Led Zeppelin*? Já ouviu *Led II*?’ E aí que eu digo que [...] não posso acreditar que seja coincidência: [...] uma das minhas irmãs tava com dois discos do *Led Zeppelin* emprestados naquela época... Pegou [...] de algum amigo lá e estavam lá em casa. E aí eu lembrei: ‘Ah(!), *Led Zeppelin* [...] aquela banda que tem [...] aqueles discos lá em casa...’. Aí peguei o *Led II*, que foi indicação do Dudu, e comecei a ouvir [...]" (TAVARES, 2014, 00:02':30").

Almeida (2014)<sup>140</sup>, recorda suas primeiras relações com a música através da lembrança de sua mãe como ouvinte de rádio AM. Também observa um tio que lhe fornecia material fonográfico. Dessa forma, (re)constrói uma relação direta de sua entrada no *rock* através dos quadros familiares. Juntamente, traz uma percepção de um contexto favorável à identificação com o gênero à época:

[...] [Entrevistador: ... *me fala sobre as tuas primeiras experiências com música... principalmente relacionadas ao rock. Como tu chegaste ao rock?*] As minhas primeiras memórias assim, as coisas [...] mais remotas que eu me lembro na minha vida, são músicas que a minha mãe escutava [na] rádio... E ela escutava rádio AM. [...] Bom, então nessa época, em que eu era criança, [...] final dos anos setenta e início dos anos oitenta, [...] a rádio tocava ainda coisas dos anos cinquenta, por exemplo, né... Ao lado

<sup>138</sup> Eduardo Pinto de Almeida.

<sup>139</sup> Para informações sobre as bandas, ver o Apêndice B.

<sup>140</sup> Que é o Dudu ao qual se refere Tavares (2014).

de coisas dos anos oitenta [...] Eu conheci o *rock* através dum tio... que eu tenho. O nome dele é T.A. Essa cara, ele gostava muito de *rock* e ele tinha muitos discos de *rock* e ele começou a me emprestar, quando eu tinha por volta de... [...] onze, doze, treze anos, por aí... Aí eu comecei a receber esses discos do... *Pink Floyd*, coisas assim... E aí eu comecei a gostar de *rock*. E gostar muito [...]” (ALMEIDA, 2014, 00:00:36”).

Além disso, após fazer um apanhado contextual, girando em torno do *Rock in Rio I* (1985)<sup>141</sup> como um evento-marco significativo, conformador de um mercado nacional de distribuição de discos de *rock*, volta à importância de seu tio como fornecedor de material fonográfico:

“[...] De qualquer forma, [...] tinha bastante gente que falava em *rock*, que ouvia *rock*, de vários tipos... E tinha esse meu tio que me trazia [...] coisas muito boas assim... que eu não conhecia: *Jefferson Airplane*, *The Nice*, todas essas coisas de *rock* tradicional, *rock* inglês... Ele me trazia [e] me mostrava. [...] A minha fonte foi essa. Tive a sorte de ter esse cara, porque ele gravava as fitas pra mim... Ele tinha um acervo muito grande. [...] Ele tinha acesso a coisas importadas que não tinha aqui [no comércio da cidade]... Enfim, o cara [...] era um cidadão de bastante cultura assim, né... [...] Poh, pra mim, o *rock*... surgiu assim, né... [...]” (ALMEIDA, 2014, 00:04:34”).

Por outro lado, algumas memórias delineiam imagens a respeito dos quadros de interação sócio-musicais familiares não somente atreladas à apreciação. Viedo (2014), além de rememorar acerca da transmissão familiar do gosto pelo *rock* (tios e primos), remonta parte de sua experiência musical no âmbito familiar também através das práticas musicais ligadas ao tocar:

“[...] [Entrevistador: ... *Como tu chegaste ao rock?*] Não... o *rock* é uma coisa que veio de infância por tios! [...] alguns primos um pouco mais velhos assim... O *rock* nacional, mais por esses primos, porque era anos oitenta... E o *rock*... clássico(!), né... que a gente... *Jethro Tull*, *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*... *Beatles*... isso aí vem dos mais velhos... Tios(!), né... Mas lá dos anos oitenta. [...] O meu primeiro disco foi com oito anos. Eu ganhei um disco do *Pink Floyd*. Eu pedi aquele disco! Me lembro que tinha propaganda na TV... uma coletânea do *Pink Floyd*... Tinha o... aquele ao vivo de oitenta e oito, né, o... *Delicate Sound of Thunder* [...] E aí... em... noventa eu já queria tocar e tal... E aí peguei o violão que era do meu vô [risos]... A família C. é uma família que tinha bastante músicos assim... Todos passaram pelo Conservatório [de Música]... Passaram pela Orquestra Pelotense lá nos anos setenta... Que acabou! Foi extinta. [...] E aí a família era de músicos eruditos! Não tinha nenhum roqueiro! Eu fui o primeiro assim a querer... ‘Não! Tenho que fazer *rock* com alguém!’ [...]” (VIEDO, 2014, 00:01:05”).

<sup>141</sup> É importante mencionar que o festival *Rock in Rio I*, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1985, emerge frequentemente nas memórias enquanto evento-marco. Para um panorama, mesmo que parcial, acerca do contexto que permeou este festival à época, bem como as ressonâncias das estratégias comerciais-midiáticas, recomendamos a leitura do livro *Metendo o pé na lama* (2008), de Cid Castro (Scortecci Editora). Uma busca por vídeos na rede *Youtube* também mostra um pouco do material existente a respeito das transmissões televisivas do festival. Pode-se dizer que podemos estar frente a um evento que possui uma memória histórica, o qual poderia ser investigado a partir dos marcos teórica da memória social.

Mas nem todas as memórias correspondem a experiências cujas entradas no mundo do *rock*-música ocorreram através dos quadros de interação sócio-musicais familiares. Porto1 (2014) lembra que sua relação com o *rock* se deu a partir do momento em que teve a primeira experiência com bandas, logo chegar a Pelotas para dar continuidade a seus estudos. Em outras palavras: sua primeira experiência com o gênero já se deu em concomitância com o fazer *rock*.

“[...] [Entrevistador: ... *Como tu chegaste ao rock?*] Tá... Então, eu não tive uma infância assim que tivesse [...] *rock* na volta assim... Toda a minha família foi [...] muito de CTG<sup>142</sup>... Essas coisas, né, do meio nativista... Então as primeiras experiências com música que eu tive foram em concursos de primeira prenda. Essas coisas que tinham no CTG... Então... tipo... a minha experiência mais remota era com 7, 8 anos, 9, por aí, e nesse tipo de concurso ensaiando com algum violonista pra esse tipo de coisa. E isso seguiu, mais ou menos, até meus 14 anos, por aí... Quando eu terminei o... primeiro grau eu comecei a estudar em Pelotas, no [colégio] São José. Aí é que eu comecei a conhecer um pouco mais de outros tipos de música. E aí veio... *Queen*... em princípio, *Led Zeppelin* e tal. E foi mais ou menos nessa época que eu conheci [...] o pessoal [...] da M26; o Torrado<sup>143</sup>, num primeiro instante... E... a R.B. foi quem me apresentou, a princípio, o pessoal. E justamente fazendo essa intermediação: dizendo a eles que eu cantava... E eles na época estavam procurando uma cantora que pudesse gravar apenas alguns vocais na *demo* que eles estavam fazendo, [...] que depois veio a ser a Sentimentos Sombrios. Então a partir desse convite aí foi que eu comecei a escutar mais coisas do gênero: eles me passaram algumas bandas do gênero e eu daí já comecei a pesquisar outras coisas, chegando em *Rush*, e... passando por todas as coisas mais *pops* assim da época, sei lá, *Guns 'n' Roses* também, *Nirvana*... Entendeu? Daí tive que fazer toda a escola assim... Até... chegar [...] no som mais pesado [...] que eu conhecia... Então a coisa toda começou [...] nesse sentido assim... [...]” (PORTO1, 2014, 00:00':50').

D'Ávila (2014) (re)constrói tanto os quadros de interação sócio-musicais familiares como de outras relações, elementos que emergem, assim como nos trechos mais acima, com força, mostrando a inseparabilidade entre memórias sócio-musicais individuais e experiências em meios sociais correspondentes à música:

“[...] [Entrevistador: ... *Como... chegaste ao rock? O quê que te chamou atenção no rock? ... Me fala sobre isso...*] [...] Bem, eu sempre gostei de *rock*, né... Desde a época de criança, né... Me lembro que eu gostava muito de *Elvis Presley*, né... [...] Por influência da minha mãe até... *Beatles*, *Elvis Presley*... Aí... eu tinha um primo de Pinheiro Machado, que é o S., que até ele morou aqui em Pelotas uma época, e ele... tocava violão... [...] Bem habilidoso assim, né... Tocava *blues* já... Ele era um pouco mais velho... e eu passava as férias na casa da minha madrinha, em Pinheiro Machado. E lá, [...] - por incrível que pareça -, nos anos oitenta, a cidade [era] pequena, mas a galera tava naquela onda ainda... Influenciada pelo *Rock in Rio I*, né... Então lá tinha uma galera roqueira. Mais velha assim. [...] E eu colava neles, né... Eu ia junto. Aí, eu admirava aquela turma ali, né... Quando ouviam... *Police*, *Rush*, na época *The Cure*... As bandas da época, né... [...] E aí eu... [...] colei neles e... sempre nesse pé do meu primo, né... Porque eu queria aprender a tocar pra tocar com ele, né... Mas eu achava que

<sup>142</sup> Centro de Tradições Gaúchas. São centros onde são realizadas atividades voltadas ao ensino e manutenção de tradições musicais, dança, culinária, etc, do Rio Grane do Sul.

<sup>143</sup> André Macedo Lisboa.

nunca ia conseguir... porque eu não sabia nada e ele já tinha uma banda... [...] Ele foi como um irmão mais velho, musicalmente falando assim... [...] Aí, passado esse tempo, essa primeira fase de incubação, né... ele veio morar em Pelotas - que ele veio estudar no CEFET -, aí a gente estreitou laços, né... E ele começou a me dar orientação pra mim ser o baixista da banda dele, [que] foi quando eu comecei mesmo. Porque a gente escalou o Robledo<sup>144</sup> - que era parceiro aqui da rua também, né... - pra baterista, e aí começou o primeiro núcleo... que acabou dando a primeira banda também... [...]" (D'ÁVILA, 2014, 00:00':51').

Mais tarde, quando solicitado a falar a respeito de outros contatos sócio-musicais ligados ao *rock*, (re)constitui o cenário da rua onde morava.

"[...] É engraçado isso, né cara... Olha só... Eu acho que eu sou um cara bem... privilegiado nesse sentido. Aqui do lado<sup>145</sup> [...] tem o A., né... [...] ele era do... O Bando de Sandino [...] que é do C... Conhece o C.? [Entrevistador: *Conheço. Conheço.*] Ele [A.] era o guitarrista da banda. [...] Uns caras que já tinham [...] um disco gravado em vinil, né... Gravado em Porto Alegre... Eu tenho esse disco até... [...] Eles lançaram em oitenta e oito, oitenta e nove... Então, quer dizer... praticamente eu vi ele [A.]... criando aquele disco. Ele tocava guitarra na sacada... [...] Então era um cara que era uma influência, né... Eu lembro que eu vi o *Rock in Rio I*<sup>146</sup> na casa dele. Minha mãe tava ali conversando com a vizinha e eu tava na sala com ele sentado vendo o show do *Queen*, né... Eu piá, tinha oito anos, e ele, né, já adolescente, né... Outra coisa, a gente tinha um amigo nosso de infância que foi o primeiro baterista da *Attro*. A *Attro* ensaiava aqui na esquina também. [...] E eles ensaiavam ali e a gente ficava dando volta na quadra, brincando e parava pra ver o ensaio [...] E eles estavam lá, mandando ver, né... Então, quer dizer: aqui na rua foi bem... movimentado o negócio. [...] Eu lembro que tinha uns vizinhos aqui... que ouviam *Led II* já, também nos anos oitenta... ouviam *Iron Maiden*, *Janis Joplin*... Vizinhos aqui. Fumavam maconha e tal... [...] Então, quer dizer: essa rua era [...] bem roqueira... [...]" (D'ÁVILA, 2014, 00:42':24").

De forma similar à D'Ávila (2014), Goularte (2014) também remonta seu percurso inicial na música-*rock* trazendo um conjunto extenso de recordações acerca dos quadros de interação sócio-musicais que permeavam tanto o contexto do "dentro de casa" como o "fora de casa" (relações amicais):

"[...] [Entrevistador: ... *Me fala um pouco das tuas primeiras experiências musicais...*] Bom, as minhas primeiras experiências musicais elas ocorreram muito cedo [...] O meu pai é músico [...] Então... me criei assim no meio de ensaio de banda. Me criei... no meio [...] de toda aquela coisa da música, de instrumentos e... banda tocando e ensaio e montando aparelhagem... [...] A lembrança mais antiga que eu tenho [...] de quando eu era criança é... diz respeito a isso assim: de eu estar no meio dos ensaios com o pai. Ou batendo [...] numa caixa ali que tinha no canto, junto com a banda tocando... [...] Que eu me lembre, [...] meu primeiro encontro com a música foi aí. E... depois, no decorrer do tempo, né, foi... quando eu já era adolescente, que eu vim pra cá pra Pelotas, pra estudar na Escola Técnica, que eu... tive assim o... encontro mais verdadeiro assim, que foi quando eu... comecei a minha prática musical mesmo. Foi quando eu comecei a aprender violão por [...] iniciativa própria. Também com a ajuda do meu pai... E... conheci muitas pessoas. Conheci... o *rock*, no caso, né... E aí foi que eu me envolvi mais com

<sup>144</sup> Robledo Lima Gil.

<sup>145</sup> Ao lado da casa de seus pais, onde realizamos a entrevista.

<sup>146</sup> Uma vez mais o *Rock in Rio I* (1985) como evento-marco memorial.

música e veio aquela coisa de adolescente de querer formar banda e tal... Que eu me lembre é... Acho que foi essa a minha [...] primeira relação assim com a música [...] [Entrevistador: ... *me fala um pouco mais sobre essa... Como chegaste ao rock? Como é que foi isso?*] O *rock* foi assim cara... Foi uma coisa [...] bem interessante até... Que eu morava em São Lourenço, então eu terminei o ensino fundamental e aí fiz a prova, na época, da Escola Técnica, passei e vim pra cá. O meu pai morava aqui. Eu vim morar com ele. E aí eu comecei a conhecer a turma assim na Escola, via todo mundo com camiseta de banda e tal... E foi aí que começou a entrar a curiosidade: comecei a conversar com os colegas; e aí os colegas: 'Ah! Eu tenho o disco tal! Te empresto pra ti ouvir e tal...'. Então me emprestavam os discos: *Iron Maiden*... [...] *metal* na época, *Metallica* [...] eu via os caras tudo [...] com os *patches* nas camisetas assim... E é coisa que... não se via muito em São Lourenço, no caso... Isso foi uma coisa que eu comecei a conhecer mais aqui [*Pelotas*] assim... O pessoal mais roqueiro... Tinha! Tinha roqueiros na época em São Lourenço. Depois [...] que eu fui conhecer mais o pessoal em São Lourenço... Mas o *rock* mesmo eu descobri aqui em Pelotas. Então foi nessa época da Escola [Técnica] [...], com os colegas, que eu conheci muita banda de *rock*... [...]" (GOULARTE, 2014, 00:03:03").

Embora cada narrativa remonte experiências unhas a respeito das entradas no mundo do *rock*, sobressaltam alguns aspectos que chamam atenção do ponto de vista de suas similaridades. Sinalizam percursos iniciais que delineiam espécies de momentos míticos primordiais de contato com a música (GOMES, 2012, p. 88). Mas, mais além: momentos míticos de contatos sócio-musicais que mediarão suas relações iniciais com o *rock*. Aspectos significativos à (re)construção de suas histórias de vida musicais. Estas memórias são sócio-musicais, são sociais, não no sentido de que se apóiam umas nas outras no presente para remeter-se a um passado comum, mas apóiam-se na lembrança dos outros e em quadros de interação sócio-musicais passados. Elementos que, a nosso ver, auxiliam na conformação de recordações-imagens sócio-musicais representativas de seus passados.

#### 4.1.2 Antologias de escuta-apreciação

São memórias que se comprazem em trazer a tona todo um conjunto de aspectos que (re)constituem seus percursos musicais iniciais. Mas estes momentos míticos não estão somente (e exclusivamente) ligados aos quadros de interação sócio-musicais familiares e amicais. Essas memórias trouxeram à tona a fruição-escuta musical como marco de organização significativo e inter-relacionado a estes quadros.

Tais antologias se relacionam com o que Lilliestam (2013) classifica como “[...] noções populares a respeito de como a música é apropriada na vida diária [...]”<sup>147</sup> (LILLIESTAM, 2013, p. 17)<sup>148</sup>. Quando os sujeitos lidam com suas preferências musicais, acabam trazendo idéias, imaginações, representações, etc a respeito de suas relações com a música. Lilliestam (2013) traz duas categorias que nos chamam atenção: a trilha sonora de minha vida<sup>149</sup> e mostre-me sua coleção de discos e te direi quem você é<sup>150</sup>. A primeira corresponde à noção de que “[...] certas peças de música acompanham episódios ou eventos em nossas vidas e têm significado profundo como memórias e marcos [...]”<sup>151</sup>; a segunda com o “[...] existir conexões entre nossos gostos musicais [...] e nossos traços, hábitos, caracteres psicológicos e assim por diante [...]” (LILLIESTAM, 2013, p. 17-18, tradução nossa).

As antologias de escuta-apreciação se correlacionam diretamente com tais noções populares observadas por Lilliestam (2013) na medida em que canalizam a articulação-representação de partes da identidade: “[...] ‘minha música’ sempre será o relato de ‘quem sou’ ou como desejo parecer a mim mesmo e aos outros [...]”<sup>152</sup> (RUUD apud LILLIESTAM, 2013, p. 18). Poderíamos, então, dizer que por traz dessas relações com “o que escutei, escuto como parte de mim” ressalta a seguinte consideração: “[...] ‘[Minha coleção de discos] é uma descrição de vida’ [...]”<sup>153</sup> (RUUD apud LILLIESTAM, 2013, p. 32-33).

Os(as) entrevistados(as) trouxeram a tona a importância da (re)compilação de um perfil autobiográfico de escuta-apreciação de bandas e sub-gêneros de *rock* com os quais tiveram contato. É como se a memória reconhecesse uma espécie de homologia entre a (re)construção da identidade sócio-musical e o conjunto de bandas, tipos de *rock*, músicos os quais se escutaram-apreciaram. Um tipo de “me

<sup>147</sup> “[...] I will examine some popular notions regarding how music is appropriated in daily life [...]”.

<sup>148</sup> Conforme o autor, essas noções populares são resultado do projeto de pesquisa conduzido desde a Universidade de Gotemburgo (Suécia) e juntamente com Thomas Bossius chamado *Musik i Människors Liv* (A música na vida das pessoas).

<sup>149</sup> *The soundtrack of my life*.

<sup>150</sup> *Show me your record collection and I will tell you who you are*.

<sup>151</sup> “[...] certain pieces of music accompany episodes or events in our lives and have deep significance as memories and milestones [...]there are connections between our musical tastes [...] and our personal traits, habits, psychological characters and so forth [...]” (LILLIESTAM, 2013, p. 17-18).

<sup>152</sup> “[...] I can write the story of my life by relating the episodes where a musical experience has settled in my body. And because they are always part of a larger context—about relationships to other people, times, places and existential matters—these stories of musical experiences and ‘my music’ will always be a story of ‘who I am’ or how I wish to appear to myself and others. (Ruud, 2002, p. 53. My translation) [...]” (RUUD apud LILLIESTAM, 2013, p. 18).

<sup>153</sup> “[...] [My record collection] is a life description, in a way. Browsing through your records, you remember episodes” (c.f Ruud, 2005, p. 173) [...]” (RUUD apud LILLIESTAM, 2013, p. 32-33).

construí histórica e musicalmente também pelo que escutei”. Por fim, podemos dizer: antologias de escuta-apreciação que constituem um inventário musical que remete a a patrimônios individuais através de uma homologia entre repertórios e a constituição histórico-musical do sujeito.

Lisboa (2014), ao mesmo tempo em que recorda os quadros de interação sócio-musicais amicais não os vê dissociados de sua antologia de escuta-apreciação. É interessante notar que o mesmo reconhece (implicitamente) o caráter de aquisição de um repertório (como um patrimônio pessoal) como algo duradouro-incorporado:

“[...] nos anos 80 assim, as capas eram muito legais... Tinha aquele álbum de figurinhas Visual Fantástico também... que eu colecionava e tinha muita capa [...] de disco assim de bandas de *rock* progressivo, de *heavy-metal*... E eu olhava aquilo assim e... eu tinha uma curiosidade. Sabe? Via aquelas coisas... *Kiss, Led Zeppelin, Pink Floyd, Rush, Deep Purple, Sabbath, Judas Priest*... [...] Então a gente começou a se juntar e ia pra casa dos colegas e escutava os discos... escondidos assim... [...] dos irmãos mais velhos assim... Então, desde mandinho<sup>154</sup> assim, eu já escutava *Led, Pink Floyd, Deep Purple, Rush*... [...] Aí era o que eu curtia... Aí, um tempo mais tarde, conhecendo outras pessoas assim, aí eu conheci o *punk rock*... Acabei conhecendo bandas como *Ramones, Dead Kennedys, Sex Pistols*, e aí somei isso daí também... E o *metal* eu fui conhecer quando eu fui estudar [...] na Escola Técnica. Fiz o segundo grau na Escola Técnica e aí tinha um colega de aula que curtia *metal*... e o cara me apresentou o *Metallica* e o *Sepultura*. Foram as primeiras bandas de *metal* [...] que eu escutei. Aí também isso aí acabou se somando ao meu repertório... Eu nunca deixava de escutar as outras coisas que eu curtia... *Led, Pink Floyd*, essas coisas... Mas aí comecei a escutar *Metallica, Sepultura*... Depois fui conhecer *Iron Maiden, Judas*, essas outras bandas que eu lembrava... que eu curtia olhar pras capas dos álbuns assim... [...] E aí, tipo... isso é uma coisa que depois que tu entra [...] , não sai mais assim, né... É uma coisa que vai te acompanhando pela vida toda assim... E aí pronto, né... ‘Pegou a doença’ e... daí só foi... [...]” (LISBOA, 2014, 00:00:45”).

Viedo (2014) também (re)monta sua antologia através da memória de planos momentâneos de seu percurso de escuta. Faz uma avaliação acerca do caráter histórico-pessoal da incorporação deste tipo de patrimônio. Conforme Viedo (2014), *Pink Floyd*

“[...] sempre foi uma das... Foi minha primeira banda(!) mesmo assim... Poh... Eu ouvia aquilo através dos meus tios lá em oitenta e sete, oitenta e oito e disse: ‘Eu quero um disco desses caras!’ E foi engraçado, porque eu tinha oito anos. Então, ganhei(!) o disco. E aí... foi um marco assim. Tenho até hoje! Tá lá o disco guardado, bonitinho. Eu acho que não tem nenhum arranhão. Apesar de eu ter ele... quase que... gasto o disco de tanto que eu ouvi. E ficou até hoje. *Beatles* também... *Led Zeppelin* e tal... Mas... teve aquela fase de ouvir... o *rock* nacional que foi só... naquele *boom*, né... Depois eu acabei não vendo nem... nunca mais ouvi. Eu não sei o quê que os caras fazem hoje em dia... E teve aquela época... do *Nirvana*. Aquilo ali... tava tocando e a banda que mais chamava

<sup>154</sup> O mesmo que guri, garoto.



atenção era o *Nirvana* porque ainda era o resquício daqueles anos *punks*, né [...] Teve aquela fase de ouvir *Nirvana*, que também é uma banda que eu nunca mais escutei depois de noventa e... Depois que o cara morreu [*fala de Kurt Cobain*] ali em noventa e quatro. [...] E todo aquele pessoal de Seattle ali... Aquilo ali eu nunca mais ouvi... Mas teve a época de ouvir [...] Mas o que restou mesmo foi o que eu ouvia... lá [...] quando eu comecei: *Pink Floyd*, *Beatles*, *Led Zeppelin*, os ingleses todos, né... Basicamente os ingleses. Os americanos eu nunca dei [...] muita bola pra eles... [*risos*] [...]” (VIEDO, 2014, 00:11:36”).

Souza (2014) chama atenção não somente pelo caráter apaixonado com que narra, mas também pela referência a sub-gêneros de *rock* correspondentes a algumas bandas; (re)constrói sua antologia não circunscrita somente à escuta, mas também à aquisição de outros materiais, como *posters*. Mas o que mais chama atenção em sua narrativa é a consideração de algumas bandas locais à época como componentes de seu inventário-musical pessoal:

“[...] As bandas que eu mais gostava na época [*final dos anos oitenta*] cara... era *Anthrax*, que era uma banda de *trash-metal*; o *Slayer*, que eu tava começando a conhecer; [...] *Sepultura*, [...] lançaram aquele *Beneath the Remains*, que pra mim era uma das melhores bandas do mundo. Pra mim, até hoje é ainda... com o Max Cavalera. Depois que trocou o vocalista eu já não gosto muito... É... Quem mais que eu vou te dizer... *Venon!* Bah! Apaixonado! *Motörhead!* *AC/DC* então, desde que eu vi no *Rock in Rio*, fiquei fanático por *AC/DC*. Procurei até disco; todos os *posters* da Som Três que saíam eu tinha; [...] Essas bandas assim. Agora, [...] mais aqui de Pelotas mesmo, a banda que eu mais curtia naquela época era a *Attro*, que eu [...] tava seguindo; é... a própria *Dissektor* e a *VDS* daqui de Pelotas também, né... [Entrevistador: *A BDS?*] *VDS!* *Vermes em Decomposição* e *Subdesenvolvidos*. [*risos*] [Entrevistador: ... *Que som que eles faziam?*] Era um *hard-core* ‘podre’ assim. Bem, bem, bem ‘podre’ mesmo. Bem barulhento. É... o que mais... A banda *Trevas* também, que era uma puta banda; uma banda que era metade daqui, metade de Rio Grande - se eu não me engano -, e uma também que até pouco tempo existia era a... *Exilados da Capela*. [...] Foi um dos primeiros shows que eu fui... [...] Cara(!), eles tocavam muito. *Black Sabbath*, *Iron Maiden*... Eles tocavam só coisa boa... *Deep Purple*... [...]” (SOUZA, 2014, 00:24:08”).

#### 4.1.3 Processos de identificações com o *rock*

A (re)construção das antologias de escuta-apreciação se aprofundou nas narrativas a partir do momento em que são trazidas a tona reflexões acerca dos encontros com valores-aspectos que permeiam a cultura *rock*. Em uma busca por definir o gênero, Chacon (1985) chama a atenção à própria polimorfia que o envolve. Uma das definições que entende como significativa corresponde às relações dos sujeitos com o próprio gênero musical. Além disso, a polimorfia também reflete os significados que o *rock* sofre na medida em que se funde a aspectos sócio-culturais e de sentidos através dos tempos e lugares. Conforme Chacon (1985),

O *rock* é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O *rock* é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do *rock* a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração (CHACON, 1985, p. 7).

Um dos aspectos que foram construindo historicamente o *rock* enquanto manifestação cultural é a articulação de uma dimensão entre a música e o político. Há que ressaltar que não somente através das letras e comportamentos de artistas, mas também de como as pessoas vêem no gênero um espaço simbólico de atuação. E é a partir dessa relação que emerge, desde os primórdios do *rock'n'roll* nos Estados Unidos da década de 1950 até os dias de hoje, o seu lado rebelde, contestatário, marginal:

[...] as questões políticas e a arte e, em especial, o *Rock*, estão quase sempre ligados a um questionamento da superestrutura do sistema, ou seja, nos níveis do político, do cultural e do comportamento do sistema que trazem, obviamente, reflexos sobre a infraestrutura [...] (CHACON, 1985, p. 21).

Também trazendo um panorama histórico como o faz Chacon (1985), Pereira (1983) discorre acerca do que vem a ser contracultura. Para o autor, *rock* e contracultura estão intimamente ligados. Dessa forma, o gênero musical esteve e “[...] está longe de ter um significado apenas musical [...]”:

[...] por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura [a contracultura] que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas [...] (PEREIRA, 1983, p. 28).

Como se vê, não há como desvincular *rock* e movimentos contraculturais. Além dos valores estético-musicais, estético-visuais, estético-comportamentais, deve-se ter em mente que o gênero contribuiu para a movimentação de valores contraculturais. A ressonância entre *rock* e contracultura está na medida em que uma de suas principais motivações está no questionar-opor-negar-rebelar-se (dentre tantos outros termos) a formas de comportamento que tem base na manutenção de estruturas sócio-culturais consideradas como tradicionais. Conforme Pereira (1983),

o movimento da contracultura possibilitou o surgimento de modos-estilos de vida baseada em uma cultura *underground*, marginal (PEREIRA, 1983, p. 6). Portanto,

[...] uma das características básicas do fenômeno [contracultural] é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial [...] (PEREIRA, 1983, p. 9).

Estes valores contraculturais, no entanto, não ficaram somente no passado. Embora Pereira (1983) não tenha desenvolvido o assunto para além do ano em que escreveu seu livro (ano de 1983), há que considerar que este movimento sócio-cultural deixou ensinamentos: “[...] o que é certo é que a revolução anárquica que a contracultura pregava e realizava deixou marcas inequívocas [...]” (PEREIRA, 1983, p. 63). Essas marcas são observadas, mais tarde, por Bennett (2014). Em *“Reappraising” counterculture*, o autor revisita exemplos passados e atuais a respeito da contracultura. Sua perspectiva é a de que embora as mudanças no decorrer do tempo, os valores contraculturais principais são re-significados nos dias de hoje, o que faz com que se possa lançar um olhar acerca da atualidade deste legado dos anos 1960:

[...] Desde sua emergência como um termo sócio-político chave durante o fim dos anos 1960, o conceito de contracultura tem aparecido periodicamente na literatura, mídia e discurso vernacular como um meio de articulação de aspectos da ideologia contra-hegemônica, prática e crença. De um modo geral, [o termo] ‘contracultura’ é usado para denotar um ponto de disjunção entre o que é representado como valores dominantes ou *mainstream* e sistemas de valores alternativos [...]; estes servem para amplificar a voz coletiva de uma contracultura de tal maneira que uma minoria se torna uma minoria ‘significante’ [...] <sup>155</sup> (BENNETT, 2014, p. 17, tradução nossa).

Observando a contracultura como um tipo de sensibilidade disjuntiva incorporada que se manifesta em variados grupos sociais na modernidade tardia, o autor observa que, assim como acontece com o termo sub-cultura, a

---

<sup>155</sup> “[...] Since its emergence as a key sócio-political term during the late 1960s, the concept of counterculture has reappeared periodically in literature, media and vernacular discourse as a means of articulating aspects of counter-hegemonic ideology, practice and belief. Generally speaking, ‘counterculture’ is used to denote a point of disjuncture between what we are represented as *dominant* or *mainstream* values and alternative value systems [...]; these serve to amplify the collective voice of a counterculture in such a way that a minority becomes a ‘significant’ minority [...]” (BENNETT, 2014, p. 17).

[...] contracultura tornou-se agora um aspecto incorporado de discursos empregados pelas indústrias culturais e assim no discurso vernacular cotidiano. Isso se relaciona parcialmente a associações passadas ao legado do termo 'contracultura' e o modo no qual tem sido representado e re-empregado pela mídia popular e de 'qualidade' [...]. Através de sua onnipresença na 'paisagem mediática' global (Appadurai, 1990), contracultura retém sua aura como um potente símbolo discursivo para formas de ação social e/ou estilos de vida alternativos [...]<sup>156</sup> (BENNETT, 2014, p. 25, tradução nossa).

Ao fim, pontua:

[...] através de seu rico legado histórico e representação continuada como modo de expressão da 'alteridade' a uma ideologia 'mainstream', o termo 'contracultura' agora ocupa um lugar especial na imaginação popular [...]<sup>157</sup> (BENNETT, 2014, p. 25, tradução nossa).

Embora a manifestação de valores contraculturais corresponda nos dias de hoje às demandas de diferenciação-alteridade atuais, não há como negar seu caráter permanente e difuso na sociedade. As recordações a respeito dos processos de identificação com o *rock* refletem parte destes valores. Os princípios da diferenciação, oposição, rebeldia, questionamento frente à representação de uma parcela culturalmente hegemônica e a marginalidade são elementos que contribuem na articulação das (re)construções de suas histórias de vida musicais e identidades sócio-musicais. Souza (2014), por exemplo, remetendo ao ecletismo de sua antologia de escuta-apreciação, (re)constrói parte do processo de sua identificação com o *rock* através de uma convergência de valores individuais e legados político-ideológicos relacionados às concepções que tem a respeito de determinados sub-estilos de *rock*:

"[...] [Entrevistador: *Teu gosto era bastante eclético assim, dentro do mundo do rock...*] Bastante eclético. Sempre gostei muito de *punk-rock*... desde que eu escutei o primeiro LP do... do Resto de Nada, que é uma banda de São Paulo 'das antigas'... [...] Eu sempre tive contato assim com o *punk-rock*, *hard-core*. Sabe? Sempre [...] gostei daquela ideologia [...] anti-capitalista assim; anti-fascista; mais libertário. Sabe? E o *trash-metal* tem muito disso aí também, né cara... O *trash-metal* foi a união [...] do extremo *metal* com o *hard-core*, [...] *punk*, né... Por isso que saiu o *trash-metal*, né...

<sup>156</sup> "[...] As with subculture, counterculture has now become an embedded aspect of the discourses employed by the cultural industries and thus in everyday vernacular discourse. This partly relates to the past associations and legacy of the term 'counterculture' and the way in which this has been represented and redeployed by the popular and 'quality' media. [...] Through its omnipresence in the global 'mediascape' (Appadurai 1990), counterculture retains its aura as a potente discursive symbol for forms of social action and/or alternative lifestyles [...]" (BENNETT, 2014, p. 25).

<sup>157</sup> "[...] Through its rich historical legacy and continued representation as a mode for expressions of 'otherness' from a 'mainstream' ideology, the term 'counterculture' now occupies a special place in the popular imagination [...]" (BENNETT, 2014, p. 25).

Nasceu o *trash-metal* daí: a mistura do *punk* com o *hard-core*; as ideologias *hard-core*; os movimentos... [...]. Eu sempre tive mais a cabeça aberta assim... E... muito *blues* também cara. Hoje [...] até... eu tenho uma namorada que a gente ficou há dezesseis anos atrás [...] A gente teve um... namoro... [...] Agora voltamos a ficar de novo, e aí ela: ‘Poh?! Estás ouvindo *reggae*?! Naquele tempo tu não ouvia *reggae*?!’; ‘Que mentira cara! Eu sempre ouvi *reggae*. Sempre ouvi *reggae*’. [...] Sabe? Isso foi lá [...] em oitenta e tantos... Tendo a morte dele [*Bob Marley*], ele explodiu, né cara... Todo mundo queria saber do Bob Marley; o quê que ele queria fazer com o mundo, né cara... Então: aquilo ali me chamou a atenção também. Apesar de não ser um [...] som visceral, mas é uma coisa que te passa um certo protesto. Sabe? Te passa uma ideologia. Sabe? De positividade; de anti-sistema; [...] de ser prontamente contra o racismo... E todas essas ideologias sempre tinham se liberto um pouco [...] do padrão, né, normal da sociedade. Sabe? [...]” (SOUZA, 2014, 00:26:55”).

Por outro lado, o dado da rebeldia, da contravenção, o “estar à parte de certos valores tradicionais da sociedade em geral”, também são lembrados enquanto aspectos que (re)constroem sua identificação. Parte de sua identidade sócio-musical que denota o sentido dessa identificação: o de diferenciar-se. Souza (2014) observa que seu processo de identificação com o *rock* representou a entrada em um espaço-mundo diferente de um *mainstream* sócio-cultural. Outro aspecto que lhe chamou atenção no *rock* foi:

“[...] A rebeldia cara... O ser proibido. Sabe? Aquela história de sempre: coisa de cabeludo, maconheiro, marginal, boletêro<sup>158</sup>, sem-vergonha, vagabundo, e... [...], desleixado... Aquilo ali que [...] me induziu a [*risos*] a ‘dar um ponta no fundo do poço’ [*risos*]... [Entrevistador: *Mas, por que isso?*] Cara, porque naquele tempo a gente via... muita discoteca. Naquele tempo era... novela das oito; era... partido alto, *break*... Sabe? Então, tu não... Bah! Tu no meio daquilo ali não é uma coisa que... Qualquer lugar tu ouvia! Tá entendendo? [...] Cara(!), depois que eu ouvi Camisa de Vênus e Titãs, Cabeça Dinossauro cara, eu disse: ‘Nossa! O quê que é isso? Tem alguma coisa errada aí... Tem outro lado que eu não conheço’. Sabe? Porque naquele tempo eu ouvia só FM. Eu não tinha acesso [...] a tudo isso. Sabe? Aí comecei a ter acesso com amigos, emprestando LPs e mostrando umas bandas que eu não conhecia... [...]” (SOUZA, 2014, 00:05:07”).

Lisboa (2014) também remete a imagens-recordações que (re)constroem um processo de identificação similar ao de Souza (2014), na qual as lembranças estão permeadas por dados sócio-musicais ligados à rebeldia, à marginalidade: uma identificação com uma imagem que era atribuída pela sociedade em geral aos roqueiros. Uma identificação entre aspectos positivos e negativos. Além disso, traz outros elementos que se associaram à sua identificação com o *rock*: a cultura imagética; o sair na noite; bem como uma ressonância entre personalidades e *rock*.

<sup>158</sup> Maneira como costumava-se chamar, ao menos na cidade de Pelotas – entre os anos 1970, 1980 e 1990 -, aqueles que usavam remédios como drogas. Esses remédios eram chamados de “boleta”.

Partindo dos impactos da cultura visual com a qual teve contato com capas de discos de bandas como *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, lembra:

“[...] ah, eu achava muito louco aquilo lá, assim... Dava vontade de escutar o álbum. Sabe? Eu achava muito louco aquilo assim e aí... do *Iron Maiden* também... ‘caveirão’ aquele o *Eddie*... Eu olhava aquilo bah(!)... queria... sei lá... queria ouvir aquilo ali, queria conhecer. Sabe? Aí tinha toda aquela imagem lá do metaleiro que... falava ‘ah... o cara... do mal’ e não sei o quê... Bah(!), eu queria... viver aquilo também. Sabe? Eu queria... ser um daqueles caras assim, né...: ‘Não(!), eu quero ser um metaleiro do mal também’ [...] E eu acho que o o... o *rock* era [...] a música que... me identificava assim com o tipo de pessoa que eu era; o tipo de pessoas que eu andava assim... Eu acho que o *rock* caía bem pra gente assim... Que era... música de pessoas como nós assim [...] A gente começou a sair na noite também... Então, bah, o cara quando começa a sair na noite, curtir... ‘Quero ouvir *rock!*’, né... O cara não vai ouvir, sei lá, música *pop*... acostumado com trilha sonora de novela e coisa e tal; coisa que dava na rádio, na TV... Não! Eu queria ouvir... *rock ‘n’ roll*. [...] Aí comecei a sair na noite, ir pro Pássaro Azul, que era o bar onde [...] o pessoal do *rock* se reunia e tal... Eu achava legal tudo aquilo assim... Eu tinha 14 anos na época. Era guri... mas eu achava legal ir pra lá, tomar uma cerveja e... o pessoal ficava conversando sobre música... trocando idéias... Eu achava aquilo o máximo assim... Me sentia ‘bah... eu sou um cara rebelde’. Sabe? ‘Poh, eu sou um cara contra a sociedade’ assim... Sabe? ‘Um pária...’. E naquela época tinha repressão da polícia assim... Eu me lembro que a gente saía na rua, com o visual que a gente usava, camiseta de banda, calça *jeans* rasgada, tênis velho... E, bah, a polícia parava o cara. Sabe? Andava duas quadras, vinha uma viatura e te parava e te botava na parede e te revistava assim... A gente achava aquilo ‘Poh, somos... somos marginais!’. Sabe? [Entrevistador: *E essa sensação era boa?*] Essa sensação era boa e não era assim... A gente meio [que] ficava numa certa revolta assim: ‘Poh, a gente não fez nada!’. Sabe? Claro! A gente não fazia nada! O roqueiro sempre foi um cara de boa... Na verdade sempre foi um cara informado, politizado... Sempre foi um cara... numa boa assim... Essa história de associar *rock* à violência eu nunca vi dessa maneira assim... Então dava uma certa revolta assim... Dizia: ‘poh... o quê que os caras [polícia] tão nos parando? A gente não fez porra nenhuma!’. Sabe? Mas ao mesmo tempo... o cara [nós] se sentia uma coisa meio ‘Não... Eu sou malvado’. Sabe?; ‘Os caras têm medo de mim’, assim... E antigamente tinham mesmo. Sabe? Antigamente, o pessoal mais ‘barra pesada’ assim, que... assaltava e tal... até certo tempo atrás [...] não metiam com o pessoal do *rock* assim... Eles olhavam, viam o visual do cara assim... ‘Não. Com esses nós não vamos meter.’. Depois de muito tempo que... a cultura foi se popularizando e os caras passaram a enxergar que ‘Não, perai?! O pessoal do *rock* é... são um bando de bunda-mole’. Sabe? Não são de briga; não metem a mão com ninguém... Então dá pra assaltar eles numa boa’. Sabe? ‘Os caras não são o que aparentam ser’, assim... E aí, depois de um tempo, já... caiu um pouco essa imagem do roqueiro malvado, ‘barra-pesada’, assim... [...]” (LISBOA, 2014, 00:03:30”).

D’Ávila (2014), por outro lado, remete seu processo de identificação à rebeldia, ao humor, à atitude, ao chocar, o afrontar: todos termos representativos do que entende enquanto a energia do *rock*. A (re)construção dessa identificação com essa energia também está ligada ao contexto e à fase de sua adolescência, ao inserir-se em outros meios que não os habituais. Assim como para Lisboa (2014), a identificação não passava somente pela relação sujeito-objeto (música) somente, mas também pelas ressonâncias sócio-musicais correspondentes:

“[...] eu lembro que a gente ligava o rádio... aqui em casa... [...] e era [...] aquela febre dos anos oitenta mesmo, né... Desde *Blitz*, né... Aí, Legião [*Urbana*] e tal... Então, a mídia era *rock*, né... E eu acho que ligava com isso aí... Tinha [...] um grande festival nacional, *Rock in Rio*, que passava como ‘copa do mundo’, né... Era um evento assim... Então aquilo ali influenciava no verão inteiro. A galera ficava naquela onda: *Queen*, né; *AC/DC*... E pra um moleque assim é um prato cheio, né... Pura adolescência pulsante, né... Então era... É a energia mesmo do *rock*, né... o Elvis. A... coisa da rebeldia dele... o humor que ele tinha também. Isso aí tudo me chamava atenção... [Entrevistador: ... *Que energia é essa que tu sentia, que tu via no rock...?*] É bem abstrato, né... Boa questão essa, né cara... Qual seria a energia do *rock*? Eu acho que é muito por causa dessa rebeldia [...] e essa atitude, né... É um pouco assim de... chocar assim... Afrontar, né... [...] Acho que é uma coisa bem adolescente mesmo, né... Puberdade; você querer sair do... um pouco do rebanho; você querer ter aquela... assim: ‘Não. Eu sou diferente’; ou até você querer sair daquela... quebrar um pouco com a coisa da família e... arranjar uma turma, né... E sinceramente, a coisa das garotas também, né... [...] Eu acho que, inegavelmente, isso aí tem influência, né... Adolescência, né... Você quer se inserir. A primeira vez que eu fui na Avenida [Bento Gonçalves] ali eu fiquei encantado. Porque tinha um monte de gente igual a mim [risos]. Eu tava aqui curtindo na minha, mas esse fenômeno ele tava [...] acontecendo simultaneamente, né... Na cidade toda. E ali era o lugar que agregava... [Entrevistador: *E ali tu encontrava essa energia... essa energia...?*] É... encontrava... ‘espelhamento’, né... Encontrava a turma na mesma, né... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 00:02:46”).

A energia do *rock* também emerge nas narrativas de outros(as) entrevistados(as) enquanto canal de identificação. Denota o reconhecimento da identificação com uma espécie de aura estética (MAFFESOLI, 1998, p. 20) do *rock*. Ferreira<sup>1</sup> (2014), recorda que seu fundir-se com essa energia se deu através da identificação com idéias de rebeldia, irreverência, contestação, bem como a intensidade-vibração sonora. É interessante notar que esta passa, em sua recordação, pela representação de uma relação entre sedução e atração no que diz respeito a essa aura do *rock*:

“[...] [Entrevistador: *Tu falaste que... mais ou menos, quando vocês vieram pra Pelotas e com um círculo de amizade, né, além do... da questão familiar... chegaste a comentar que te despertou um pouco mais pro rock, né... Neste momento assim: o quê que te chamou atenção no rock?*] Eu acho que identificação assim... E a rebeldia, intensidade... Acho que isso tudo, né... Eu me lembro... Titãs, por exemplo; Camisa de Vênus... Tinha a coisa do palavrão. O Brasil tava saindo de uma ditadura, né... Eu me lembro... criança assim, andando de bicicleta no estacionamento do [supermercado] *Zaffari* lá em Porto Alegre [...] a gente brincava lá, andava de bicicleta no domingo lá... Eu me lembro dum cara falando isso [risos], dizendo assim: ‘Poh, eu gosto de Camisa de Vênus porque não tem nenhuma balada. Não tem nenhuma musiquinha de amor. É tudo, né... putaria mesmo, chinelagem<sup>159</sup>...’. Então eu gostava disso aí também. Criança acha tudo engraçado e não era uma coisa muito aberta também, né... *Titãs* também tinha um pouco dessa irreverência. Gostava disso. Isso me atraía. Coisa da rebeldia [...] Mas a intensidade da música também... Da energia do som... Acho que isso é o que cativa no *rock*. Até hoje! Até hoje [...] o que me seduz no *rock* é isso. [Entrevistador: *Fala um pouco sobre essa energia que te chamava atenção...*] Ah... Eu acho que a própria vibração da música, né... A intensidade da música, né... Acho que é isso [...] que me fez

<sup>159</sup> Termo ainda muito utilizado, ao menos em Pelotas, para referir a uma situação ou atitudes ligadas à baixaria, baixo nível, “sem noção”.

gostar de *rock* [...] Sempre gostei muito de cantar [...] e cantava... encima da cama; pulando; ouvindo discos... Era isso que me atraía. E de ser uma música contestadora também, né... O *rock* tem [...] esse lado contestador. Apesar de que pode ser alienante também. Muitas vezes é uma contestação fajuta, né... Mas, quando tu é criança tu não tá muito preocupado com isso. Mas é... isso o que me atraía no *rock* e, de certa forma, é o que me atrai ainda [...]" (FERREIRA1, 2014, 00:05':27").

É interessante notar como as memórias sócio-musicais individuais se comprazem em trazer o aspecto da atração-identificação entre um eu e uma energia-aura do *rock* como representação de uma homologia entre sujeitos e objetos-expressões culturais que possui caráter significativo na (re)constituição de suas identidades sócio-musicais. É como um enunciado implícito que diz: "minhas identificações musicais dizem respeito a partes do que fui, sou e continuo a ser".

Embora dentro do tópico inicial do roteiro de entrevistas "Como chegaste ao *rock*?", Da Silva (2014) observa que é difícil explicar-lembrar esse contato primordial-identificação. Isso se deve ao fato de entender que há dois fatores que especificam as relações das pessoas com o *rock*: a convergência entre atitude pessoal e o gênero musical. Para si, a atitude é um dado com o qual sujeito já nasce (uma essência). Um traço intrínseco ao sujeito, sendo que o encontro com o gênero *rock* só vem a complementar-homologar essa essência-*self*:

"[...] [Entrevistador: ... *Como chegaste ao rock?*] Como eu cheguei ao *rock*? Ah... [...] É complicado, né... Porque assim: o *rock* tem os vários *rocks*, né cara... Tem o *rock* o gênero musical, tem o *rock*... atitude assim, né... Que [...] já é [...] uma coisa que é parte do sujeito assim, né cara... Da forma de ser dele assim... O cara é *rock* ou o cara não é *rock*, né cara... Independente [...] até [...] se [...] ele é músico ou não. Entendeu? Agora, eu acho que o cara nasce *rock* na real, né... O cara nasce *rock* e depois a música só vem [...] pra completar a vida do cara mesmo assim... Quando o cara descobre o *rock* [...] já entende que [...] nasceu naquilo ali assim... O cara percebe [...] que o cara é diferente de... outras pessoas assim, só por esse fator assim, tipo: um negócio que 'pega' o cara [...] pelo espírito da coisa, né cara... [Entrevistador: *O quê que é esse 'ser rock'?*] Ser *rock*... [...] é... questionar o estabelecimento [*establishment*]... Isso é ser *rock*. Entendeu? É o inconformismo; [...] Eu acho que é por aí assim... O *feeling*... e a atitude, né cara... Eu acho que é por aí. Eu vejo assim, né... Pode ser que tenha outros tipos de ser *rock* diferente desse, [...] mas no meu ver assim é mais isso: é... a coisa desafiadora do sistema assim... [Entrevistador: *E tu falaste antes... Me fala um pouco mais so... Ah... 'A pessoa nasce rock', 'nasce com essas características', por exemplo, ... e encontra o rock, a música, por exemplo... Me fala um pouco mais sobre isso assim... Essa foi a maneira na qual tu chegaste ao rock?*] É... Tipo assim, né... [...] Eu acho que deve ser uma coisa meio generalizada, né cara... [...] Pelas biografias até dos ídolos assim, da gente, né... dos músicos que a gente... A gente vê pela biografia de toda a galera que é na adolescência que o bagulho... dá o *start*, né... Porque até à adolescência o cara ouve tudo, né cara... E o cara gosta até de tudo: desde Mozart até Benito de Paula, né cara... [risos] O que tiver tocando ali [...] na rádio... o cara se diverte. Mas aí, chega aquele momento que o sujeito começa a despertar pra vida mais adulta assim [...] e aí acho que a questão dos hormônios também começa [...] a agir e o cara, né... Acho que daí se percebe essa diferença. Porque tu vai começar [...] a procurar ouvir uns negócios mais



‘venenosos’, né... Tu vai começar a procurar mais a parte [...] da ‘pedrada’ mesmo assim pra ouvir... Eu acho que é por aí assim... [...]” (DA SILVA, 2014, 00:01:06”\_I).

A categoria processos de identificações com o *rock* reflete muitos aspectos amplamente discutidos acerca das relações entre sujeitos e música. Conforme Turino (2008), existem variadas questões envolvidas nos processos de conformação das identidades através da música. O autor dá como exemplo inicial as constantes “batalhas” que seus filhos travavam para o controle do espaço sonoro no âmbito familiar. Eram comuns frases do tipo “[...] Eu quero ouvir a minha música [...]”<sup>160</sup>. Este exemplo é dado com o intuito de observar como a “minha música” contribui na conformação do *self*, canalizando representações de como as próprias pessoas percebem a si mesmas e/ou quem sentem quem são (TURINO, 2008, p. 93, tradução nossa).

Por outro lado, e desde um ponto de vista mais fenomenológico, para Vila (2012), os sujeitos constroem partes de seus sentidos de si por meio de contínuas interpelações que os vários estilos e sub-estilos de música popular proporcionam, podendo ou não convergir com seus “[...] modelos de satisfação psíquica e emocional [...]” (VILA, 2012, p. 252) pessoais. Além de proporcionarem “[...] experiências emocionais particularmente intensas [...]”, também oferecem representações, simbolismos e uma “[...] experiência imediata de uma identidade coletiva [...]” (FRITH apud VILA, 2012, p. 253). Mais especificamente:

[...] usamos canções populares para criar um tipo particular de auto-definição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música *pop* produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música [...] (FRITH apud VILA, 2012, p. 253).

Essa conexão se daria na convergência entre as tramas argumentativas<sup>161</sup> (narrativas) oferecidas pelas interpelações que a música proporciona com os esboços de tramas argumentativas (narrativas<sup>162</sup>) dos sujeitos<sup>163</sup>. E na medida em que encontram ressonância de suas narrativas nas narrativas oferecidas por um

<sup>160</sup> “[...] I want to listen to my music [...]” (TURINO, 2008, p. 93).

<sup>161</sup> Não esqueçamos que a música funciona como uma espécie de arquivo carregado de valores, éticas, estéticas, tradições, mitos, etc, ou seja, compõem-se de um emaranhado de discursos.

<sup>162</sup> Que compõem as várias facetas do “eu”.

<sup>163</sup> Nota-se que o sujeito não é visto como um agente passivo neste processo, mas também ativo.

determinado estilo, os sujeitos encontram bases para a construção de partes de si (identidade) (FRITH apud VILA, 2012, p. 260).

O que a temática processos de identificação com o *rock* traz a tona são imagens-recordações que buscam (re)construir as bases dos processos de identificação com o *rock*. São representações pessoais (mas de alguma forma compartilhadas. Talvez a identificação com os valores ligados ao *rock* auxilie neste compartilhamento) a respeito de como estas experiências se constituíram e de como marcaram os aspectos de partes de seus agenciamentos com o *rock*. O que narram é entendido aqui como (re)construções acerca do que Vila (2012) entende enquanto encontro entre tramas argumentativas. Ao fim, podemos afirmar que este tipo de temática emerge como marco constituinte deste tipo de memória e identidade. Mas essas identificações não ficam somente no campo dessa convergência relacionada ao(s) *ethos* da cultura do *rock*.

Por outro lado, foram trazidos outros aspectos referentes aos processos de identificação com o *rock*: as experiências com o sonoro e o imagético também vieram a tona como elementos significativos de suas e histórias de vida musicais. Estas recordações nos remetem a um dos aspectos que compõem a sociologia do *rock* discutida por Frith (1981): se, no caso de nosso estudo, os entrevistados focalizam suas experiências pretéritas com o *rock*, logo, nos direcionam a afirmação de que “[...] A sociologia do *rock* deve ser, no final, a sociologia das experiências musicais [...]”<sup>164</sup> (FRITH, 1981, p. 11, tradução nossa).

Poderíamos então dizer que estamos frente a uma perspectiva ainda pouco explorada: uma antropologia de um tipo de memória mediada pelas relações dos sujeitos com o *rock*, em que o gênero musical é tomado como eixo de (re)construção e representação das experiências. Uma das principais questões que se deveria fazer, tanto na perspectiva de Frith (1981) quanto na nossa, é a de “[...] Por que estes sons têm estes efeitos, estes significados? [...]”<sup>165</sup> (FRITH, 1981, p. 12, tradução nossa) aos sujeitos.

Pautando por uma definição polissêmica de *rock* (FRITH, 1981, p. 10-11)<sup>166</sup>, o autor chama atenção para o que entende enquanto seu “[...] fato central [...]”. Qual seja: “[...] ele é um meio musical, não um fim musical [...]”. É um meio na medida em

<sup>164</sup> “[...] The sociology of rock must be, in the end, the sociology of musical experiences [...]” (FRITH, 1981, p. 11).

<sup>165</sup> “[...] Why do these sounds have these effects, these meanings? [...]” (FRITH, 1981, p. 12).

<sup>166</sup> A qual engendra aspectos sociológicos, ideológicos e musicais.

que as experiências dos sujeitos com o gênero remetem a “[...] resultados emocionais, sociais, físicos, comerciais [...]”. Ou seja, “[...] não é música feita ‘para seu próprio fim’ [...]”<sup>167</sup> (FRITH, 1981, p. 14, tradução nossa). Uma vez que parte do pressuposto de que o prazer da música popular está nos processos de identificação que engendra, Frith (1981) lança o seguinte questionamento: “[...] A questão que deveríamos fazer não é o que a música popular revela sobre ‘as pessoas’, mas como ela as constrói [...]”<sup>168</sup> (FRITH, 1987, p. 137, tradução nossa). E, mais especificamente no caso de nosso estudo: como os entrevistados(as) (re)constróem partes de suas histórias de vida musicais através de suas memórias sócio-musicais de suas experiências com o *rock*? Dessa forma, convergimos com Frith (1996), na medida em que observamos que as memórias dessas experiências com o sonoro e o imagético se relacionam diretamente com a percepção que temos da “[...] nossa experiência da música – do fazer música e ouvir música [...]”. Se observarmos que as memórias sócio-musicais individuais têm como foco as experiências *rock*<sup>169</sup>, logo, dialogamos com Frith (1996):

[...] Música, como a identidade, é tanto performance e relato, descreve o social no individual e o individual no social, a mente no corpo e o corpo na mente; identidade, como a música, é uma questão de ambas ética e estética [...]”<sup>170</sup> (FRITH, 1996, p. 109, tradução nossa).

Dessa forma, chegamos a duas funções da música popular discutidas por Frith (1987). A primeira diz respeito ao fato de que se

[...] gostamos de música popular é por causa do seu uso em responder questões de identidade: usamos *pop songs*<sup>171</sup> para criar para nós mesmos um determinado tipo de auto-definição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música *pop* produz é um prazer de identificação – com a

<sup>167</sup> “[...] Rock's cultural significance is "as a form of music, while rock ideology is not articulated in musical terms. But behind this paradox lies the central musical fact of rock: it is a musical means, not a musical end. Rock is made in order to have emotional, social, physical, commercial results; it is not music made 'for its own sake.' [...]” (FRITH, 1981, p. 14).

<sup>168</sup> “[...] The question we should be asking is not what does popular music reveal about 'the people' but how does it construct them [...]” (FRITH, 1987, p. 137).

<sup>169</sup> Passaremos a chamar dessa maneira essas experiências.

<sup>170</sup> “[...] My argument here, in short, rests on two premises: first, that identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being; second, that our experience of music - of music making and music listening - is best understood as an experience of this self-in-process. Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics [...]” (FRITH, 1996, p. 109).

<sup>171</sup> O termo *pop songs* usado pelo autor abarca todos os tipos de gêneros de música massiva, incluindo o *rock* e seus variados sub-gêneros.

música que gostamos, com os *performers* dessa música, com as outras pessoas que gostam [dessa mesma música] [...]”<sup>172</sup> (FRITH, 1987, p. 140, tradução nossa).

A segunda é a de que a “[...] música popular é algo possuído [...]”, pois, conforme Frith (1987), “[...] Uma das coisas que aprendi como crítico de *rock* [...] foi que os *rock fans* ‘possuíam’ sua música favorita de forma intensa e importante a eles [...]”. Neste sentido, em “possuindo-a”, a “[...] tornamos parte de nossa própria identidade e construímos isso dentro de nosso senso de nós mesmos [...]”<sup>173</sup> (FRITH, 1987, p. 143, tradução nossa). Como podemos observar, não seria difícil imaginar que as memórias sócio-musicais das experiências com o *rock* viessem a trazer lembranças acerca de seus processos de identificação. Ou seja: no caso de nosso estudo, e convergindo mais uma vez com Frith (1996): ao “[...] falar sobre identidade estamos falando sobre um tipo particular de experiência, ou um modo de lidar com um tipo particular de experiência [...]”<sup>174</sup> (FRITH, 1996, p. 110, tradução nossa).

Dentro do que poderíamos chamar “aspectos de uma fenomenologia da música popular” (FRITH, 1981; 1987; 1996), nota-se que estas relações de identificação-construção de si mesmo através das “possessões” das “músicas que importam” são aspectos que perpassam as identificações das pessoas que têm fortes ligações com determinados gêneros musicais.

Para além dos processos de identificação com valores ligados ao *rock*, muitas das memórias dos processos de identificação com o *rock* giraram em torno de experiências mediadas pelo sonoro e o imagético. Embora não tratando do segundo aspecto, estas vão ao encontro do que Frith (1981) chama atenção: o fato de que “[...] a maioria dos discos de *rock* faz seu impacto musicalmente e não liricamente [...]”<sup>175</sup> (FRITH, 1981, p. 14, tradução nossa). O que o autor procura

<sup>172</sup> “[...] The first reason, then, we enjoy popular music is because of its use in answering questions of identity: we use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification - with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it [...]” (FRITH, 1987, p. 140).

<sup>173</sup> “[...] The final function of popular music I want to mention here is something more abstract than the issues discussed so far; but a consequence of all of them: popular music is something possessed. One of the first things I learned as a rock critic - from abusive mail - was that rock fans 'owned' their favorite music in ways that were intense and important to them. [...] In 'possessing' music, we make it part of our own identity and build it into our sense of ourselves [...]” (FRITH, 1987, p. 143).

<sup>174</sup> “[...] The broad argument that I want to make here, in short, is that in talking about identity we are talking about a particular kind of experience, or a way of dealing with a particular kind of experience [...]” (FRITH, 1996, p. 110).

<sup>175</sup> “[...] Most rock records make their impact musically rather than lyrically [...]” (FRITH, 1981, p. 14).

deixar claro é que a experiência *rock* é fortemente calcada no som (ritmo, melodias, *riffs*, etc), pois “[...] o prazer *rock* é [tanto] uma matéria cultural assim como física [...]”<sup>176</sup> (FRITH, 1981, p. 15). Portanto, a “[...] a apreciação musical é, por sua própria natureza, um processo de identificação musical, e a resposta estética é, implicitamente, uma concordância ética [...]”<sup>177</sup> (FRITH, 1996, p. 114, tradução nossa).

Miguens (2014), por exemplo, quando solicitado a aprofundar a questão acerca do que lhe chamava atenção no *rock*, bandas que escutava, etc, recorda acerca de sua identificação com aspectos sonoros e imagéticos. Podemos dizer que busca (re)construir imagens acerca do que Frith (1981) chama prazer *rock*:

“[...] O som da guitarra é um troço que me fascinou desde o início assim... Que é marcante no *rock*, né... Tipo assim... *rock* sem guitarra distorcida... [...] não faz muito sentido assim pra mim... Então, que é o [...] instrumento que eu escolhi assim, principal... E eu acho que, sei lá(!), te transmite uma emoção assim... Escutar o som. Aquele *riff* assim... distorcido... Tem alguma coisa da distorção [...] nos acordes assim que... não só a minha atenção, mas chama a de... É o [...] que prende no *rock*: é o ritmo, né... marcante e o som da guitarra distorcida... e a emoção que o vocalista te transmite assim... [...]” (MIGUENS, 2014, 00:02’:22”).

Após, ao ser perguntado a respeito do que sentia quando ouvia *rock*, (re)constitui não somente sensações às quais se sentia impelido (o mover-se), mas também, através de uma metáfora (guitarra = poder), fala acerca da identificação com a representação que atribui à guitarra e ao guitarrista:

“[...] [Entrevistador: *O quê que tu sentias quando tu ouvias rock?*] Ah, a mesma coisa [...] quando tu escutas qualquer tipo de música assim mais... digamos... mais animada assim. [...] Dá [vontade] [...] de mexer, né... Fazer alguma coisa... E depois... tu... também tendo [...] não só o som, tu já tinha a imagem associada... É uma coisa que chama atenção: a imagem da guitarra, o instrumento assim... Aquela imagem do roqueiro assim... O cara com uma guitarra na mão eu acho que tem... Eu tenho uma teoria assim que eu... [...] eu vejo como se fosse um cara usando uma espada ou uma arma. Um troço assim. Sabe? Claro!... Mas é, dá essa sensação de poder assim... É um troço... Não sei(!), [...] é uma associação que eu faço assim... Que acho legal. [...] Tem um comentário interessante do Dave Mustaine, do *Megadeth*, que [...] quando ele toca guitarra ele gosta de... ele pega a guitarra, põe a guitarra, tipo, no meio das pernas dele e começa a tocar o *riff* como se ele tivesse com a metralhadora na mão dando tiro assim... Metáfora assim... E eu [...] me identifiquei com aquilo... Eu acho que é mais ou menos por aí... A imagem e o som [...]” (MIGUENS, 2014, 00:03’:22”).

<sup>176</sup> “[...] rock pleasure is a cultural as well as a physical matter, and the meaning of the music is not fixed [...]” (FRITH, 1981, p. 15).

<sup>177</sup> “[...] musical appreciation is, by its very nature, a process of musical identification, and the aesthetic response is, implicitly, an ethical agreement [...]” (FRITH, 1996, p. 114).

Em meio a lembranças de suas primeiras experiências *rock*, através dos quadros de interação sócio-musicais familiares (influências do pai e da irmã), Osinaga (2014) remonta um episódio de sua identificação-impacto primordial com o *rock* através do imagético-escênico. Observa que por volta de seus cinco anos de idade (pelo ano de 1985), sua irmã levou para casa uma fita VHS da turnê *Live After Death* da banda britânica de *heavy metal Iron Maiden*. Remete ao que podemos chamar de memórias dos impactos sonoros-imagéticos (ou audiovisuais):

“[...] Comecei a ver aquilo... Primeiro aquela coisa do Eddie<sup>178</sup> me marcou muito assim de ver aquilo [...] Aquilo me chamou atenção. Ela [sua irmã] foi ver lá com uns amigos e eu olhei aquilo e achei legal. Mas mais pela parte visual assim, né... Que já é uma coisa que o *rock* já te dá um impacto assim, né... Pela própria parte visual. Achei bem [...] interessante assim, né... [...]” (OSINAGA, 2014, 00:01':10”).

Mais tarde, ainda em um contexto de recordações acerca dos primeiros impactos do *rock* a si, aprofunda a (re)construção da experiência primordial de ter visto o *show Live After Death*, bem como do caráter impactante da mesma:

“[...] O que me chamou muito a atenção, pra te falar a verdade cara, assim, foi a grandiosidade que era, né... De olhar aquele palco e ter aquele... Eddie gigantesco, de ser um palco gigantesco [...] com muita informação visual e algumas explosões... E o próprio cenário muito bem trabalhado, né... Que era algo assim... de se ver era bem impactante. Era tudo muito grandioso, né... [...]” (OSINAGA, 2014, 00:04':15”).

Osinaga (2014) também traça uma imagem mais abrangente acerca de suas experiências *rock* em que o prazer *rock* não se refere somente ao ouvir-escutar-apreciar, mas também, ao fazer, ao saber-fazer: ter o som do *rock* (que para si, é representado pela sonoridade da guitarra distorcida) produzido por si próprio. Remonta uma experiência-processo de “possessão” que remeta à ressonância entre o eu, o gênero musical e o sonoro:

“[...] Depois [do impacto visual de *Live After Death*]... começou a me chamar muito a atenção... [...] a questão [...] da parte do som da guitarra distorcida. Sabe? Isso aí é uma coisa que me... - Cara! – [...] me fascinou assim... O *Iron Maiden* eu já sentia que tinha bastante aquela distorção. Mas quando eu escutava um... Peter Frampton eu via que era bem distorcido aquele som... e eu não sabia... Tive interesse em tentar ver como é que eu tirava aquele som distorcido, né cara... Primeira coisa que eu fiz foi comprar [...] um captador magnético pro meu violão. Aqueles que botava na boca do violão assim, né... E liguei no som e [...] toquei o violão e vi que não tinha distorção. Fiquei frustrado, né cara... Eu não tinha ali o som do *rock*. Entendeu? Eu queria ter o som do *rock* ali, né

<sup>178</sup> Eddie é o personagem-mascote que aparece em praticamente todas as capas de álbuns da banda britânica. Um dos símbolos-ícones que compõem a produção da banda como um todo.

cara... E... depois eu pensei: ‘Bah, [...] eu vou comprar corda de guitarra que talvez distorça...’. Aí fui lá, na antiga... *Trekko’s* que tinha, eu acho, ou Zé Carioca... Comprei o jogo [...] de corda... de guitarra, voltei [*pra casa*], botei, de novo não distorceu [*risos*]... Fiquei de novo deprimido [*risos*]... Mas é, quer dizer: eu já tava em busca daquilo. Sabe? Isso aí com sete anos. Eu queria ouvir a distorção, né cara... Então [...] até hoje é meu efeito preferido de guitarra, né... [...]” (OSINAGA, 2014, 00:05:23”).

Por fim, pontua sua identificação com o sonoro (a distorção da guitarra), o possuir-produzir este som como uma parte importante do sua identificação com o *rock*. Lembra que

“[...] gostava daquele som meio... [...] áspero que a guitarra produzia. Mas... não tanto da parte [...] de solo. Gostava da parte... do ‘peso’ que o *riff*... [...] tinha, né... Por isso até que me chamou muito a atenção [...] o *Iron Maiden* de início [...] e também o... primeiro disco do *Whitesnake* que eu vi, que foi o *Slide It In*, também... [...] E isso aí que me chamou atenção. Era aquela densidade. Sabe? Porque a guitarra com o som limpo eu [...] não tinha tanto isso... [...] Eu achava... legal a densidade que saía realmente do som da guitarra distorcida, né... Tanto que eu descobri que eu conseguia distorcer o som depois quando eu [...] botava o violão na entrada [...] do *input* [do] microfone e botava o ganho alto no som, né... Num som [*aparelho de som*] da *Sony* [...] e ali distorcia. Bah(!) aquilo ali me deixava loco! [...] Então eu queria produzir isso. Mas o que me chamou atenção era isso: era de poder pegar e dá-lhe [...] um *riff* e eu sentir que [...] saía um som denso assim... Sabe? Isso aí que me chamou mais a atenção a princípio na guitarra, né... [...]” (OSINAGA, 2014, 00:07:00”).

A (re)constituição das identificações com o *rock* através de recordações das experiências relativas à sonoridade da guitarra distorcida chamaram atenção no conjunto das narrativas. Não pela quantidade, mas sim, pela profundidade com que as trataram aqueles que se sentiram mais à vontade para falar do tema. Goularte (2014), por exemplo, lida com a memória de sua identificação com a guitarra de forma profusa, trazendo aspectos representacionais de uma memória afetiva com o objeto (guitarra) e seu som *rock*.

“[...] Eu sempre fui louco por guitarra cara... desde quando eu tinha lá os meus três, quatro anos de idade... Eu nunca me esqueço que um dia o companheiro do pai, que era guitarrista da banda, ele chegou com um *case*, carregando uma guitarra, e ele abriu cara... Quando ele abriu aquela guitarra assim, eu... Poh... Não sei que idade que eu tinha. Se tinha três, quatro anos... Eu acho que até menos cara... Eu devia ter uns dois anos de idade... Eu... olhei assim e dizia: ‘Dá! Dá!’. Eu queria pegar. Eles tiveram que me dizer: ‘Não. Não pode pegar e tal...’. Porque assim: eu me apaixonei! Ele abriu assim [e] era uma *stratocaster*<sup>179</sup> branca a guitarra... [...] Eu me apaixonei na hora assim pela guitarra. E tinha uma vitrine [...] na cidade que tinha uma guitarrinha lá e eu passava todos os dias e olhava aquela guitarra... [Entrevistador: *Em São Lourenço ou...?*] Canguçu. [...] Até é aquela coisa meio [...] do filme aquele... do *Wayne’s World*, que o cara ‘She will be mine!’. Olhava a guitarra e dizia: ‘Vai ser minha!’. Sabe? [...] Então eu sempre fui apaixonado pela guitarra. Hoje, eu ainda sou um apaixonado pela guitarra... Eu adoro o timbre da guitarra. Tanto que eu trabalho com amplificadores de guitarra...

<sup>179</sup> Modelo de guitarra.

Mais por isso... Porque eu amo ela. [...] Não sei explicar bem o porquê. Talvez tenha sido aquela guitarra que o cara me mostrou quando eu tinha dois anos de idade que eu vi lá na frente e achei lindo o negócio. Sabe?... [...]” (GOULARTE, 2014, 00:23':16”).

Além dessa representação referente à paixão-identificação com o objeto-guitarra elétrica, Goularte (2014) traz também sua relação com o som da mesma dentro dos quadros sonoros característicos do *rock*.

“[...] Cara... Eu curto mesmo é o som cara. Eu busco é... timbre. [...] [Entrevistador: *O quê que é esse timbre?*] Eu não sei... [...] O timbre é aquela coisa, sei lá, é... Eu acho que é a eletricidade [...] que o som da guitarra do *rock* passa. Sabe? Da distorção; daquela coisa... Eu sinto uma energia boa [...] quando eu ouço uma guitarra... Uma guitarra com timbre bonito e bem tocada. Sabe? Acho que foi isso que me chamou atenção no *rock*... Sabe? [...] Com certeza foi isso. Foi a guitarra. [Entrevistador: *Me fala um pouco mais... O quê que tu sentia? O quê que tu imaginavas...?*] Cara! Eu sentia uma coisa boa. Sentia uma vontade... Eu ficava feliz. Eu sentia vontade de ouvir o som. Eu tinha vontade de produzir aquele som. Entendeu? [...] Quando eu identificava um timbre numa guitarra que eu gostava numa banda eu tinha vontade de produzir aquele timbre; de produzir aquele som; de tocar um instrumento que tenha aquele som. Sabe? É essa a vontade que eu tinha: de fazer aquele som acontecer. Até que um dia foi possível. [Entrevistador: *Quando?*] Nessa época. No começo, quando a gente foi fazendo as bandas [...]” (GOULARTE, 2014, 00:25':23”).

A (re)construção de identificação com o timbre da guitarra, passa também pela avaliação de outros aspectos de sua vida. O significado mais aprofundado desse prazer *rock* tem a ver inclusive com uma de suas opções profissionais. Comentando acerca das sensações de poder produzir um som distorcido na guitarra, observa:

“[...] é um prazer cara... Eu [...] considero assim: [...] quando eu posso... até hoje eu sento aqui e ligo meu equipamento e fico ali buscando timbres e sons diferentes [...] e criando *riffs*... É uma sensação de prazer cara. Pra mim isso é um prazer que eu tenho na minha vida: é poder sentar, ligar, plugar a minha guitarra; buscar um timbre; ligar um amplificador; testar amplificadores diferentes... Sabe? Conhecer sons diferentes; sistemas diferentes... É uma [...] coisa assim: ‘Poh, eu estudei pra isso!’ [...] Quando eu fui fazer eletrônica... A minha mãe sempre me perguntava assim: ‘Ah, o quê que tu vai fazer da tua vida?’. Eu disse assim: ‘Poh mãe, eu quero trabalhar com música.’; ‘Não! Músico tu não vai ser! Quer ser músico tu vai te virar sozinho. Eu não vou te ajudar’. Aí eu pensei assim: ‘Poh, quê que tá ligado à música que eu posso fazer? Eletrônica!’. Fui fazer eletrônica. Fui estudar eletrônica. Estudei eletrônica sempre voltando à música. Eu passei todo o curso da Escola técnica [...] estudando pedalzinho; fazendo pedal; montando amplificador; montando pedalzinho... Sabe? Chegava em casa da aula de noite e passava a madrugada inteira fazendo montagem eletrônica... Chegava sete horas da manhã, acordava a minha avó com o barulho [...] Como eu não tinha guitarra eu tinha um violão que tinha um captadorzinho. Então eu ligava os pedais de distorção no violão e ficava ali fazendo barulho [...] E o *rock*... provavelmente cara, o que me chamou atenção no *rock* [...] foram as guitarras. Com certeza [...]” (GOULARTE, 2014, 00:26':47”).



Mas nem todas as memórias acerca das identificações com o sonoro estão diretamente atreladas à própria trajetória enquanto instrumentistas. Tavares (2014), embora guitarrista, recorda uma experiência de forte identificação com o *rock* – para si impactante (o “choque”; o “cair a casa”) - após ter escutado a música *Moby-Dick* da banda britânica *Led Zeppelin*.

[...] Aí peguei o *Led II*, que foi indicação do Dudu, e comecei a ouvir. Eu me lembro que [...] um dos choques assim, principal, foi ouvir *Moby-Dick*. *Moby-Dick* pra mim foi... Quando parou aquele *riff* e começou o solo de bateria... ‘Caiu a casa’, né... [risos]. Ali foi amor à primeira vista. Porque eu pensei: ‘Que som mais estranho de bateria?!’. E anos depois é que eu fui descobrir, porque não tinha acesso a vídeo como a gente tem hoje, que o cara tocava com as mãos... E aí, então, o *Led Zeppelin* foi [...] uma das principais bandas [...] da minha formação marginal de *rock*. Principais referências. Depois o *Pink Floyd* [...]” (TAVARES, 2014, 00:02:30”).

A temática dos processos de identificação com o *rock* enquadra recordações-imagens que remetem diretamente a experiências *rock* pessoais. Mas, embora pessoais, denotam uma espécie de paradigma experiencial relativamente compartilhado por aqueles(as) que, imersos(as) no gosto pelo *rock*, acabam guardando para si momentos impactantes ligados ao prazer *rock*. Os processos de identificação com o *rock* emergiram como aspectos significativos à (re)construção de suas histórias de vida musicais.

#### 4.1.4 Significados da escuta-apreciação do *rock*

As memórias correspondentes às relações dos entrevistados com o *rock* focalizam o período de suas adolescências. Nesta fase, os envolvimento com a música tendem a estar carregados de aspectos sociais, afetivos e existenciais e em um período importante na formação da personalidade dos sujeitos:

[...] as canções pop mais significantes para todas as gerações (não somente às gerações *rock*) são aquelas que elas escutaram enquanto adolescentes. O que isso sugere [...] é que não somente os jovens necessitam música, mas que a ‘juventude’ é definida [em grande parte] pela música [...] <sup>180</sup> (FRITH, 1987, p. 143, tradução nossa).

<sup>180</sup> “[...] the most significant pop songs for all generations (not just for rock generations) are those they heard as adolescents. What this suggests [...] is not just that young people need music, but that ‘youth’ itself is defined by music [...]” (FRITH, 1987, p. 143).

Conforme Levitin (2006), é por volta dos quatorze anos de idade que começam a se estabelecer – mas não necessariamente - os primeiros processos de identificações profundas com as músicas que nos importam: anos de “[...] auto-descoberta [...]” que, conseqüentemente, são “[...] emocionalmente carregados [...]”. Dessa forma, “[...] tendemos a lembrar coisas que têm um componente emocional porque nossa amígdala e neurotransmissores atuam para ‘etiquetar’ as memórias como algo importante [...]”. Além disso, o neurocientista norte-americano destaca que parte da importância dessas identificações também tem a ver com a “[...] maturação neural e a poda; é em torno dos quatorze que a fiação de nossos cérebros musicais se aproxima dos níveis adultos de acabamento [...]”<sup>181</sup> (LEVITIN, 2006, p. 225-226, tradução nossa).

Mas essas funções neurais significativas não estão dissociadas do meio que circunda as pessoas. A adolescência, assim como as identificações musicais que se estabelecem nessa fase da vida, se torna importante na medida em que

[...] começamos a descobrir que existe um mundo de diferentes idéias, diferentes culturas, diferentes pessoas. Experimentamos com a idéia de que não temos que limitar o curso de nossas vidas, nossas personalidades ou nossas decisões ao que fomos ensinados por nossos pais ou ao modo como fomos criados. Também procuramos diferentes tipos de música [...]”<sup>182</sup> (LEVITIN, 2006, p. 226, tradução nossa).

É nessa fase da vida, portanto, que se estabelece um momento decisivo na formação do que Levitin (2006) chama “nossos cérebros musicais”: cérebros não somente de músicos, mas cérebros que se conformam também através das relações sócio-musicais que os próprios sujeitos estabelecem a partir de “suas” músicas.

Neste sentido, a identificação com determinados tipos de sons vão sendo carregadas com significados que atribuímos a elas em vários níveis. Podemos delinear representações acerca de nós mesmos, seja para nós, seja para os outros com os quais nos relacionamos. Por isso, as músicas que escolhemos como

---

<sup>181</sup> “[...] Why fourteen? Part of the reason we remember songs from our teenage years is because those years were times of self-discovery, and as a consequence, they were emotionally charged; in general, we tend to remember things that have an emotional component because our amygdala and neurotransmitters act in concert to “tag” the memories as something important. Part of the reason also has to do with neural maturation and pruning; it is around fourteen that the wiring of our musical brains is approaching adultlike levels of completion [...]” (LEVITIN, 2006, p. 225-226).

<sup>182</sup> “[...] During our teenage years, we begin to discover that there exists a world of different ideas, different cultures, different people. We experiment with the idea that we don’t have to limit our life’s course, our personalities, or our decisions to what we were taught by our parents, or to the way we were brought up. We also seek out different kinds of music [...]” (LEVITIN, 2006, p. 226).

“nossas” têm um significado importante, principalmente quando se tratam de músicas “[...] que achamos agradáveis [...]”, pois “[...] são geralmente extensões de experiências positivas prévias que tivemos com música em nossas vidas [...]”. É por isso, por exemplo, que quando escutamos uma música que gostamos ocorre um efeito semelhante a “[...] qualquer outra experiência sensorial agradável [...]”<sup>183</sup> (LEVITIN, 2006, p. 236, tradução nossa). É como se as músicas das quais gostamos – e mesmo as que não gostamos – proporcionassem o “arquivamento” de resíduos experienciais que podem ser “acessados” em vários momentos de nossas vidas.

Geralmente, há uma ressonância entre sujeitos e música, implicando em uma relação de segurança que sentimos em relação às nossas escolhas sonoras:

[...] Até certo ponto, nos rendemos à música quando a escutamos – permitimos a nós mesmos confiar nos compositores e músicos com uma parte de nossos corações e nossos espíritos; deixamos a música nos levar a algum lugar fora de nós mesmos. Muitos de nós sentimos que a música importante nos conecta com algo maior que nossa própria existência, a outras pessoas, ou a Deus. Mesmo quando a música não nos transporta a um lugar emocional que seja transcendente, a música pode mudar nosso estado de espírito [...]<sup>184</sup> (LEVITIN, 2006, p. 236-237, tradução nossa).

É interessante notar que este tipo de relação (o confiar; o deixar-se levar a algum lugar; etc) entre sujeitos e músicas se reflete em várias narrativas. As memórias se comprazem em (re)construir os significados da escuta-apreciação do *rock* também desde um ponto de vista existencial e social, o que denota a importância do gênero na conformação da história de vida musical de cada sujeito. Outro aspecto que chama atenção está no fato de que as recordações referentes a estas questões emergiram quase sempre após os(as) entrevistados(as) serem perguntados(as) a respeito do que sentiam quando escutavam *rock* à época. Em linhas gerais, tais recordações remetem ao papel que o escutar *rock* teve (e ainda tem) em suas vidas, bem como na (re)construção de representações de suas juventudes.

<sup>183</sup> “[...] The types of sounds, rhythms, and musical textures we find pleasing are generally extensions of previous positive experiences we’ve had with music in our lives. This is because hearing a song that you like is a lot like having any other pleasant sensory experience [...]” (LEVITIN, 2006, p. 236).

<sup>184</sup> “[...] To a certain extent, we surrender to music when we listen to it—we allow ourselves to trust the composers and musicians with a part of our hearts and our spirits; we let the music take us somewhere outside of ourselves. Many of us feel that great music connects us to something larger than our own existence, to other people, or to God. Even when music doesn’t transport us to an emotional place that is transcendent, music can change our mood [...]” (LEVITIN, 2006, p. 236-237).

Para Fernandes (2014), a (re)constituição dos significados da escuta-apreciação pretérita do *rock* remete à representação da conformação de um campo simbólico-geracional de liberdade-independência em relação aos pais. Uma diferenciação através da própria música. Perguntado a respeito do que sentia quando escutava *rock*, responde:

“[...] Ah... eu acho que é uma sensação... [...] quem tá na adolescência assim ou pré-adolescência... e ouve esse tipo de música sente que tá saindo daquele mundo... [...] que viveu até aquele momento assim... na dependência dos pais; fazendo tudo o que os pais dizem pra gente fazer... É como se a gente tivesse se libertando... de alguma forma. Tipo... é um... tipo de cultura [...] que não veio deles assim... É uma coisa... como se tivesse surgindo a tua personalidade naquele momento... [Entrevistador: *Sim, sim...*] E aí eu acho que é essa sensação assim [...] de libertação... [...] [Entrevistador: *Isso no caso da tua relação com a família assim, a relação musical com a tua família foi mais ou menos isso?*] Foi. [Entrevistador: *Me fala um pouco mais sobre isso. O que os teus pais escutavam em casa? O quê que tu escutavas? Era uma diferença...*] Ah, o meu pai [...] sempre gostou [...] de samba assim... De música brasileira... Tinha um violão em casa... Tipo: sempre arranhou acordes assim... Tocava... meia-dúzia de músicas assim... Clássicos do samba assim... Bem antigo... E aquilo nunca me chamou a mínima atenção assim... Eu achava legal. Mas eu não tinha a menor vontade de pegar o violão e aprender... Porque eu imaginava que [...] se eu aprendesse, eu ia tocar aquilo [risos] [...]” (FERNANDES, 2014, 00:06:23”).

Lisboa (2014), por sua vez, fala mais claramente acerca do sonoro como um “campo de força” contra males externos. Remete à representação do som enquanto território de segurança, bem-estar, a uma proteção que o espaço sonoro pesado<sup>185</sup> lhe proporcionava. Para o entrevistado, escutar um som pesado lhe trazia uma

“[...] sensação de liberdade... [...] bem-estar [...] Sabe? Escutar um som pesado assim... O bem que isso faz [...]... Uma espécie [...] de exorcismo assim, né... Tu ouves aquilo e aquilo te expurga todos os males assim... Tudo o que tá te incomodando. Sabe? Tu botar uma música alta [...] parece que cria um campo de força na tua volta e nada vai te atingir; nada vai te incomodar assim... E... poh! O cara quando é guri, o cara [...] se sente oprimido até pela própria família, pela sociedade... De um modo geral assim. Então o *rock* era uma maneira [...] de aturar isso assim, né... [...] Se encerrar no quarto e botar uma música alta e ‘Pronto! Agora eu tô no meu espaço. Nada vai me atingir’. Sabe? ‘Nada mais... nada invade assim o meu campo de força assim...’. Até pra lidar com vizinho chato que ouve música ruim também... Tu ia lá e pah! Lacrava o volume... ‘Então toma!’. Sabe? [Entrevistador: *... O quê que é esse som pesado que tu falas?*] Ah... Um som pesado é um som pesado, né... É guitarra distorcida; é... bateria tocada [...] com força, com vigor, com velocidade; ou mesmo com uma cadência mais pesada; um baixo encorpado; é um vocal gritado ou gutural ou berro... Sabe? É um som feito com tesão; com ira... [Entrevistador: *E esse som era o que compunha então esse campo de força assim...*] Isso. Isso aí. [...] Com relação à música... era... uma defesa assim... Era uma coisa que... [...] tornava a vida mais suportável. Digamos assim [...]” (LISBOA, 2014, 00:10:25”).

<sup>185</sup> Som com muita intensidade sonora através de guitarras distorcidas, bateria em volume alto, etc.

Porto1 (2014), por sua vez, remete à escuta-apreciação do *rock* como uma “trilha sonora” de sua vida diária. Como fundo musical para as atividades cotidianas. Além disso, lembra que as escolhas acerca do quê ouvir, muitas vezes, tinham a ver com o seu estado de espírito. A (re)construção deste significado ainda remete à imagem da música-*rock* como um auxiliar às reflexões a respeito de momentos difíceis em sua vida, bem como um alicerce para a continuidade do porvir:

“[...] eu lembro assim de cinqüenta viagens que eu fiz... Pelotas-Canguçu; Canguçu-Pelotas... Com o fonezinho ali... *Discman* na época... Primeiro o cassete depois o *discman* já... E dependia muito do meu humor, né... Do meu estado de espírito assim... [...] E também isso tinha muito a ver [...] com o que eu escolhia pra tocar. Por exemplo: se eu tava num humor mais alto eu geralmente colocava *Lacuna Coil*, que até hoje é uma banda que me dá muita perspectiva, dá vontade de fazer as coisas; se eu tava mais nostálgica, mais pra baixo, eu colocava direto *The Gathering*; ou se eu tava muito pra baixo eu colocava *My Dying Bride* ou *Anathema*... Então, acho que... [...] a música [...] vai muito a ver também com essa coisa da Teoria dos Afetos, né... A maneira [...] como é composta determinada obra... influencia um pouco o humor ou vice-versa assim... [Entrevistador: *Era para reforçar o afeto ou para... pra modificar o afeto...?*] Ah... [...] dependia muito da situação. Às vezes até hoje acontece: ‘Ah, eu tô muito *down*. Ok! Eu preciso colocar uma música que me deixe um pouco mais pra cima...’. Daí eu já sei mais ou menos em que caminho eu tenho que ir... Mas nessa época, geralmente, era mais pra... [...] me fazer pensar. Entendeu? Sobre as coisas assim... Porque... foi uma época muito complicada no sentido de que... minha mãe faleceu de câncer... nessa época... [emocionada, olhos marejados] E... então era bem complicado assim pra mim lidar com tudo que tava acontecendo... Por exemplo, o *The Gathering*, lembro de escutar muitas noites assim, tipo... ao pé da cama dela e tal... E ao mesmo tempo que me dava a perspectiva assim de seguir fazendo as coisas de, né, de dia após dia estar ali e... vivendo, né... continuando a viver... me fazia pensar sobre muitas coisas... Então, é nesse sentido que eu vejo que era como trilha sonora assim... [...]” (PORTO1, 2014, 00:09:11”).

A recordação de Almeida (2014) referente aos significados da escuta-apreciação do *rock* em sua adolescência delineia a representação de uma prática musical que funcionava como um ato terapêutico. Observa que relacionar-se com a música e, mais especificamente com o *rock*, era uma das poucas coisas que lhe proporcionava prazer. Perguntado a respeito de que tipo de prazer, responde:

“[...] É difícil de explicar. Porque, pra mim, a música foi [...] uma terapia assim. Foi um pouco mais do que... o aspecto musical... Mas tinha o aspecto social. Porque... não gostava de quase nada. Então a minha vida era difícil. Muito difícil. Não gostava de quase nada mesmo... Não gostava de jogar bola; eu não gostava [...] muito de andar de bicicleta; tinha poucos amigos assim... Era meio uma pessoa meio deslocada na sociedade. Então pra mim a música [...] era... assim... uma fonte de prazer principal [...]. Então é difícil dizer que tipo de prazer... [...] Eu digo: é o prazer principal. Isso não responde a pergunta. Mas pra mim era o prazer principal [...]” (ALMEIDA, 2014, 00:09:37”).

As recordações a respeito deste temática também remontam lembranças de sensações diretamente ligadas ao estado de humor, vitalismo anímico e corporal. “Energia”, “força”, “entusiasmo”, “grito”, são alguns dos termos que os dois próximos trechos trazem como expressões representativas dos significados dessas escutas (experiências-prazer *rock*). É interessante notar que Ferreira1 (2014), ainda remete à escuta do *rock* no hoje como um canal de rememoração dessas sensações passadas. Lembra que quando escutava *rock*

“[...] sentia uma força assim. [...] Até hoje sinto isso quando eu escuto *metal*, por exemplo... [...] Me dá uma energia... [...] entusiasmo... O *rock*, pra mim, tá ligado a isso. [...] Sinto [...] uma força(!) na verdade assim... O que me passa é essa sensação assim: [...] de empolgação; de tesão mesmo pelo som... É isso que eu sinto. Até hoje. [Entrevistador: *À que tu atribui isso?*] À que que eu atribuo isso? Ah... cara... eu acho que... à força do próprio gênero; à intensidade dos *riffs*, como são tocados; à intensidade da bateria, né... Acho que isso que dá [...] essa força, essa potência sonora, né... É [...] uma coisa [...] que toca dentro [...] Até mais velho, assim, te dá um resgate dessa coisa adolescente assim... Sabe? Me remete assim [...] à essa energia... [...] que eu sentia quando era moleque e que eu continuo sentindo quando ouço, quando toco... [...]” (FERREIRA1, 2014, 00:14’:21”).

Ferreira2 (2014), por sua vez, fala acerca do que imaginava e/ou sentia quando escutava *rock* à época. Conforme o mesmo, quando escutava *rock*, sentia

“[...] Essa coisa da energia mesmo... De extravasar; [...] de pular; [...] de gritar... Eu sempre fui um cara muito elétrico; muito porra louca... Então... o *rock* te dava [...] essa coisa de... né, de... [...] energia... De extravasar... Essa... [...] coisa de... quando o cara é adolescente é muito mais forte do que depois de determinada época. [...] Então, essa adrenalina era [...] [o] que me dava – e [me] dá até hoje(!), né cara... Que é um vício... [Entrevistador: *Por exemplo: tu tem essas mesmas sensações, tu tinhas ou tens ainda, essas mesmas sensações, por exemplo, escutando bossa nova, por exemplo, ou outros gêneros?*] Não! É outra história. [...] Eu acho que música é conforme tu tá, né cara, no momento... Se tu tá numa *zen*, tu não vai chegar e vai botar [...] um *trash* pra escutar... Porque tu tá numa *zen*, né cara... Então, conforme o momento eu acho que [...] a trilha sonora [...] ela é escolhida. [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:09’:33”).

\*\*\*

O itinerário memorial trazido até aqui corresponde ao início do percurso de nossa escrita. O que buscamos até este momento foi compreender os paralelos significativos iniciais a respeito da (re)construção de suas histórias de vidas musicais a partir de práticas sócio-musicais que, de uma forma ou outra, se encaixam em termos de memórias de suas experiências *rock* relativamente comuns. O que encontramos nas narrativas coaduna, em vários momentos, com o que Gomes

(2012) chama de míticos momentos primordiais com a música, em que “[...] As narrativas autobiográficas são compostas pela concatenação de episódios contingentes[,] mas significativos, cuja sequenciação pretende evidenciar um sentido de progresso musical [...]”. Além disso, “[...] refletem explicitamente sobre as origens sociais do seu trajeto musical [...]” (GOMES, 2012, p. 88). Conforme o mesmo autor,

[...] nestes relatos se observa um efeito discursivo da narrativa autobiográfica através do qual se procura elaborar a congruência da trajetória de vida pessoal. Estes casos denotam, contudo, uma especial densidade de relações sociais experimentadas em concomitância com o percurso musical [...] (GOMES, 2012, p. 100-101).

Embora com um enfoque teórico-metodológico distinto ao do autor português, observamos que estes aspectos emergem como significativos no conjunto das memórias sócio-musicais individuais. As entradas no mundo do *rock*-música mostram a importância da (re)construção das relações sócio-musicais que mediam os primeiros passos em suas experiências *rock*. Dessa forma, delineiam relações atinentes aos quadros de interação sócio-musicais familiares e amicais passados. Ou seja, trazem a tona a “[...] densidade de relações sociais experimentadas em concomitância com o percurso musical [...]”. Recordações que remontando personagens, acontecimentos, formas de relacionamento com o *rock*, etc, reforçam a ideia destes aspectos como marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991, p. 66) idiossincráticos.

Por outro lado, essas memórias sócio-musicais individuais com as quais nos deparamos trouxeram outros aspectos. A (re)constituição das antologias de escuta-apreciação emergiram como inventários acerca dos repertórios pelos quais passaram e que, ao fim, (re)constituem parte de seus percursos musicais. Se a memória dá importância a estes aspectos, logo, presumimos: o que escutaram e apreciaram ao longo de suas trajetórias musicais os compõem histórico-musicalmente. Ou seja: (re)compõem parte de suas identidades sócio-musicais através do inventariar históricos de escuta-apreciação.

As (re)constituições de seus processos de identificação com o *rock* denotam também um enquadramento de rememoração que entrelaça memória e identidade. A (re)composição destes aspectos remonta conjuntos de reflexões pessoais a respeito de suas experiências *rock* no que tange aos vários elementos que permearam suas identificações com o gênero: instrumentos musicais; o sonoro;

ideologias; estereótipos; etc. Memórias que se comprazem em (re)estabelecer imagens de si refletidas através de seus processos de identificação com o gênero musical. Em suma: as (re)construções de suas identidades sócio-musicais também passaram pelo reconhecimento de suas identificações com o *rock*, as quais não remetem somente a quem são, mas também a como foram se constituindo musicalmente.

As lembranças acerca dos significados-sentidos da escuta-apreciação do *rock* delinearam imagens-recorências que nos fazem lembrar de Maffesoli (1996) quando discutindo acerca dos significados profundos do que chama experiências banais (MAFFESOLI, 2006, p. 106-122). Poderíamos pensar, em um primeiro momento, que esta categoria pudesse remeter a memórias acerca de experiências banais. Mas o que se observou é que são importantes do ponto de vista de suas experiências *rock*. Na esteira do autor francês, podemos dizer que se tratam de recordações de experiências de escuta cultivadas e que se encarnam como saberes incorporados que, no trabalho de memória, emergem como uma “[...] surpreendente sabedoria [...]” do “[...] sensível, [d]as emoções, [d]as imagens, [d]os afetos [...]” (MAFFESOLI, 2006, p. 119) pessoais ligados à música. E, como bem aponta o autor,

[...] As pesquisas atuais sobre memória social mostram bem o lugar que aí ocupa a experiência, que reativa as emoções, as afetividades; em suma, toda essa dimensão estética que constitui o fato de experimentar [...] (MAFFESOLI, 1996, p. 121).

São lembranças que entrelaçam memória e escuta-apreciação como dado do sensível, assim como dos conhecimentos acerca de suas próprias relações com o *rock*. E daí emergem os significados e simbolismos que têm para si como elementos importantes de suas constituições pessoais, de suas identidades sócio-musicais.

Como já mencionamos acerca da caracterização do grupo social investigado e da problemática referente à nossa inserção no campo, é importante tecer algumas palavras finais nestas considerações preliminares que tornem mais inteligíveis os aspectos trazidos até o momento. Desde nosso olhar investigativo, o grupo social foi visto como fragmentado, em que suas trajetórias individuais foram tomando caminhos distintos ao longo do tempo e em decorrência de suas demandas



personais. Essa questão nos coloca frente ao seguinte problema colocado por Garzón (1993):

[...] falta ver se em uma sociedade pós-moderna, centrada em uma personalização das obrigações, orientada à estimulação de necessidades e metas pessoais, onde as relações estão orientadas pela 'auto-expressão', onde prima a concepção a-histórica da sociedade e sua cultura, pode consolidar-se uma visão coletiva e cultural das pessoas sem que se requiera a superação dessa época pós-moderna [...] <sup>186</sup> (GARZÓN, 1993, p. 104, tradução nossa).

O que se observou é que, embora nossa atuação em campo tenha privilegiado entrevistas individuais, as temáticas trazidas acima surgiram como enquadramentos que potencializaram, senão uma visão coletiva de uma determinada sociedade, o acesso a uma cultura memorial relativamente compartilhada. Possivelmente este relativo compartilhamento diluído nas narrativas pessoais seja um reflexo de experiências individuais que, de uma forma ou outra, foram enquadradas, no passado e no decorrer do passado ao presente, dentro do que chamamos experiências *rock*. Ou seja: o *rock*, bem como os variados aspectos que o compõem como cultura, talvez seja um importante espaço simbólico que, proporcionando percursos musicais relativamente comuns, poderia proporcionar memórias sócio-musicais individuais relativamente compartilhadas em torno de marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) também comuns.

#### **4.2 O fazer *rock*: (re)harmonizando a formação dos músicos *underground* e os processos de aprendizagem musical**

Vimos até o momento que as temáticas vistas vistas acima emerge de recordações de práticas sócio-musicais iniciais, delineando um conjunto de elementos constitutivos da memória (POLLAK, 1992), bem como marcos de organização (BRUNER, 1991) de experiências *rock*. Além disso, vimos a importância das experiências referentes aos quadros de interação familiar e amiais (bairro,

---

<sup>186</sup> “[...] falta por ver si en una sociedad postmoderna, centrada en la personalización de obligaciones, orientada a la estimulación de necesidades y metas personales, donde las relaciones están orientadas por la "autoexpresión", donde prima la concepción histórica de la sociedad y su cultura, puede consolidarse una visión colectiva y cultural de las personas sin que se requiera la superación de esta época postmoderna [...]” (GARZÓN, 1993, p. 104).

escola, etc) pretéritos na (re)constituição de parte de seus passados. São lembranças a respeito de suas socializações musicais. No caso dos quadros que antecedem, de certa forma, a entrada em circuitos *underground*, Gomes (2012) comenta:

[...] Os quadros de interação mais relevantes na socialização musical durante a infância e adolescência, antecedendo o envolvimento em circuitos de auto-produção subterrânea são a família, escola, amigos e bairro (cf. Fornäs, Lindberg e Sernhede 1995) [...] (GOMES, 2012, p. 86).

Por outro lado, estes quadros sócio-musicais também são conformados por outros aspectos ou, como poderíamos dizer, práticas sócio-musicais mais efetivas: os processos de aprendizagem musical, o saber-fazer *rock*-música, etc. Essas duas temáticas delineiam duas perspectivas de seus percursos musicais significativas às (re)construções de suas identidades sócio-musicais enquanto músicos. Estas memórias acabam refletindo - assim como as demais ao longo da primeira parte vista mais acima - partes de um amplo processo de enculturação musical mediado pelo *rock*. Conforme Green (2002), a enculturação musical corresponde a

[...] aquisição de habilidades e conhecimentos musicais [que se dá] através da imersão na música cotidiana e práticas musicais do próprio contexto social. Quase todos, em qualquer contexto social, são musicalmente enculturados [...] <sup>187</sup> (GREEN, 2002, p. 23, tradução nossa).

O processo ocorre geralmente através da mediação de “[...] adultos e outras pessoas ao redor, incluindo irmãos e amigos [...]”, gerando um “[...] profundo efeito sobre os modos nos quais [...]” crianças, adolescentes e jovens “[...] são enculturados em música [...]” <sup>188</sup> (GREEN, 2002, p. 24, tradução nossa). Gomes (2012), Green (2002; 2010), Finnegan (1989), assim como tantos(as) outros(as) autores(as), observam que as práticas sócio-musicais são fruto de uma variedade de interações sociais musicalmente mediadas. Dessa forma, podemos dizer: constituem quadros de interação sócio-musicais. Portanto, as recordações até aqui vistas se

---

<sup>187</sup> “[...] The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one’s social context. Almost everyone in any social context is musically encultured [...]” (GREEN, 2002, p. 23).

<sup>188</sup> “[...] The influence of parents in the example of the two babies mentioned earlier, it is clear that adults and other surrounding people, including siblings and friends, have a profound effect upon the ways in which infants and young children are encultured in music [...]” (GREEN, 2002, p. 24).

conformam enquanto (re)construções de seus processos de enculturação musical ligados ao fazer *rock*.

As lembranças acerca de como “me constituí musicista” trazem a tona tanto agentes como procedimentos passados de relacionamento com o próprio saber-fazer musical. Principalmente os últimos, têm um significado importante: denotam a (re)construção de imagens de si mesmos enquanto instrumentistas-músicos que foram enculturados musicalmente em um espaço-tempo que, perpassando pelas características do contexto passado e condições materiais da época, remontam parte de suas identidades sócio-musicais.

Essa perspectiva corrobora com Bennett (2001) na medida em que evidencia a relação entre o fazer musical e identidade. A partir do autor, observamos que as memórias sócio-musicais individuais remontaram “[...] conexões entre o fazer musical e o processo mais amplo da vida social [...]”, possibilitando uma “[...] compreensão de um número de questões sociais fundamentais [...]”<sup>189</sup> (BENNETT, 2001, p. 137, tradução nossa). O autor também chama atenção para o diálogo entre o fazer musical e a identidade como processo no qual “[...] músicos ‘dedicados’ vêm a perceber a si mesmos em relação a outros ‘significantes’ que ocupam seus mundos [...]”<sup>190</sup> (BENNETT, 2001, p. 141, tradução nossa). No entanto, na perspectiva deste sub-capítulo, este diálogo está mais direcionado à (re)construção de suas identidades sócio-musicais desde uma perspectiva de caracterização dos processos passados que compõem suas experiências *rock*.

#### **4.2.1 (Re)soando carreiras *underground* locais: delineando o fazer *rock*-música**

Instigados por perguntas como “Como chegaste ao teu instrumento? ou “Como foi o acesso ao teu instrumento?”, os(as) entrevistados(as) (re)construíram seus primeiros encontros (outra faceta dos momentos mítico-primordiais) com o saber-fazer *rock*-música: processos de aquisição de seus primeiros instrumentos; como acessaram instrumentos de outras pessoas (empréstimos); as influências de outros músicos conhecidos; bem como os significados do saber-fazer *rock*-música.

<sup>189</sup> “[...] the connections between music-making and the wider processes of social life are such that music-making provides insights into a number of key social issues [...]” (BENNETT, 2001, p. 137).

<sup>190</sup> “[...] such processes also reflect the way in which ‘dedicated’ musicians come to perceive themselves in relation to ‘significant’ others that occupy their lifeworlds [...]” (BENNETT, 2001, p. 141).

Embora polimorfos, o conjunto dessas memórias (re)montou percursos musicais (GOMES, 2012) individuais que, ao mesmo tempo, denotam experiências em quadros de interação sócio-musicais passados comuns. Podemos dizer que essas rememorações remetem à (re)construção de trajetórias que delineiam a própria organização de parte de suas identidades sócio-musicais.

Pereira (2014) traça um extenso relato acerca dos primeiros passos na bateria. Reflete acerca do início de seu percurso enquanto baterista como uma teoria de si mesmo, trazendo aspectos iniciais de sua carreira. Descortina relações sociais e contextuais de sua formação que remetem a quadros de interação sócio-musical ligados ao bairro-família como um dos aspectos primeiros da memória de sua vocação com o ritmo. Ressoa o que Green (2002; 2010) e Gomes (2012) nos lembram: a musicalização das pessoas passa por relações sociais que conformam suas enculturações musicais:

“[...] é engraçado que eu, desde pequeno, fui influenciado [...] pelo batuque do carnaval, né cara... Porque na esquina da minha casa ensaiava o bloco Entre a Cruz e a Espada. Que hoje em dia é uma banda e tal... Que é bem conhecida aqui na cidade... Pra quem gosta de carnaval... E [...] aquela batucada me atraía. Então, o fato de ser baterista, eu associo um pouco a isso: de desde pequeno gostar de batucada. Que com cinco, seis anos eles ensaiavam na esquina da minha casa e eu ia lá pro meio... E aí era aqueles treme-terra; aqueles tambores todos. E aí eu voltava pra casa: ‘Pai! Pai! Faz um tamborzinho!’. O pai pegava umas latas de tinta e botava uns plásticos, uns negócios, uns couros e fazia uns tambores e eu ia lá pro meio. Eu me lembro que eu batucava com [risos] um negócio [...] de pilar cachaça. Aqueles pilão de cachaça eram [...] a minha baqueta. Mais ou menos começou por aí, né cara... [...]” (PEREIRA, 2014, 00:04:11”).

Em outro momento de sua narrativa, também traz outros fatores que estão ainda associados aos quadros de interação sócio-musicais familiares (como uma linha genealógica) e amicais-vizinhança (como fator decisivo que influenciou seu encontro com a bateria):

“[...] O... meu avô, por parte de mãe, já falecido, [...] ele nasceu pra fora<sup>191</sup>. Foi criado pra fora. Na colônia e tal... E naquela época eles aprendiam música, né... E o meu avô tocava violino; [...] tocava gaita; [...] tocava flauta... E quando eu era pequeno ele tocava... pra mim. E o meu avô [...] tava sempre assoviando... uma melodia; assoviando um sambinha; assoviando uma música gaúcha... E eu me acordava de manhã, tava o rádio ligado com música gaúcha, com outras coisas... Então o ritmo foi sempre muito presente. A gente sentava na mesa pra comer, na casa da minha vó, e meu avô ficava batucando... com os talheres... no prato, no copo, na mesa... Sempre batucando com as mãos e [*batuca na mesa e assovia para demonstrar como seu avô fazia*] [...] eu imitava

<sup>191</sup> “Nascer pra fora” se trata de uma expressão muito utilizada, ao menos em Pelotas, para referir à zona rural. Quando alguém comenta que “foi pra fora”, está dizendo que foi à zona rural, ou a trabalho, ou a descanso.

isso. Pequeno, quatro, cinco, seis anos. Eu fui meio que criado por eles. Pai e a mãe trabalhando... Eu ficava com eles. E isso aí também tem uma influência pra mim. Entendeu? [...] E eu sempre fui de ficar batucando nas coisas assim... Por causa disso. [...] E eu acho que uma coisa foi levando a outra [...] Esse batuquezinho com o meu avô na mesa; aí, daqui a pouco, carnaval na esquina: bum bum bum bum, aquilo. [...] Aí, de repente, o vizinho [*amigo*] meu tem pai que é baterista. Junta todos esses ingredientes... A bateria tá ali na minha frente... Eu fiquei fissurado(!), né cara...: ‘Bah, tenho que tocar esse troço!’. E aí, primeira vez que eu toquei na bateria [...] do pai dele [*de seu amigo*], no caso - porque o pai dele dava aulas pra ele, e eu ia junto assistir... Ficava me babando. Louco pra tocar. Mas, só que nunca tinha coragem de pedir. Ficava só olhando. E [...] um dia o pai dele tava ensinando umas tecnicazinhas, umas coisas pra ele [*seu amigo*], e ele começava a fazer o estudo que ele [*o pai de seu amigo*] dizia e depois começava a [*faz sons imitando zoeira...*] a ‘loquear’, né cara... E aí o pai dele veio e deu uma ‘mijada’<sup>192</sup> nele: ‘Porra cara! Porra’ Tô tentando te ensinar... Tu te desvirtua... Tu começa a fazer um troço nada a ver aí cara e não sei o quê...’. E aí olhou pra mim: ‘Garanto que o Marcelo faz uma coisa melhor que tu!...’. Falando pra mim, né... E aí [...] eu fiquei meio assim, né... ‘Tá! Senta aí Marcelo. [...] Te anima a tocar alguma coisa?’ Eu disse: ‘Ah, eu me animo.’ Porque nessa época eu já tocava bateria imaginária, né... Eu acho que todo mundo tocou um dia. [...] Então alguma noção dos movimentos eu tinha. E aí na época até tinha uma fita do *A-ha* que eu escutava, que era dum outro amigo meu que tinha e na época [eu] até gostava – eu devia ter o que, [...] uns [...] dez, onze anos. Foi antes do *Guns ‘n’ Roses* isso aí. E aí tinha uma música do *A-ha* que o início era com a bateria: tra tum dududum Tum; Ta Tum Tum ta tum, ta ta tu dudum... E eu sentei e fiz isso aí igualzinho. E o coroa olhou pra mim: ‘Tchê! Mas tu já toca bateria!’; ‘Não, nunca toquei numa bateria!’; ‘Mas como é que tu saiu tocando?!’; ‘Ah, não sei. Isso aí é de brincar em casa.’ E aí que eu vi que ‘Poh... Batera é massa.’ Aí que eu comecei a curtir mesmo bateria. [...]’ (PEREIRA, 2014, 00:36:48”).

Almeida (2014), por sua vez, (re)constrói o início de seu percurso musical como baterista através de outros aspectos. Quando perguntado acerca da escolha deste instrumento, responde: “[...] Pois é, eu não sei... Provavelmente porque eu acho que é [...] a primeira coisa que eu entendi na música foi isso [*a bateria*]. Eu acho que é por isso [...]” (ALMEIDA, 2014, 00:36:52”). As lembranças de seu encontro com o instrumento remetem, primeiramente, à organização de objetos diferentes para montar um protótipo de instrumento com o qual já pudesse, junto com um amigo, criar-compor música própria.

[...] [Entrevistador: *Quando começaste a tocar bateria? Como foi?*] Pois é... foi muito... lentamente assim... Por que? [...] Falando objetivamente. Eu consegui uma caixa. Inclusive uma caixa fora de padrão. Porque ela era treze<sup>193</sup>... Mas era uma caixa de metal. Aí eu consegui [...] um outro tambor de pele, que era o Guilherme<sup>194</sup> que tinha lá. De pele de animal. [...] A mãe do cara [*Guilherme*] tinha um enfeite na casa dele que era uma coisa de metal que tinha um som muito parecido com um prato [*de bateria*] de condução... Aí, então, essas três coisas fizeram [...] um primeiro kit assim... Sem pedal, né... [...] Então era um kit só pros membros superiores, né... E eu toquei bastante tempo com isso. E [...] a gente começou a fazer música com isso. Com o violão e com esses instrumentos de percussão. A gente começou a fazer as músicas já... Assim, a [...] gente sabia que não [...] podia tentar imitar os nossos ídolos, né cara... Porque a gente não

<sup>192</sup> Termo popular que, ao menos na cidade de Pelotas, se refere a “dar sermão”, etc.

<sup>193</sup> Se refere à dimensão desta peça do instrumento.

<sup>194</sup> Guilherme Campello Tavares.

tinha instrumentos. Mas a gente, por outro lado, percebeu que podia fazer algumas musiquinhas que a gente pudesse tocar [...] nessas coisas que a gente tinha. E era isso o que a gente fazia, né cara... [...] (ALMEIDA, 2014, 00:22':10").

Mas o encontro efetivo com a bateria (re)monta experiências em quadros de interação sócio-musicais nos quais o empréstimo-compartilhamento de instrumentos denota uma marca de seu percurso como instrumentista. Falando a respeito das linhas gerais de seu primeiro contato com uma bateria...

"[...] [Entrevistador: *Mas essa bateria era tua?*] Não. Não. Essa bateria não era minha. [...] Essa bateria... eu não sei de quem era... Tava na casa de um amigo nosso chamado Mú... [...] Porque alguém não tinha aonde botar a bateria e levou pra casa dele. E aí, ele sabendo que eu era um cara que queria tocar bateria, ele me convidava pra ir lá. Pra ver como é que era e pra tocar também. Depois teve um cara, chamado E.. Que... ele tinha bateria, mas ele não sabia tocar muito... E ele... gostava de mim. A gente tinha sido escoteiro junto... Era... [...] meu amigo assim... Então ele achava que eu sabia tocar mais que ele. Mesmo eu não sabendo muito... Então ele me convidava pra ir na casa dele todos os finais de semana - ou quase todos - durante um tempo... E ele deixava essa bateria disponível pra eu tocar lá... E eu [e] o Guilherme, então, nós já tocávamos algumas músicas utilizando o espaço e os instrumentos desse cara [...]" (ALMEIDA, 2014, 00:24':40").

Por outro lado, as memórias de alguns baixistas chamam atenção na medida em que apresentam aspectos acerca das "pressões" sócio-musicais como elementos decisivos em suas escolhas instrumentais, denotando outra faceta de um contexto de experiências musicais relativamente comum. Ferreira<sup>2</sup> (2014) e Antunes (2014), por exemplo, apresentam trajetórias iniciais relacionadas ao baixo elétrico similares em que a vontade de tocar em uma banda e as demandas por baixistas demarcavam parte dos quadros de interação sócio-musicais que vivenciaram:

"[...] [Entrevistador: *Dentro do rock... o quê que te levou a escolher o instrumento que tu tocas? ...*] [*risos*] Cara, isso aí é muito engraçado, né... Eu brinco que o baixista geralmente é o amigo dos caras que já tocam quando vão montar uma banda, né... [...] o Ed. [*amigo*] já tocava, né cara... Tocava guitarra [...] E aí eu disse: 'Bah, cara: to querendo aprender a tocar bateria!'. [...] 'Quero montar uma banda... Vou tocar bateria...'. E o cara disse: 'Tchê... Por que tu não toca baixo? A gente tá precisando de um baixista.'. [...] Aí, depois de um tempo, [...] o D.M. [*outro amigo*]... - foi com quem eu tive a minha primeira banda... - D.M... Eles [...] tinham uma banda... O nome da banda era Cadê o Baixista? E aí eles: 'Por que tu não toca baixo?', né... 'Poh, lá vem o baixo de novo...', né... E depois, teve uma época que se mudou o CA... [...] e ele chegou aqui na zona... e ele tocava guitarra e daqui a pouco ele apareceu com uma bateria, né cara... Comprou uma bateria e a gurizada da zona toda se 'pilhou'<sup>195</sup>: 'Vâmo montá uma banda. Vâmo montá uma banda...'. Dois ou três já tocavam violão; eu não cantava porra nenhuma; não falava merda nenhuma de inglês; eu ia cair como vocalista e... sobrou o baixo, né cara... E aí, a partir dali eu digo: 'Não! Vou ser baixista então! Porra, tudo quanto é lugar tá precisando de um baixista, né tchê...?!'. Guitarrista, na época, tu

<sup>195</sup> Pilhar: termo popular que, ao menos em Pelotas, é utilizado como "motivação".

chutava tinha de quilo; baterista era uma coisa complicada e cara. E eu digo: ‘Não! Vou, vou abraçar a causa do baixo.’ E isso foi em noventa e dois. Noventa e dois. E aí [...] nós tínhamos violão em casa [e] eu comecei a fazer [...] o violão de contra-baixo... [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:11’:18”).

“[...] [Entrevistador: ... *O quê que te chamou atenção no metal?*] Pois é: o negócio foi tocar numa banda. Porque eu tinha um tecladinho. Fui tocar com o Rubinho<sup>196</sup>... E aí a gente começou a fazer um som com teclado e tal... E a gente não manjava [*Deep Purple*... A gente não manjava nenhuma banda que tivesse teclado. A galera só manjava *Iron Maiden*, *Metallica*... As bandas de duas guitarras essencialmente, né... E aí, daqui um pouco, eu penso assim: ‘Bah, seguinte cara... Tem um montão de guitarrista e eu vou pegar um baixo... Porque eu já sei mais ou menos a manha do negócio e eu acho que dá pra [...] enganar...’. E colou, né... Colou. Deu pra tocar. Deu até pra parecer que sabia tocar na época... Mas o *metal* [*gostar de metal*] foi muito essa coisa de começar uma banda, né... Eu comecei a escutar *metal* na mesma função [...] que eu conheci pessoas que iam começar uma banda. [...]” (ANTUNES, 2014, 00:07’:45”).

Mas nem todos lembram que se tornaram baixistas em decorrência das “pressões” das demandas. Lisboa (2014), por exemplo, observa que sua relação com o baixo elétrico ocorreu através da identificação que tinha com alguns baixistas e bandas que menciona. Ressalta que não se tornou baixista pelas demandas e pressões de um contexto:

“[...] [Entrevistador: *Como tu chegaste ao baixo assim... Como foi o acesso ... ao baixo?*] Pois é... Boa pergunta. Eu, desde mandinho<sup>197</sup> assim, [...] antes de eu conhecer essas bandas que eu falei [*bandas de metal, punk, rock progressivo, etc*], que a gente ouvia os discos dos irmãos mais velhos assim... Antes disso a gente escutava coisas tipo... *rock* brasileiro assim, tipo, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs... Coisas assim... E aí eu ganhei uma vez um disco do RPM, ao vivo... icônico assim dos anos oitenta [...] E o Paulo Ricardo era baixista. Cantava e tocava baixo assim... E aí a gente falava que ia montar uma banda [...] e cada um escolhendo o instrumento que queria tocar e tal... E eu ah(!), eu queria tocar baixo... Eu nunca quis ser guitarrista assim... Eu conheço muito baixista que... tipo, ah, queria ser guitarrista mas não conseguia tocar guitarra [e] pegou o baixo que era um pouco mais fácil... Realmente: o baixo é mais fácil de aprender; mais fácil de começar; tem menos cordas; as cordas são maiores; não exige tanta precisão assim pra quem tá começando... Mas o meu caso não foi esse. Eu sempre quis o baixo assim... E aí depois que eu conheci bandas como *Megadeth*, como o *Black Sabbath*, *Motörhead*... que eram bandas que tinham baixistas muito expressivos assim; tinham baixistas que se sobressaíam assim... Aí eu tive certeza: ‘Não! Eu quero ser baixista mesmo!’. Sabe? [...]” (LISBOA, 2014, 00:15’:36”).

As memórias referentes às (re)construções dos inícios de seus percursos enquanto instrumentistas correspondem, a nosso ver, a um significativo marco de organização (BRUNER, 1991) de suas narrativas musicais. A (re)constituição destes encontros com seus instrumentos reflete não somente suas relações com os quadros de interação sócio-musicais pretéritos, mas também, um significativo

<sup>196</sup> Rubens Hallal dos Santos.

<sup>197</sup> Termo usado em Pelotas para referir a garoto, guri.

aspecto de suas identidades sócio-musicais: uma parte de como começaram a tornarem-se músicos de *rock*.

#### **4.2.2 As referências-influências musicais: um pouco mais acerca dos processos de identificação**

Por outro lado, as memórias sócio-musicais individuais não estão circunscritas somente a estes aspectos no que diz respeito aos inícios de suas trajetórias enquanto músicos. Como deixa claro Lisboa (2014), as identificações com instrumentistas-bandas também constituem elementos significativos na construção de seus percursos enquanto instrumentistas ligados ao fazer *rock*. As lembranças acerca destas identificações com determinados(as) instrumentistas-cantores(as) referências remontam ressonâncias musicais, visuais, posturais, etc. Pode-se dizer que o significativo neste tipo de memorização é o fato de que essas referências musicais, no trabalho de memória e (re)ordenamento da auto-imagem de cada músico, remete a uma relação estreita entre memória sócio-musical e identidades sócio-musical.

Mais uma vez, estes aspectos remetem à função de identificação que circunda as relações entre as pessoas e a música (FRITH, 1987; 1996) que, no caso específico deste tópico, tem a ver com o “[...] prazer da identificação [...] com os performers dessa música [...]”<sup>198</sup> (FRITH, 1987, p. 140). Ou, como aponta o mesmo autor em outro texto, “[...] A experiência da música pop é uma experiência de identidade: respondendo a uma canção, somos atraídos, atropeladamente, a alianças emocionais com os performers [...]”<sup>199</sup> (FRITH, 1996, p. 121, tradução nossa).

A cantora Porto1 (2014), ao ser perguntada (primeiro excerto) a respeito do que lhe havia chamado atenção em relação ao seu gosto por bandas que tinham vocalistas mulheres, faz uma relação direta com aspectos que construíram (em sua visão) a própria Porto1 (2014) cantora. Nota-se que tanto o primeiro como o segundo excerto de sua narrativa remontam sua identidade sócio-musical através da

---

<sup>198</sup> “[...] pleasure of identification [...] with the performers of that music [...]” (FRITH, 1987, p. 140).

<sup>199</sup> “[...] The experience of pop music is an experience of identity: in responding to a song, we are drawn [to], haphazardly, into emotional alliances with the performers [...]” (FRITH, 1996, p. 121).



(re)construção de seu percurso o qual se refere à passagem por três perspectivas musicais – ou caminhos musicais (FINNEGAN, 1989); mundos artísticos (BECKER, 1982).

“[...] [Entrevistador: ... *Quê que te chamou atenção nessa questão dessas bandas com... tu falaste, né, vocal e instrumentistas mulheres?*] Ah... deixa eu ver como é que eu vou te explicar... Eu lembro assim que... o que mais me chamou atenção é que eu podia fazer uma coisa diferente. Eu pensei. Quando eles [o pessoal da banda M-26] me chamaram para fazer esse vocal na M26<sup>200</sup>... eu pensei: ‘Tá... de que maneira é que eu vou fazer isso?’. Eu juntei todo o material que eu tinha, né... Toda essa pequena bagagem que eu já tinha<sup>201</sup> e toda a bagagem desses outros materiais [rock] que tinham me apresentado e pensei: ‘Tá: de que maneira que eu vou fazer isso?’. E aí eu comecei a [...] estabelecer um elo da maneira que eu cantava [...] no CTG e tudo mais, [...] com o que eu podia fazer ali. Então, por exemplo: se tu escutares muito [...] essa *demo* da M26, Sentimentos Sombrios, tem claramente uma coisa muito nativista<sup>202</sup> na maneira [...] que eu cantei<sup>203</sup>. Então, [...] embora [...] tivesse sempre me espelhado em [...] muitas outras cantoras [...] pra fazer alguma coisa, eu sempre quis fazer alguma coisa [...] que espelhasse a bagagem que eu já tinha. Entendeu? Então, além [...] de toda aquela mistura assim de sons, de guitarras muito pesadas, de baterias muito pesadas e tudo mais, com aquela coisa angelical das vozes femininas, foi uma coisa que me chamou atenção... [...]” (PORTO1, 2014, 00:04:11”).

“[...] [Entrevistador: ... *quê ... musicistas te influenciaram... te levaram a... a cantar assim... Quais foram as tuas principais influências nessa questão do cantar?*] Olha, no meio [...] nativista, que foi aonde eu comecei, né... Tinha duas assim que eu gostava muito da maneira como elas cantavam. Uma era a tal da Marlene Pastro. Que eu nem sei que fim levou essa pessoa hoje em dia... Mas que tinha uma música que eu amava que se chamava Anita Garibaldi. Foi a primeira música que eu cantei em concurso assim... E [...] depois a Shana Müller. Que já é uma moça um pouco mais jovem que cantou uma música com o Wilson Paim também... E em termos de nativismo eram as... [...] que mais me influenciaram assim... Mas aí eu confesso que depois que comecei a estudar erudito o nativismo eu abandonei. Não escutei mais... [...] Quando eu entrei no Conservatório eu já tinha uma influência muito forte das cantoras que eu tava ouvindo no meio *metal*. E sempre foram as três e até hoje são: Liv Kristine, [...] do *Theatre of Tragedy*; a... Anneke que [...] é a maior influência mesmo que eu tenho... inegável. Me afeiçôo muito com a maneira dela cantar... [...]; e a Cristina Scabbia [...] do *Lacuna Coil*. E depois, no meio erudito, aí tem várias assim... Mas a princípio eu gostava muito da Kiri Te Kanawa e da [...] Edita Gruberová, né, que tinham mais ou menos o mesmo tipo de voz que eu [...]” (PORTO1, 2014, 00:19:47”).

<sup>200</sup> Banda local. Ver Apêndice B – Informações sobre as bandas.

<sup>201</sup> Se refere à época em que cantava em CTGs (centros de tradição gaúcha).

<sup>202</sup> Música nativista é um termo regularmente usado no Rio Grande do Sul e se refere a um tipo de música cujos elementos poéticos cujos temas principais circundam em torno da ideia de amor às tradições ligadas à cultura e folclore gaúcho. Dessa forma, ressaltam a vida no campo, o cavalo como amigo inseparável do gaúcho, os valores ligados às tradições campeiras, etc.

<sup>203</sup> É interessante notar que quando Porto1 (2014) remete ao fato de escutar a *demo* se pode ouvir com clareza essa mescla de influências musicais em sua linha vocal, traz um aspecto significativo e que pode ser explorado em outras pesquisas sobre memória musical. O registro fonográfico de uma faixa musical como depósito de características musicais-estilísticas que podem ajudar músicos – por exemplo, em uma perspectiva metodológica – a remontar lembranças acerca de suas trajetórias e influências musicais. É como se o que foi gravado arquivasse traços musicais passados e que poderiam ser acessados em uma entrevista, por exemplo. Aqui, pode-se pensar no próprio registro fonográfico enquanto lugar de memória (NORA, 1993).

Porto2 (2014) (re)constrói parte da formação de sua identidade sócio-musical enquanto baterista através da lembrança de instrumentistas que lhe serviram como referências musicais em sua constituição instrumental ligada ao *rock*. É interessante observar que fala a respeito da percepção que tem referente à incorporação ou “possessão” - nos termos de Frith (1987) - de determinadas características desses bateristas em sua maneira de tocar e compor suas linhas de bateria.

“[...] [Entrevistador: *Tu falaste do... do Bill Bruford, né... Neil Peart, baterista do Rush e outro baterista... obviamente estes músicos te influenciaram, né... enquanto bater...*] Na questão do *rock* progressivo sim, né... Têm outros que influenciaram no *metal*, que seria o Dave Lombardo, né, do *Slayer*, o Igor Cavalera me influenciou bastante, né [...] Aquela questão dos ritmos latinos que o Sepultura utilizava; e o Pete Sandoval, do *Morbid Angel* assim... Foram as minhas maiores influências iniciais assim do *metal*... E, como eu já falei, do *rock* progressivo: Neil Peart ainda hoje é uma das minhas maiores influências... Bill Bruford, John Bonham... [Entrevistador: *E como é que tu vê essa influência deles ... na tua maneira de tocar?*] Totalmente, né... [...] O jeito como eu componho as linhas é totalmente influenciado pelo Neil Peart, por exemplo. [...] É aquela coisa: você vai escutando; vai incorporando, né, certas influências... E no modo como eu toco e como eu componho é visível. Assim, [...] quem conhece, né, essas escolas... [...] Ah! Não posso deixar de citar o Gene Hoglan, né... [...] Grande baterista de várias bandas também que eu adoro... Ele fez o trabalho... mais relevante, talvez, foi [...] na banda *Death*... E essas linhas [...] de conduções, né, usando bastante pratos assim... Misturar o *metal* com o *jazz*, né... Foi ele que me influenciou bastante. E nisso eu tenho utilizado bastante esse tipo de coisa hoje também... [...]” (PORTO2, 2014, 00:10':25”).

De forma muito similar, Souza (2014) também remonta essa temática de seu percurso musical enquanto instrumentista (baterista) através da lembrança de alguns bateristas com os quais se identificava, bem como da incorporação de certas características (timbre, toque... o peso) destes que se manifestam em sua maneira de tocar:

“[...] [Entrevistador: *Ah... tinhas alguns bateristas que... Tinhas bateristas que eram influências pra ti? Quem eram...?*] O primeiro que me influenciou muito foi o John Bonham, né... Até no meu jeito de tocar até hoje. Sabe? [...] Eu não consigo tocar nada a não ser com peso. Não adianta. Eu vou tocar *reggae*, tem que ter peso; vou tocar um *funk*, quando eu toco com o S.V.... O S.V. mesmo diz: ‘Bah, tu tem a mão pesada pra caralho cara. Tu é *rock* setenta na veia’, diz ele... ‘Teu *groovin* não, não adianta... Quando a gente toca contigo a banda tá completa.’. Sabe? [...] Não adianta cara: eu gosto... Sabe(?) Batera pesada, grave. Sabe? Então não adianta... Nisso aí quem me influenciou muito foi o John Bonham cara... John Bonham, Cozy Powell... o baterista do *Uriah Heep*, que eu ouvia muito também naquele tempo... Poh! O Ian Paice também que... Pesado, é... [...]” (SOUZA, 2014, 00:35':24”).

Já o baixista Ferreira2 (2014) observa, em grande medida, que suas identificações com músicos-baixistas referências se deu muito através do dado da

presença-atitude que via nestes. (Re)monta parte da construção de sua identidade sócio-musical enquanto instrumentista através não somente de aspectos musicais, mas performáticos. Vê a si mesmo, enquanto baixista, não somente atrelado ao ser meramente... baixista. (Re)constrói sua imagem enquanto baixista-compositor-performer:

“[...] [Entrevistador: ... *Tu falaste um pouco do Flea, né, baixista do Red Hot, né, do Steve Harris... E a partir do momento que tu começaste a tocar o baixo... que estavas já com o baixo em mãos e tal... Essa coisa de respirar, comer junto com o baixo... O quê desses baixistas começou ... a aparecer na tua maneira de tocar baixo?*] Eu já queria tocar com três dedos, a la Steve Harris... [...] E o Flea, é o lance do *slap*<sup>204</sup>... E todos eles a presença de palco e a coisa [...] Porque muitas vezes os caras acham que o baixista é aquele cara que fica meio atrás da banda. [...] Eles não! [*Steve Harris e Flea*] Eles eram os caras da frente! E eu sempre exibido... Então eu queria tá... era na frente mesmo, né cara... Tanto que eu comecei a tocar e cantar... [...] A minha idéia de quando eu comecei a tocar... Aprendi a tocar no violão; estudar e... coisa e tal... Eu aprendi a tocar duas, três notas e já saí comendo. Já escrevendo junto. Eu sempre... - vamos dizer noventa e nove... quase cem por cento de bandas - eu só toquei som próprio. Tinha mais música própria do que *cover*. Então... sempre procurei... trabalhar essa coisa [...] de compor, né... [...] E... e esses caras [*Harris e Flea*] eram a minha influência: o Steve Harris era o cara que escrevia as músicas, que fazia as músicas; o Flea... também era compositor... Eu gostava também do... outro baixista que eu achava legal pá caramba, do *rock nacional*, o Maurício, que era do *Ultraje a Rigor*... Eu achava legal também. Tinha uma presença. O cara tocava e ia pra frente cantar, né... O próprio Humberto Gessinger [...] do... [*Engenheiros do Hawaii*] tocando e cantando, né que... Então: eu procurava ter essa coisa de não ficar atrás... [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:19:25”).

As (re)construções dessas identificações musicais demonstram como cada entrevistado(a) aponta para a significância ao tema de como foram se constituindo instrumentistas-vocalistas. Na medida em que este aspecto corresponde as suas formações como músicos *underground*, têm a ver também com o delienamento de parte de suas identidades sócio-musicais. Essas memórias nos remetem à própria discussão de Frith (1987; 1996) a respeito da relação música e identidade: a de que por detrás dessa relação há também uma homologia entre sujeitos e a música, as práticas musicais, os artistas.

#### 4.2.3 Os processos de aprendizagem musical

A temática dos processos de aprendizagem também constitui um significativo aspecto ligados aos seus percursos (GOMES, 2012) e enculturações

<sup>204</sup> Uma técnica relacionada a um tipo de toque no baixo.

musicais (GREEN, 2002; 2010) passados. Através dela, assim como em outras temáticas, (re)construíram práticas e quadros de interação sócio-musicais experienciados que denotam marcas de suas próprias identidades sócio-musicais conformadas enquanto instrumentistas em formação.

A “[...] aquisição de habilidades e conhecimentos musicais através da imersão [...]” em contextos sócio-musicais (GREEN, 2002, p. 23) idiossincráticos está pautada, muitas vezes, por envolvimento direto dos atores com os gêneros musicais com os quais se identificam por refletirem algo de si próprios (GREEN, 2010, p. 20)<sup>205</sup>. Além disso, no caso de culturas ligadas ao *rock*, podemos dizer que a enculturação musical (GREEN, 2002; 2010) ocorre, geralmente, em quadros de interação sócio-musicais permeados, basicamente – mas não necessariamente –, pelas seguintes características: “[...] influência dos pares [...]”<sup>206</sup>; “[...] modelos configurados pela mídia de massa [...]”<sup>207</sup>; espaços de imersão musical contrapostos ao *background* familiar (FINNEGAN, 1989, p. 310, tradução); etc. Ou seja, se constituem comumente como espaços alheios a sistemas oficiais de ensino musical formalizados.

Por outro lado, não se deve generalizar a leitura destes caminhos musicais (FINNEGAN, 1989) na medida em que as realidades não se apresentam uniformes. Assim como aponta Green (2002), quando observa que as “[...] práticas de ensino musical informal e a educação musical formal não são mutuamente exclusivas [...]”<sup>208</sup> (GREEN, 2002, p. 59, tradução nossa), Finnegan (1989) observou que muitos dos *rock players* em seu estudo tinham suporte familiar (transporte, compra de instrumentos, até mesmo aulas no que chama *classical mode*) (FINNEGAN, 1989, p. 310). Além disso, cerca de um terço dos jovens músicos de Milton Keynes<sup>209</sup> que participaram em seu estudo passaram, seja continuamente ou inicialmente, por “[...] lições formais na escola, no trabalho, ou através de professores particulares [...]”<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Valores, discursos, éticas, etc, que, através de letras e demais aspectos sonoros, conectam as pessoas às “suas” músicas.

<sup>206</sup> “[...] peer-influence [...]”.

<sup>207</sup> “[...] models set up in the mass media [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 310).

<sup>208</sup> “[...] informal music learning practices and formal music education are not mutually exclusive [...]” (GREEN, 2002, p. 59).

<sup>209</sup> Cidade localizada na Inglaterra, a 72 Km de Londres. Fundada nos anos 1960, a cidade ainda abriga a sede central da Marshall Amplification plc, marca de amplificadores para guitarras mundialmente conhecida.

<sup>210</sup> “[...] Self-learning was clearly the dominant mode, reinforced by the mutual help arising from the experience of band playing, but there was also a substantial minority of players [...] who had learnt –

(FINNEGAN, 1989, p. 129, tradução nossa). Dessa forma, chama a atenção para as sobreposições de caminhos musicais pelos quais passam os músicos populares em seus processos de desenvolvimento e labor musical. Este exemplo já pôde ser visto no caso da vocalista e cantora erudita Porto1 (2014), na medida em que sua constituição enquanto cantora é lembrada através da passagem por, digamos, três caminhos musicais: o nativista, erudito e o popular ligado ao *rock-metal*. Outros(as) entrevistados(as) (SCHAUN, 2014; FERREIRA2, 2014; outros) também lembram e reconhecem seus percursos musicais como conformados através de caminhos sobrepostos.

Um dos principais processos informais é a aprendizagem dirigida por pares<sup>211</sup> e aprendizagem em grupo<sup>212</sup>. A primeira envolve intercâmbios arbitrários de conhecimentos musicais (GREEN, 2002, p. 76): o “[...] compartilhamento consciente de conhecimentos e habilidades, através, por exemplo, de demonstração [...]”<sup>213</sup> (GREEN, 2010, p. 23, tradução nossa), onde um sujeito transmite seus conhecimentos a outro sujeito (aprendizagem direta); o segundo envolve a interação entre os pares, mas sem qualquer forma explícita de ensino (GREEN, 2002, p. 76).

A aprendizagem por pares delinea relações horizontais entre os sujeitos (LILLIESTAM, 1996, p. 208) através de ensinamentos mútuos, geralmente, mas não exclusivamente, no âmbito de bandas, grupos, etc (FINNEGAN, 1989, p. 136). Tanto esta como a aprendizagem em grupo ocorrem em variadas ocasiões, como encontros casuais, sessões organizadas, ensaios e *jam sessions*:

[...] Por exemplo, um membro de uma banda pode mostrar um novo *lick* ou acorde a um membro ou vários membros de outras bandas; um músico pode aprender algo observando ou escutando outro músico, o qual permanece sem perceber o fato de que qualquer aprendizagem está ocorrendo; membros de uma banda são suscetíveis de ter encontros casuais de aprendizagem fora de seus ensaios; os resultados disso são então conscientemente ou inconscientemente trazidos de volta aos ensaios; e assim por diante [...]”<sup>214</sup> (GREEN, 2002, p. 76-77, tradução nossa).

---

or initially learnt – from more formal lessons at school, at work, or from private teachers [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 129).

<sup>211</sup> *Peer-directed learning.*

<sup>212</sup> *Group learning.*

<sup>213</sup> “[...] group activity is of great importance, and occurs in the absence of adult supervision or coordination. It is characterised by two aspects. One is peerdirected learning, which involves the conscious sharing of knowledge and skills, through, for example, demonstration [...]” (GREEN, 2010, p. 23).

<sup>214</sup> “[...] For example, a member of one band can show a new lick or chord to a member or several members of another band; a player may learn something by watching or listening to another player, who remains unaware of the fact that any learning is taking place; members of a band are likely to

Duas formas de aprendizagem dirigida por pares e em grupo são: a observação<sup>215</sup> e o falar sobre música<sup>216</sup>. Na primeira, os “[...] músicos aprendem não somente escutando uns aos outros [...]”<sup>217</sup>, mas observando-se, bem como a “[...] músicos profissionais ou mais experientes à distância [...]”<sup>218</sup>; a segunda (“[...] intermináveis conversas sobre escalas e harmonia, técnicas, ritmos, métrica, estilos, abordagens à performance, história da música, instrumentos e equipamentos [...]”<sup>219</sup>) ocorre em “[...] encontros casuais e durante a interação em grupo em ensaios de bandas [...]”<sup>220</sup> (GREEN, 2002, p. 82-83, tradução nossa).

Conforme Green (2002), a aprendizagem dirigida por pares e as aprendizagens em grupo correspondem aos “[...] componentes centrais das práticas de aprendizagem informal na música popular [...]”<sup>221</sup> (GREEN, 2002, p. 83, tradução nossa). Fazem parte da composição do que continuamente chamamos quadros de interação sócio-musicais: estruturas-redes sócio-musicais que dão suporte às mais variadas inter-relações entre os sujeitos e que, através de atividades-práticas características e realizadas ao longo de períodos significativos de suas vidas, ajudam os(as) entrevistados(as) a apoiarem suas memórias acerca dos contextos nos quais estavam imersos no passado. Além disso, cabe ressaltar que as memórias sócio-musicais individuais acabam se estreitando significativamente quando lembrando acerca destes quadros de aprendizagem – bem como outros. O que no nosso entender reforça tanto a importância dada por Green (2002) mais acima, como também a de que estes tipos de quadros de interação se constituem enquanto fortes marcos (BRUNER, 1991) à constituição de experiências, bem como de (re)constituição das narrativas e identidades.

É interessante observar que este tipo de enfoque de rememoração entra em consonância com trabalhos como os de Schmitt (2004a; 2004b) e Mercado (2011;

---

have casual learning encounters outside their rehearsals, the results of which are then consciously or unconsciously brought back into de rehearsals; and so on [...]” (GREEN, 2002, p. 76-77).

<sup>215</sup> *Watching.*

<sup>216</sup> *Talking.*

<sup>217</sup> “[...] Musicians learn not only from listening to each other, but also from watching each other [...]”.

<sup>218</sup> “[...] a great deal is learnt from watching professionals or more experienced players from a distance [...]” (GREEN, 2002, p. 82).

<sup>219</sup> “[...] endless talk about scales an harmony, techniques, rhythms, metres, styles, approaches to performance, music history, instruments and equipment [...]” (GREEN, 2002, p. 83)

<sup>220</sup> “[...] casual encounters and during group interaction in band rehearsals [...]” (GREEN, 2002, p. 83).

<sup>221</sup> “[...] As with listening and copying, peer-directed learning and group learning form central components of popular music informal learning practices [...]” (GREEN, 2002, p. 83).

2013). A primeira autora buscou descortinar e analisar os processos de formação musical empregados no seio do programa de rádio Clube do Guri (1950-1966) através dos testemunhos de pessoas que participaram deste *show* de calouros. A segunda buscou reconstruir a memória musical coletiva de um *pueblo* rural-campesino de Totolapan, México, em que as próprias lembranças acerca dos processos de formação musical dos músicos antigos (das *bandas de viento*) que entrevistou são utilizadas enquanto marco comparativo das mudanças entre o ontem-hoje.

Estes tipos de aprendizagens observadas acima compõem grande parte das memórias sócio-musicais em nosso estudo. A partir de perguntas como “Como aprendeste a tocar teu instrumento?” ou “Como foi tua aprendizagem musical?”, os(as) entrevistados(as) foram instigados(as) a narrarem acerca de seus processos de desenvolvimento musical no passado. Lisboa (2014), por exemplo, delinea uma imagem acerca dos ensaios de outras bandas como contextos nos quais aprendia acerca do *metier* correspondente às atividades de uma banda:

“[...] Antes de começar a tocar eu ia no ensaio das bandas. Sabe? Eu curti ir no ensaio das bandas daqui... ‘Poh, me convidem(!)’. Sabe? ‘Eu quero chegar lá no ensaio de vocês; quero ver vocês ensaiando...’. Sabe? [...] lá nos ensaios e... ficava olhando [...] Os caras terminavam de ensaiar [e] eu ‘Bah, posso pegar teu instrumento? Posso brincar um pouco?’ e tal... ‘Poh! Me ensina uma escala!’. Sabe? [risos]. Eu ficava... mendigando conhecimento assim... Gurizão... lá em ensaios de outras bandas assim pra ver [...] processo de composição... É legal [...] tu ir no ensaio numa banda; sentar no chão [e] ficar olhando os cara compor. Sabe? [...] tu vê como é que os cara fazem. Sabe? Aí tu começa a aprender; ver como é que faz [...]” (LISBOA, 2014, 00:55:45”).

A memória da aprendizagem dirigida por pares (GREEN, 2002) é uma constante no trabalho de memória de cada entrevistado(a). Antunes (2014) – primeiro excerto –, por exemplo, lembrando acerca de como se deu parte de seu processo de aprendizagem, também remete ao contexto das bandas enquanto espaço de desenvolvimento musical pessoal-grupal, bem como (re)constrói uma imagem acerca do como foi este processo que trouxe a tona. Ferreira2 (2014) – segundo excerto – também traz uma imagem da aprendizagem dirigida por pares no momento de seu processo inicial de aprendizagem ao baixo – o qual foi realizado primeiramente através do violão (como se fosse um baixo):

“[...] Só que aí o quê que acontece: noventa e seis eu fui tocar com o [sic] Sapos<sup>222</sup>. E aí o Guilherme precisava que eu soubesse tocar... [risos] Ele sentava comigo durante três horas e a gente passava músicas... E aí eu perguntava: ‘Por que?’. Que nem criança quando fica perguntando ‘por que?’... Aí eu aprendi porquê que as escalas são o que são a partir dos intervalos, né... Que formam as escalas, os acordes, os arpejos... No final das contas é tu entender os intervalos... O resto é consequência, né... E aí eu comecei a aprender um pouco de como é que se fazia música. [...] Aprendi a terçar, por exemplo, que é uma coisa tri importante assim... [...]” (ANTUNES, 2014, 00:21’:15”).

“[...] [Entrevistador: *Como é que tu aprendeu a tocar essa linha*<sup>223</sup>?] Cara... [...] aí entra o [...] Ed... Eu fui na casa dele quando eu decidi que eu queria tocar baixo e ele disse: ‘Cara, vou te passar um monte de coisinhas pra tu brincar...’. Na época não era nem na tablatura! Era... [...] ele disse: ‘Ó... Conta a primeira casa como ze... [...] Era... quarenta, trinta, dez, né... Vinte. E tu conta a partir da primeira casa quarenta e um, quarenta e dois, quarenta e três, quarenta e quatro, quarenta e cinco e aí tu...’. Ele botava quantos toques eu tinha que dar e em que casas eu tinha que... [...] E aí ele me passou trinta mil coisas; trinta teminhas [...] de músicas [...] que eram coisas de guitarra [...] que eu poderia fazer no baixo. Algumas linhas de *rock’n’roll* [se utiliza de onomatopéias para imitar a linha básica de rock’n’roll no baixo: *tana tana tana téna*]; a... *Do you remember rock’n’roll radio* [...] do *Ramones* [...] [Entrevistador: *E isso ele usava também pra ele também na guitarra, que ele era guitarrista...*] Sim, ele era guitarrista. Mas ele passou a coisa mais já direcionada... Como se [...] eu fosse tocar num baixo, né... [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:17’:40”).

Os contatos com músicos mais experientes também aparecem. Os dois próximos excertos são representativos, pois cada entrevistado fala acerca de aspectos técnicos transmitidos através deste processo:

“[...] [Tu também aprendias um pouco a bateria...?] Na base dos vídeos é... [Que outras formas?] Bah! Depois foi com uns parcerias: nêgo dando... os rolos básicos da bateria, né... [...] Com o Z.B., que já é falecido. Morava [...] no início dessa rua aqui... O Z.B. era conhecidíssimo por tocar uma batera medonha, né... E aí a gente ia lá. Eu, tipo... o Dudu Manero<sup>224</sup>... umas vezes fomos visitar ele lá, né, pra tomar umas aulas... E aí ele só na borrachinha. Borrachinha: papa papa papamama papamama... ‘Cara! Esquece os outros. Faz: papamama papamama. Quando tu vai fazer o [faz sons vocais rápidos] tu vai ver o quê que vai acontecer...’. Pronto. Ali caiu a casa mano... Aí depois eu comecei a aprender os acentuados, que é chato p’a caralho... Eu nunca consigo fazer certo [risos]... Mas o papamama que é o [...] que me abriu os [...] caminhos. Aí tu vê que tudo aquilo ali [...] era só jeito. Não era agressividade. Sabe? Não era força... [...] E aí começamos a estudar: eu e o Dudu Manero junto o papamama esse. [...]” (SOUZA, 2014, 00:33’:36”).

Almeida (2014), por sua vez, falando a respeito de uma comunidade de músicos que ele e seu companheiro de banda freqüentavam em um bairro da cidade, recorda acerca de algumas práticas de aprendizagem que teve com estes músicos mais experientes:

<sup>222</sup> Banda Sapo. Ver Apêndice B – Informações sobre as bandas.

<sup>223</sup> A linha do baixo da música *Smells like teen spirit*, da banda *Nirvana*.

<sup>224</sup> Eduardo Pinto de Almeida.



“[...] [Entrevistador: *E pode-se dizer que foi aí que tiveste contato então com a bateria completa, digamos assim... Como é que foi? Tu aprendeste algumas coisas com alguns desses... bateristas ou músicos dessa... dessa comunidade? Como é que foi essa tua relação com eles assim...?*] Aprendi. Esses caras, eles já sabiam muito. Muito em termos de técnica assim... [...] Eles tinham materiais; eles estudavam... Ao contrário de nós aqui, né... A gente não estudava música... A gente escutava música e tentava fazer música. Mas a gente não estudava... técnica... Eu não estudava. Esses caras estudavam. Então, por exemplo, esse cara, o R., eu me lembro que uma vez ele me viu tocar e aí ele me disse assim: ‘Poh(!), cara. Por que tu tá fazendo isso do jeito mais difícil? Por que tu faz isso?’. Aí ele me mostrou: ‘Não! É assim que se faz...’. Aí me mostrou três ou quatro rudimentos de bateria, que até então eu não conhecia, e me disse: ‘Ó, isso são os rudimentos... É isso, isso e isso’. Me ensinou três rudimentos e disse: [...] ‘Tu tem que tocar com isso. Porque isso é que é a técnica. Se tu não tocar com isso tu nunca vai tocar parelho [...]’. [...] E ele dava risada assim, né... [...] Pra ele era um absurdo que alguém tentasse tocar daquele jeito, né... Tosco... Mas ele era um cara legal... Então, esse cara ele [...] era talvez uns dez anos mais velho que eu. Então, ele já era um cara experiente. Era um cara que tinha tocado [...] em bandas [...] de baile gauchesco... Coisas desse tipo... Então, era um cara de [...] índole profissional. Mas que, claro: era um cara que tinha cultura também. [...] Eu me lembro que esse cara ele tinha [...] um VHS do Buddy Rich, e tinha também um VHS de uma vídeo-aula dum cara chamado Duda Neves [...] Esses caras tinham esses materiais já nessa época... [...]” (ALMEIDA, 2014, 00:31:11”).

Por outro lado, as memórias acerca dos processos de aprendizagem não se circunscrevem somente à lembrança dos quadros de interação sócio-musicais correspondentes. A aprendizagem solitária (GREEN, 2010, p. 20) também compõe os conjuntos de recordações que os(as) entrevistados(as) trouxeram. Nesta, as habilidades e conhecimentos são desenvolvidos isoladamente, sem a interação com outras pessoas, ainda que não de forma excludente frente às aprendizagens em grupo (GREEN, 2002, p. 76). Um das principais lembranças a respeito dessas aprendizagens solitárias remete ao tirar de ouvido, o que Lilliestam (1996) classifica como tocar de ouvido (*playing by ear*). Baseado na audição intencional<sup>225</sup> (GREEN, 2002), este processo tem o

[...] objetivo ou propósito de aprender algo a fim de aplicá-lo de algum modo após a experiência de audição estar acabada. É o tipo de audição que qualquer músico empregaria quando, por exemplo, aprende a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção [...] a fim de estar apto a usá-las em outro contexto [...] (GREEN, 2002, p. 23-24).

O tirar de ouvido visa a aprendizagem (pela imitação) de melodias, progressões/sucessões harmônicas, ritmos (FINNEGAN, 1989, p. 139) e demais aspectos que conformam as linguagens sonoras das músicas que se quer aprender. Muitas vezes, esse processo se dá através de suportes de registro sonoro como os

---

<sup>225</sup> *Purposive listening*.

LPs, fitas cassete, etc (FINNEGAN, 1989, p. 138; BENNETT, 2001, p. 140). Como bem lembra Tavares (2014), assim como tantos outros(as)entrevistados(as), quando reconhecendo que boa parte de sua aprendizagem se deu de forma autodidata:

“[...] Então, [...] [todo] meu desenvolvimento de aprendizagem musical com o violão, [foi] praticamente como autodidata. Porque eu tive poucas aulas. Foi em cima de imitar gravações. Imitar gravações de fita e gravações de LP... [...]” (TAVARES, 2014, 00:46’:10”).

Mais tarde, fala extensamente a respeito do processo de tirar de ouvido o solo da música *Stairway to Heaven*, da banda britânica *Led Zeppelin*. Lembra que na medida em que seu primo somente lhe havia ensinado as demais partes da música, faltando o solo, adotou um conjunto de procedimentos para aprender o restante (o solo):

“[...] Tu vê só [...] como são as coisas: por incompetência eu comecei a inventar música; e por ingenuidade eu passei a me agarrar mais ainda nos meus LPs. Porque eu pensei assim: ‘Bom, se o Ro., que é meu primo... [...] que toca e sabe fazer pestana e sabe fazer esse monte de coisa não sabe esse solo, então ninguém sabe. Eu vou ter que aprender sozinho.’ Foi esse o meu raciocínio. Então quem vai me ensinar é o disco. Aí eu peguei o disco, comecei a ouvir, ouvir, ouvir... e comecei, de tanto ouvir, de tanto imitar, comecei a entender como é que era. Foi assim: muita força de vontade; todos os dias; horas e horas em cima daquela mesma gravação; mesmo ponto da gravação; gastando o disco de tanto ouvir. De novo, de novo, de novo... Aí chegou um ponto do solo que era mais rápido. Que tava além da minha capacidade [*faz sons vocais como forma de representar o tal trecho*]. Nem entendia o quê que o cara fazia... Eu nem conseguia compreender as notas... Aí eu olhei pro aparelho de som... [...] toca-disco [*o que tinha em sua casa*] tem quatro rotações: trinta e três e um terço é convencional. [...] Vários aparelhos dessa época tinham as outras duas: quarenta e cinco e setenta e oito. Que são as mais rápidas. Mas esse [*o que tinha em casa*] tem a rotação dezesseis também. Já viu essa? [...] Aí eu me lembrei disso: ‘Bah(!), vou tentar botar na rotação dezesseis pra ver se eu consigo tirar esse solo pra entender o quê que o cara faz... Vai ficar mais devagar, aí eu vou conseguir entender...’ Aí, pra minha surpresa, dava quase uma oitava a baixo... Quase! E eu não chamava nada pelo nome. Na época eu não sabia o que era uma oitava. O quê que era... Dó, sei lá... [...] Sabia as posições. Eu identificava de ouvido. Eu sabia que numa região, aquela notinha lá que hoje [...] convencionalmente chamam de Dó, se fosse na outra região aqui era Dó. Oitava abaixo... Eu sabia reconhecer as oitavas sem saber dar nome pra elas. [...] E aí eu vi ‘Bah, dá mais ou menos aqui...’. E aí eu tirava [*de ouvido*] na região grave junto com o disco rodando na rotação dezesseis e depois eu ia transportar a digitação lá pra região que é mesmo... E ficava um tempo... Às vezes eu botava o disco na rotação dezesseis e tocava o solo na região que é mesmo pra ser, aguda, só que ficava naquela velocidade... Então eu ia devagarinho. Até pegar a mecânica; pegar a articulação e tudo; digitação ali... Tudo... do solo... E assim eu aprendi a tocar o solo inteiro. Foram muitos dias; foram meses; sei lá quanto tempo, né... [...]” (TAVARES, 2014, 01:13’:57”).

O guitarrista Fernandes (2014), assim como Tavares (2014), também (re)constrói sua experiência relacionada ao tirar de ouvido. Porém, sua memória é

mais permeada por impressões acerca deste procedimento de aprendizagem do que a descrição de aspectos mais específicos do mesmo:

“[...] [Entrevistador: *E como é que chegaste a aprender, por exemplo, essas... essas músicas que tu tocavas com eles<sup>226</sup>? ...*] [...] Ah... tentava aprender do jeito [...] que dava. Com o ouvido, né [risos]... Não [...] saía igual, né... Até porque eu tinha poucos recursos... técnicos assim... [...] Eu ainda não tinha... conseguido... passar aquele conhecimento que tinham tentado me ensinar [*alguns professores pelos quais passou inicialmente*] para o [...] instrumento, né... Eu não sabia... Todo mundo tinha... me escrito escalas... Milhões de escalas... [...] Dezenas de páginas lá [...] de apostilas... Mas eu não... eu nunca tinha aprendido aquilo na prática, né... Então... era muito difícil assim... Eu [...] não conseguia fazer uma relação daquela teoria com... tipo, aplicar aquilo pra tirar uma música... Então era [...] uma coisa muito rudimentar assim... Tirava do jeito que dava [risos]: ficava errado... mas... ficava parecido [risos] [Entrevistador: *Como é que era esse tirar de ouvido?*] Tirava pelo som, né... Tu ouve... Tu toca... Af... tu vê que não tem nada a ver. Tu tenta tocar em outro lugar [*no braço da guitarra*]... [risos] Tipo, é uma coisa instintiva assim, não... Intuitiva na verdade. Eu acho que... não tem como... explicar o processo detalhadamente assim... É intuição: tu pega um instrumento... Tenta imitar o som! Da mesma forma [...] como uma pessoa... tenta... imitar a voz de uma pessoa [risos]. Não sabe como tu faz isso. Mas... em algum momento tu consegue [...]” (FERNANDES, 2014, 00:30:00”).

Tanto as demais temáticas vistas até o momento como as memórias dos processos de aprendizagem musical chamam a atenção enquanto elementos recorrentes na narrativa de cada entrevistado(a). Podemos dizer que remetem a experiências sistemáticas e de longa duração que compuseram – assim como continuam compondo – partes de seus percursos musicais e que, no context narrative, emerge como significativos marcos de organização (BRUNER, 1991) de suas experiências sócio-musicais.

#### **4.2.4 Delineando a textura memorial ligada aos percursos musicais: entre categorias memoriais e o destecer os fios do passado no presente**

Como observamos ao longo deste capítulo, as memórias sócio-musicais individuais lançaram mão de marcos de organização (BRUNER, 1991) que delieniam a (re)montagem de suas experiências *rock*, bem como dos quadros de interação sócio-musicais passados. Na medida em que um dos objetivos deste estudo é o de compreender as formas de estruturação de uma memória sócio-musical, percebemos uma convergência desses marcos nas narrativas individuais

---

<sup>226</sup> Com um grupo de amigos com os quais havia formado uma banda.

que, em diálogo com o roteiro de entrevistas, possibilitaram a emergência de temáticas correspondentes. Enquanto temáticas ligadas às (re)constituições de parte de suas histórias de vida musicais através da (re)montagem de seus percursos (GOMES, 2012), ressoaram uma articulação relativamente comum de elementos constitutivos (POLLAK, 1992) de suas memórias sócio-musicais individuais que denotam experiências sociais (DUBET, 2007) compartilhadas no passado. Além disso, podemos dizer que tais temáticas correspondem a recordações-imagens que (re)constituem as formas como foram conformando seus patrimônios individuais de disposições (LAHIRE, 2005) ligados a suas experiências *rock* e aos quadros de interação sócio-musicais pretéritos. Ou, melhor dizendo: essas temáticas tratam de como foram se constituindo musicalmente através do *rock*.

Por outro lado, podemos dizer também que, na medida em que (re)constituíram suas histórias de vida musicais enquanto adeptos e músicos de *rock*, refletem, em parte, a própria premissa de Frith (1981): a de que o *rock* é um meio e não um fim. Um meio a partir do qual conjuraram parte de suas experiências musicais tanto individuais como coletivas. E, mais além: na medida em que as memórias sócio-musicais individuais, em grande parte, tratam acerca de como foram se constituindo musicalmente através do que chamamos experiências *rock*, ressoaram outra perspectiva de Frith (1987): a de que o prazer da música popular está nos processos de identificação que engendra. Dessa forma, podemos dizer que as temáticas que emergiram ressoam, em grande parte, (re)construções dessas mesmas experiências culturais-musicais ligadas ao *rock*. A partir da lembrança de Dubet (2007): experiências *rock* e musicais que se no passado foram vivenciadas subjetiva e intersubjetivamente, conformando seus patrimônios individuais de disposições (LAHIRE, 2005) – a incorporação do social pelo individual –, acabaram emergindo enquanto expressão “objetiva” de um tipo de experiência passada comum no presente narrativo.

Mas a “objetivação” do passado vivido subjetiva e intersubjetivamente nos remete, por outro lado, a um aprofundamento de nossas reflexões desde a perspectiva da memória: na medida em que sabendo que estes(as) entrevistados(as) ainda continuam suas experiências *rock* e musicais no presente, dando continuidade (mesmo com as mudanças que decorrem das demandas atuais de suas vidas) a seus percursos através de práticas sócio-musicais como escutar, tocar, participar em bandas, aprender e descobrir novos e velhos sons, encontrar

amigos(as) e conversar sobre música, compartilhar sons, etc, não seria a partir de quadros (e agora lembramos da perspectiva de Halbwachs) que permeiam suas relações atuais que enquadrariam e articulariam as (re)construções de suas experiências *rock* e musicais passadas? Acreditamos que sim. Pois se a memória se caracteriza como uma (re)construção que se dá no presente, provavelmente as (re)constituições dos quadros de interação sócio-musicais e de suas experiências *rock* pretéritas refletem parte dos quadros e de suas experiências no hoje. Dessa forma, poderíamos dizer que o *rock* - a partir de Frith (1981) -, assim como as práticas sócio-musicais, além de meios através dos quais continuam conjurando suas experiências musicais tanto individuais como sociais, também são meios de organização de experiências sócio-musicais na empreitada retrospectiva.

Por fim, vale salientar que estes aspectos corroboram com DeNora (apud ARROYO, 2013), quando tratando acerca da “[...] força semiótica da música [...]”. Esta força corresponderia a uma “[...] densa ‘interação humano-música’ [...]” (DENORA apud ARROYO, 2013, p. 9) na qual a última não se caracterizaria “[...] meramente [como] um meio ‘significativo’ ou ‘comunicativo’ [...]” (DENORA apud ARROYO, 2013, p. 10) em si mesmo. Em outras palavras: não se trata somente de um meio no qual se pode explicar a sociedade, mas também, por onde a própria sociedade pode se explicar-expressar:

[...] Essa força estaria no que a música fornece de materialidade sonora aos sujeitos e no investimento, por parte destes, de significados articulados às condições histórico-socioculturais [...] Ela faz muito mais do que exprimir através de meios não-verbais. No nível da vida diária, a música tem poder. Ela implica em muitas dimensões do agenciamento social, [isto é, articula] sentimento, percepção, cognição e consciência, identidade, energia, incorporação [...] (DENORA apud ARROYO, 2013, p. 9-10).

E... da memória.

Por isso, como estamos vendo desde o começo deste capítulo, “[...] investigar as práticas musicais [...]” desde a perspectiva das memórias sócio-musicais individuais se torna um aspecto “[...] relevante à compreensão da sociedade contemporânea, das músicas nela [ou por ela] praticadas e criadas [...]” (ARROYO, 2013, p. 10). As memórias sócio-musicais individuais que estamos enfocando até o momento têm mostrado que a música, bem como as práticas sócio-musicais, contribuem no processo de rememoração e (re)construção de partes de suas histórias de vida musicais na medida em que possibilita a “[...] [(re)]constituição

social e cultural dos sujeitos [...]” (ARROYO, 2013, p. 10). Ou seja, de suas memórias e identidades sócio-musicais.

## 5 Entrando na cena...

No capítulo anterior, observamos um conjunto de temáticas memoriais relacionadas às (re)construções dos percursos musicais (GOMES, 2012) como elementos significativos às histórias de vida musicais. (Re)constituem o que Gomes (2012) chama planos de socializações musicais pelas quais os músicos *underground* geralmente passam. Por outro lado, neste capítulo não enfocamos um meio sócio-musical, digamos, em si. Mesmo assim, as memórias sócio-musicais individuais, em seu conjunto, delinearam experiências *rock* e musicais pretéritas que passaram por quadros de interação sócio-musicais comuns. No capítulo que começamos agora, passaremos à parte diretamente ligada à (re)construção da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 enquanto espaço sócio-musical pretérito.

Em grande parte, os estudos sobre cenas musicais têm se apoiado geralmente em perspectivas sincrônicas. Dessa forma, o enfoque voltado às cenas passadas (CARDOSO FILHO; OLIVEIRA, 2013) permite possibilidades de matizes temático-empíricos distintos na medida em que a distância temporal pode trazer elementos que, de uma forma ou outra, não emergiriam comumente nos estudos sobre cenas musicais que observamos.

A (re)construção da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, em linhas gerais, se deu através de um conjunto de aspectos inter-relacionadas que (re)montam e significam lugares, bandas, músicos, festivais, bem como sociabilidades (costumes-hábitos). Assim como vimos no capítulo anterior, embora cada memória sócio-musical individual corresponda à rememoração de cada entrevistado(a) - acerca de suas experiências sócio-musicais individuais -, a (re)construção da cena *rock underground* local passou a ressaltar a emergência e a convergência, em muitos pontos, de marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) comuns. Mais uma vez, podemos dizer que o surgimento destes

marcos refletem o compartilhamento de um meio sócio-musical passado que, vivido subjetiva e intersubjetivamente no passado, se reflete-ressoa, com os devidos matizes, “objetivado” nas narrativas no hoje (DUBET, 2011, p. 111). Ou seja, os quadros de interação sócio-musicais correspondentes à cena passada sugerem, assim como ocorreu no capítulo anterior, um tipo de baliza sobre a qual as memórias sócio-musicais individuais se apoiaram fortemente.

Por outro lado, na medida em que abordaremos a cena desde um ponto de vista da distância temporal, é necessário, para que possamos entender sua (re)construção memorial, entendê-la dentro de pressupostos teórico-metodológicos que correspondam a nosso estudo.

## 5.1 Que cena?

Conforme Straw (2004), as cenas culturais delineiam agrupamentos sócio-culturais variados que, na realidade social, não apresentam fronteiras claras e definidas a respeito de suas formas e dinâmicas. Vistas como “[...] excessos de sociabilidade [...]”<sup>227</sup>, podemos dizer que se apóiam na convergência de interesses grupais no interior de espaços urbanos como bairros, cidades, regiões, países, etc. Se conformam, portanto, como “[...] estruturas de eventos através das quais a vida cultural adquire sua solidez [...]”, gerando “[...] intercâmbio, interação e instrução [...]”<sup>228</sup> (STRAW, 2004, p. 412-413, tradução nossa) entre as pessoas.

As cenas culturais são geralmente entendidas e nomeadas a partir de: (1) parâmetros geográficos, como cenas correspondentes a ruas, cidades, países, etc - como no caso da cena St. Laurent, em Montreal; (2) de “[...] gênero de produção cultural que lhes dá coerência [...]”, como estilos musicais (cena *punk*; cena *blues*; cena *dance*; etc); (3) ou de “[...] atividades sociais vagamente definidas [...]”, como aquelas em que grupos de pessoas se encontram para jogar xadrez ao ar livre<sup>229</sup> (STRAW, 2004, p. 412).

<sup>227</sup> “[...] Scenes emerge from the excesses of sociability that surround the pursuit of interests [...]”.

<sup>228</sup> “[...] Scenes are elusive, but they may be seen, more formally, as units of city culture (like subcultures or art worlds), as one of the event structures through which cultural life acquires its solidity. Scenes are one of the city’s infrastructures for exchange, interaction and instruction [...]” (STRAW, 2004, p. 412-413).

<sup>229</sup> “[...] Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal’s St. Laurent scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in



Por outro lado, “[...] As cenas mais comumente identificadas são aquelas associadas com a música [...]”. Uma vez que inscrita e ligada a outras formas de sociabilidades, a música, ou as práticas sócio-musicais – no caso de nosso estudo –, oferecem um pretexto para o sair de casa, o estar na rua, para o consumo cultural: oportunizam interações coletivas na vida pública em que a música em si mesma torna-se eixo articulador de outras sociabilidades tais como beber, conversar, etc.<sup>230</sup> (STRAW, 2004, p. 413). Portanto, a noção de cena musical designa a conjunção de atores que, de uma forma ou outra, constituem e articulam estruturas de eventos através das quais interagem, compartilhando “[...] coletivamente gostos musicais [...]”<sup>231</sup> e distinguindo a si próprios de outras agrupações sociais (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 1, tradução nossa).

O uso cotidiano do termo denota cenários particulares em que “[...] um estilo particular de música tem sido originado ou apropriado e adaptado localmente [...]”<sup>232</sup> (BENNETT, 2004, p. 223, tradução nossa). Por isso a cena *rock* pelotense: o *rock* designando um termo guarda-chuva que abarca um conjunto de sub-estilos; o pelotense, sua inscrição sócio-geográfica (cidade); e os anos noventa a perspectiva temporal do foco de rememoração.

Há que se ter em mente que a cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 corresponde à (re)construção de experiências musicais *rock underground* dentro de um mundo artístico (BECKER, 1982) pretérito. Ou seja, de um espaço sócio-cultural que envolveu atividades cooperativas em que as pessoas fizeram com que sua produção musical fosse fruída por si mesmos, bem como outras pessoas. Para Becker (1982),

---

references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes) [...]” (STRAW, 2004, p. 412).

<sup>230</sup> “[...] The most commonly identified scenes are those associated with music, for a variety of reasons. The production and consumption of music lend themselves more easily to a mobile urban sociability than does involvement in other cultural forms. Antoine Hennion has noted the intimate relationship of music to multiple forms of social mediation: “musical activity inscribes itself within bodies, within collectivities, within ways of doing things, within movement” (Hennion, 2000, p. 10; my translation). Music provides a pretext for being out in the city, for consuming culture in moments of collective interaction which are embedded in the more diffuse public life of cities, in drinking and in public, collective conversation [...]” (STRAW, 2004, p. 413).

<sup>231</sup> “[...] The concept “music scene,” originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others [...]” (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 1).

<sup>232</sup> “[...] Typically, this everyday usage of scene has referred to a particular local setting, usually a city or district, where a particular style of music has either originated, or has been appropriated and locally adapted [...]” (BENNETT, 2004, p. 223).

[...] Todo mundo artístico, como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número, frequentemente um grande número, de pessoas. É através de sua cooperação que a obra de arte que eventualmente vemos ou ouvimos vem a ser e continua. A obra sempre mostra sinais dessa cooperação. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas frequentemente se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo padrões de atividade coletiva que podemos chamar de um mundo artístico. A existência de mundos artísticos, assim como o modo em que sua existência afeta tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica para as artes [...] <sup>233</sup> (BECKER, 1982, p. 1, tradução nossa).

O autor dá um exemplo a partir do mundo artístico referente às orquestras:

[...] Para uma orquestra sinfônica dar um concerto, por exemplo, instrumentos devem ter sido inventados, manufaturados e mantidos; uma notação deve ter sido inventada e música composta usando essa notação; pessoas devem ter aprendido a tocar as notas anotadas nos instrumentos; tempo e espaços para ensaios devem ter sido fornecidos; publicidades para o concerto devem ter sido colocados; publicidade deve ter sido arranjada e bilhetes vendidos; e uma audiência capaz de ouvir e de alguma maneira entender e responder à performance deve ter sido recrutada [...] <sup>234</sup> (BECKER, 1982, p. 2, tradução nossa).

Nosso enfoque sobre a cena musical passada não se baseia no escrutínio (como um tipo de arqueologia) de obras como objetos artísticos (ou memória cultural) que denotam atividades cooperativas em seus entornos. Nossa experiência em campo mostrou que quando rememorando a cena passada, cada entrevistado(a) se apoiou nas (re)constituições dos quadros de interação sócio-musicais que a conformaram. Ou seja: rememorar a cena passada se mostrou um ato de (re)constituição de suas experiências dentro de estruturas sócio-musicais correspondentes.

Geralmente, os estudos sobre cenas musicais-culturais têm se apoiado em praticamente três tipos: cenas locais, trans-locais e virtuais (BENNETT, 2004;

---

<sup>233</sup> “[...] All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows signs of that cooperation. The forms of cooperation maybe ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world. The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts [...]” (BECKER, 1982, p. 1).

<sup>234</sup> “[...] Think of all the activities that must be carried out for any work of art to appear as it finally does. For a symphony orchestra to give a concert, for instance, instruments must have been invented, manufactured, and maintained, a notation must have been devised and music composed using that notation, people must have learned to play the notated notes on the instruments, times and places for rehearsal must have been provided, ads for the concert must have been placed, publicity must have been arranged and tickets sold, and an audience capable of listening to and in some way understanding and responding to the performance must have been recruited [...]” (BECKER, 1982, p. 2).

BENNETT; PETERSON, 2004) e, como mencionamos mais acima, em perspectivas sincrônicas aos eventos. No entanto, recentemente, Bennett (2013) desenvolveu um olhar a mais, tomando como ponto de partida a própria, digamos, não existência das mesmas. Ou seja: cenas que ficaram no passado ou que não se materializam em termos físicos no presente. Tratam-se do que classifica como cenas afetivas<sup>235</sup>. E é aí que entra a dimensão teórico-empírica de nossa abordagem da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990.

Uma cena afetiva corresponde a um espaço sócio-musical cuja representação-simbolização emerge a partir de uma perspectiva mais individualizada dos atores. Assim como no caso de nosso estudo, baseado nas memórias sócio-musicais individuais (como forma de acesso à (re)construção da cena), são espaços que são expressados “[...] através de gestos introspectivos [...]”<sup>236</sup>. Embora o autor considere uma cena afetiva a partir da perspectiva das comunidades imaginadas de Benedict Anderson<sup>237</sup>, em que os sujeitos se engajam individual e isoladamente em espaços musicais imaginados e compartilhados por outros sujeitos igualmente engajados (através do consumo de produtos musicais igualmente consumidos por outros sujeitos), podemos dizer que as memórias sócio-musicais individuais se inserem em um contexto memorial similar ao delineado pelo autor: o de (re)constituir uma cena musical passada da qual participaram e da qual recordam, cujo próprio ato de recordar pressupõe “[...] uma mentalidade geracional [...]”<sup>238</sup> a respeito de uma “[...] experiência cultural [...]” compartilhada em comum. Sendo as memórias da cena passada similares ao que Bennett (2013) chama de “[...] práticas afetivas [...]”, podemos dizer que as memórias sócio-musicais individuais a respeito da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 produzem

---

<sup>235</sup> *Affective scenes*.

<sup>236</sup> “[...] Such a scene may express itself through more introspective gestures [...]”.

<sup>237</sup> ANDERSON, Benedict Richard O’Gorman. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1993.

<sup>238</sup> “[...] retention of a generational mindset [...]”

e se compõe a partir do que o autor entende enquanto “[...] senso de ‘cenitude’<sup>239</sup> [...]”<sup>240</sup> (BENNETT, 2013, p. 60, tradução nossa).

Na medida em que essa cenitude não está baseada em “[...] qualquer forma palpável de interação [...]”<sup>241</sup> entre os sujeitos (BENNETT, 2013, p. 61), faz com que possamos abordar a (re)construção *da cena rock underground* pelotense dos anos 1990 como (re)constituição de um espaço sócio-musical pretérito em que o senso de cenitude se funda nas experiências (*underground* e *rock*) sócio-musicais passadas (o que compõem partes do eu) e na “[...] memória de ‘ter estado lá’ [...]” (BENNETT, 2013):

[...] Ligações afetivas compartilhadas pelos indivíduos no presente podem, todavia, estar fundamentados em um tipo de senso de coletividade experienciado mais fisicamente [...] no passado – quer dizer, em afiliações anteriores com grupos culturais juvenis e/ou cenas e eventos. Para tais indivíduos, seus sentidos afetivos de pertencimento estão fundados na memória de ter “estado lá” [...]”<sup>242</sup> (BENNETT, 2013, p. 61, tradução nossa).

É o que Moreira (2013) também observa a respeito da perspectiva memorial envolvida na noção de cenas afetivas de Bennett (2013):

[...] Andy Bennett (2013) permitiu uma maior moldagem do conceito de cena ao referir o seu caráter afetivo, mostrando que a participação dos atores numa dada cena musical pode ser feita por memória, pela lembrança dos tempos em que participaram. Assim, existe um sentimento de apego a uma cena mesmo que dela não façamos parte atualmente. Esse apego funda-se no interesse, na busca de revivificação identitária e também na reatualização do curso e trajetória de vida dos indivíduos [...] (MOREIRA, 2013, p. 36).

Portanto, fica clara a composição do campo teórico-empírico em termos de categoria cena musical da qual estamos falando: a partir da perspectiva de Cardoso Filho e Oliveira (2013), se trata de uma cena cujo acesso só pode ser manifestado

<sup>239</sup> *Sense of sceneness*. O autor adapta o termo *scene* (cena), um substantivo, acrescentando o sufixo *ness*. Partindo do termo *scene* para designar objetos, fenômenos, etc, o autor passa a estabelecer uma relação mais afetiva do termo (certamente baseado na perspectiva afetual das socialidades de Michel Maffesoli), ligando-o à subjetividade dos sujeitos. Dessa forma, transforma *scene* em estado-disposição: *sceneness*. A única forma de traduzir este estado ao português seria através do termo cenitude (cena + sufixo de estado “tude”).

<sup>240</sup> “[...] That such affective practices can also provide people with a sense of ‘sceneness’ [...]” (BENNETT, 2013, p. 60).

<sup>241</sup> “[...] This notion of a scene, based not on any palpable form of interaction with others [...]”.

<sup>242</sup> “[...] Affective bonds shared by individuals in the present may, however, be grounded in a more physically experienced [...] in the past – that is to say, in earlier affiliations with youth cultural groups and/or associated scenes and events. For such individuals, their affective sense of belonging is grounded in a memory of having ‘been there’ [...]” (BENNETT, 2013, p. 61).

através da memória e não das interações sociais materializadas em uma realidade social presente. Portanto, é de uma “memória-cena” que estamos falando; de uma “memória-cena” pautada no senso de cénitude de Bennett (2013) cuja afetividade está ligada à “memória do ter ‘estado lá’”; uma “memória-cena” que, além do senso de cénitude, envolve também a expressão de conhecimentos comuns (BENNETT, 2013, p. 61), na medida em que as experiências *underground* e *rock* estiveram relacionadas a um mesmo espaço sócio-musical pretérito.

## **5.2 (Re)constituindo a cena *underground* pretérita: conceitualização êmica em memória**

A (re)construção da cena *rock* pelotense dos anos 1990 remete a um espaço sócio-musical pretérito cujo significado corresponde ao musicar (SMALL, 1998): a cena passada era o que era, ou melhor, é (re)construída através de recordações-imagens que delinham os fazeres sócio-musicais *underground* de seus participantes como dinâmica caracterizadora do espaço. Recordações dos musicares pretéritos que, emergindo enquanto marcos de organização das experiências (BRUNER, 1991) correspondentes, se relacionam à perspectiva da construção social da vocação musical *underground* de Gomes (2015): parte da memória sócio-musical de uma vocação musical *underground* local do ontem.

Afora essa característica geral da (re)construção da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, primeiramente traremos a perspectiva da conceitualização êmica, a qual nos dirige a outra consideração atinente ao musicar de Small (1998): a de que não somente o saber acadêmico possui e constrói teorias acerca do(s) musicar(es). As pessoas como um todo têm concepções a respeito de suas próprias práticas sócio-musicais. Em outras palavras: as pessoas também possuem teorias a respeito do que fazem ou fizeram musicalmente. Dessa forma, cada entrevistado(a), quando perguntado(a) a respeito de quais eram suas concepções acerca do que era o *underground* local à época<sup>243</sup>, articularam suas compreensões sobre da cena *rock*

---

<sup>243</sup> A respeito da conceitualização da cena passada, é importante dizer que o roteiro de entrevistas não previu perguntas diretamente ligadas a estas, bem como outras questões. Essa estratégia foi tomada no sentido de que as narrativas emergissem de forma mais livre e espontânea. O próprio termo *underground* emergiu, em praticamente todas as narrativas, de forma espontânea.

*underground* dos 1990 como uma forma de teoria geral (conceitualização) dos musicares correspondentes.

Um dos principais aspectos ressaltados como definidores do espaço sócio-musical passado era o seu carácter deslocado dos meios de comunicação massivos, a falta de aceitação do e alcance ao grande público, bem como a falta de lugares e apoios externos. São aspectos que se relacionam diretamente com enunciados-narrativas acerca das dificuldades que envolvem também outras cenas locais e que podem ser observados no contexto do estudo de Moreira (2013) acerca da cena *rock* no Tâmega<sup>244</sup> - bem como em Jacques (2007, p. 48-49), sobre a cena *rock* independente florianopolitana:

[...] Primeiro, parece existir uma falta de apoios por parte das Câmaras (quer seja ao nível das licenças, quer seja ao nível de participações monetárias e de iniciativas que promovam o rock) e das empresas privadas. Segundo, verifica-se também uma fraca procura por parte das pessoas que residem no Tâmega, a qual, segundo os entrevistados, se fundará, por vezes, numa pré-noção que [...] valoriza o que é urbano, cosmopolita e mediaticamente conhecido e desvaloriza o que é tido como rural, local e mais desconhecido [...]. A falta de media local (rádios, jornais) que divulgue o que se faz na zona também parece dificultar a sobrevivência desta cena. Segundo os entrevistados, mesmo quando existe media voltada para o rock (nomeadamente, rádios), as bandas ou os eventos locais são excluídos das agendas (MOREIRA, 2013, p. 54-55; MOREIRA, 2015, p. 241)<sup>245</sup>.

Embora os enunciados acerca das dificuldades que permeavam a cena dos anos 1990, as recordações acerca desta cena afetiva fazem emergir a representação de uma vontade *underground* ligada ao “ter que ser feito” como um elemento, digamos, espiritual do musicar *underground* local pretérito, o qual tem seu sentido (em uma rede de significados) quando relacionado com as dificuldades:

“[...] [Entrevistador: ... *falaste no underground, né... O quê que é o underground? O quê que era esse underground em Pelotas?*] Ah... o *underground* para mim era o tipo de música [...] que ninguém [...] queria... [que se] mostrasse na grande mídia; que ninguém tinha interesse [...] que tocasse [...] em festas maiores, né... Era uma coisa ‘maldita’ assim [*risos*]... A gente gostava daquela música e a gente tinha que fazer. Isso era o *underground* assim... É uma coisa que não tinha espaço. Eu acho... que é isso o que define o *underground* [...] Tudo aquilo que não tem espaço maior assim. Tem que ser feito... dentro de um meio fechado. [Entrevistador: *E esse ... era o underground em Pelotas ...?*] Sim. [...]” (FERNANDES, 2014, 01:18:07”).

<sup>244</sup> Uma região localizada ao norte de Portugal.

<sup>245</sup> É interessante observar os trechos das narrativas dos entrevistados de Moreira (2013, p.55-56) para uma apreciação mais clara acerca dos enunciados das dificuldades.

“[...] [Entrevistador: *O quê que ... era esse underground em Pelotas?*] [...] O quê que era? Eram as bandas que faziam música própria ou não. Mas que tocavam... [...] música mais pesada; que tocavam músicas que não eram músicas comerciais... [...] do circuito da rádio [...], e que... não eram aceitas pelo grande público. Que não tavam em evidência... E é o que continua sendo hoje [...]” (FERREIRA1, 2014, 00:43:37”).

“[...] [Entrevistador: *Tu falaste ... da questão do underground, né... E a questão das cartas... Mas eu te pergunto: me fala um pouco sobre o quê que é para ti o underground? E... Pelotas tinha um... Existia um movimento underground nessa época?*] É... definir *underground* é uma coisa bem complicada, né... Porque... Por exemplo: você pode ter bandas que acham [...] que o *Iron Maiden* não tem nada de *underground* [e/ou] nunca teve... Não tem como dizer que essas pessoas estão erradas. Mas... Eu diria que quando eu falo de *underground* é tudo voltado [...] a essa coisa do *metal*, do *rock* que nunca foi algo... Até o *rock* na década de noventa teve, né, o seu ápice. Eu acho assim, no Brasil... de tocar em rádio, as coisas assim, né: *Guns 'n' Roses*, por exemplo, tocava bastante na rádio... *Nirvana*... Teve o seu... Ali no início da década de noventa, o *rock* estava bem popular, digamos assim, né... E claro! Essas bandas não poderiam ser consideradas *underground*. O *underground*, pra mim, seria mais [...] esses estilos mais extremos assim, *trash*, *death metal*, *black*, *doom*... E claro! Daí tem o *underground* mais esse das bandas nacionais, que trocavam cartas<sup>246</sup>, se correspondiam, faziam show – nós fizemos vários festivais interessantes, né... Organizamos lá com a M26<sup>247</sup> ... Vieram bandas até de São Paulo [...] Mas o *underground* pra mim é isso: é uma coisa que... digamos, nunca teve apoio de... [...] grandes massas. [...] Justo como diz o termo, né: por debaixo [...] do padrão, né... Do que é mais comum... E, claro! Qual era a segunda pergunta? [Entrevistador: *Se Pelotas tinha um...*] Ah! Sim, sim! Com certeza Pelotas é... [...] Bom, Pelotas sempre foi [...] um... Principalmente naquela época, teve um movimento [...] muito interessante, né... Muito forte [...] Eu acho que sempre teve uma boa cena *underground* assim... Digamos, [...] nessa coisa do *rock*, do *metal* assim, né... Das pessoas que... não se enquadram no padrão da sociedade, né [...]” (PORTO2, 2014, 00:22:24”).

A (re)construção da imagem geral desta cena afetiva *underground* local não pára no espírito “ter que fazer sem apoios”. O “ter que fazer” vai além: denota outro aspecto do musicar *underground* local passado como caracterizador de um meio sócio-musical de auto-produção. Se não havia apoios externos à própria cena, logo a incumbência do “ter que ser feito” caracteriza a representação de uma pulsão – ou, como no caso da cena *rock* no Tâmega, uma vontade musical que “[...] ‘fala mais alto’ [...]”, que continua funcionando como um motor (MOREIRA, 2013, p. 56; MOREIRA, 2015, p. 242) – *underground* passada:

“[...] [Entrevistador: *Tu... falaste do... como era na maioria ... dos undergrounds, né, digamos assim... Me descreve esse... Era underground esse pessoal com o qual tu convivias e organizavas e tocavas...?*] Eu acredito que sim! Eu tenho como *underground* um movimento paralelo ao... movimento musical... - Como é que eu vou te dizer assim(?)... - movimento que tem acesso à grande mídia e que se faz ouvir, né... Através de rádio, televisão e coisas do gênero. E movimento *underground* é isso: é buscar [...]

<sup>246</sup> Em muitas entrevistas são mencionadas as trocas de correspondências como uma prática sócio-musical corriqueira à época (trocas de fitas cassete, revistas, fotos, etc). Essa prática virá à tona mais adiante.

<sup>247</sup> Banda local.

uma alternativa pra esse... não só musical, mas também [...] de produção própria [...] dos seus shows e... [...] A galera trocava muita correspondência na época... Então o pessoal [...] conhecia pessoal [...] de outras cidades[,] [...] de outras bandas, trocavam correspondência... E... então... se tramava... um festival: 'Ah, vou fazer um festival dia tal. Tu tens uma banda. Queres tocar aqui? Tens como vir?'; 'Não, vâmo tocar aí então! Depois a gente faz um festival aqui e chama vocês...' [Entrevistador: *Pessoal de onde?*] Pessoal de Rio Grande; pessoal de Porto Alegre; né... Na época rolava... Porto Alegre, Esteio... Chegamos a tocar em Camaquã, Rio Grande, Cassino... [...]” (GOULARTE, 2014, 00:20':10”).

“[...] [Entrevistador: *Falaste algumas vezes sobre o underground em Pelotas. O quê que era esse underground? ...*] [...] Se tu tentar conceituar o *underground*... O quê que é *underground*? [...] Bom, *underground* é aquilo que... A palavra vem de subterrâneo, né... O que é feito fora do *mainstream*, né... Plataforma principal... Então, acho que *underground* era isso, né cara: é uma iniciativa da galera de tentar fazer um *rock*, [...] sem depender da mídia... [...] De o festival ser... divulgado pela Atlântida FM<sup>248</sup> ou por Diário Popular<sup>249</sup> aqui, né... Hoje em dia o Diário Popular ainda apóia. Mas naquela época nem isso, né cara... Máximo saía uma nota: 'Bandas se reúnem no... no Laranjal...'. Saía uma coisa assim: uma notinha; não tinha foto; não tinha nada... Então era difícil [Entrevistador: *Isso nessa época?*] Isso nessa época. Tipo, eu falando bem no incincho: anos noventa... A coisa começou a virar um pouquinho com os [...] noventa e oito, noventa e nove, dois mil. [...] Então o *underground* é essa organização adolescente mesmo, né... [...] de 'faça você mesmo' assim... E... conseguir um espaço e cada um carregar a sua caixa; botar ali, montar um som precário; cobrar dois reais de ingresso, um real, né; e juntar a galera pra tocar o som que curtia... [...] Então acho que *underground* é isso, né... [...]” (D'ÁVILA, 2014, 01:15':23”).

Além disso, aspectos como a falta de dinheiro e o pouco retorno financeiro para custear eventos e festivais, o se auto-financiar, a cooperatividade, o fazer o *rock* e a cena acontecerem da maneira que se podia, a auto-divulgação, a festa barata, fazer por si próprios, a falta de estrutura, o estar-junto: todos termos que compõem um enunciado memorial caracterizador desta cena afetiva. Porto1 (2014), quando perguntada sobre o que era a cena *underground* em Pelotas que havia comentado, bem como após uma extensa passagem na qual narra a respeito de várias práticas concernentes ao *modus operandi* de uma ramificação da mesma cena (uma cena *metal* que estava sendo organizada por membros da banda M26 e que tinha conexões com cenas *metal* de outros lugares), finaliza trazendo a seguinte representação:

“[...] pela maneira como eu vejo... eu acho que é mais ou menos isso, né...: de todo mundo [...] fazendo a coisa acontecer. Digamos assim... Da maneira que pode [...] Poh, vários shows a gente<sup>250</sup> teve que tirar dinheiro do bolso... Sobretudo a divulgação inicial. Por exemplo, aqueles cartazes... preto-e-branco xerocados no xerox da Católica<sup>251</sup>...”

<sup>248</sup> Emissora de rádio com atuação na cidade.

<sup>249</sup> Jornal-periódico local.

<sup>250</sup> Nós = M26. A entrevistada está em meio a lembranças referentes aos itinerários da banda.

<sup>251</sup> “Católica” é uma maneira a qual na cidade de Pelotas se faz referência á Universidade católica de Pelotas (UCPel).



Eram sempre do nosso bolso! Entendeu? Colados com cola feita em casa pelo Torrado<sup>252</sup> e que a galera saía de noite pra colar nos postes... E era isso assim... E o que vinha, [...] o que dava na porta<sup>253</sup> ... não cobria isso aí... E muitas vezes a gente... pegava o bar também, né, e aí o que tirava de lucro do bar era pouco. Às vezes [dava] só pra pagar o aluguel do lugar... Então quer dizer: acho que o *underground* ele é muito nesse sentido, né... [...] Então, eu vejo mais ou menos dessa forma. [...]” (PORTO1, 2014, 00:34:00”).

As lembranças de Ferreira1 (2014) e Netto (2014) se centram, em grande medida, em explicitar a representação geral da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 enquanto pulsão *underground* do ter que “fazer a coisa acontecer”; “fazer na raça”; “fazer de tudo para tocar”; “fazer o *rock* acontecer”:

“[...] Agora, é uma coisa bacana assim... Uma lembrança... Uma escola que a gente fez assim, né... Meio que se tornou um *modus operandi* [...] da nossa rapaziada... É que era a coisa de... tesão mesmo de tocar e mover montanhas! Porque ninguém tinha carro, né... Os coroaos davam uma força também, né: levavam equipamento pra cima, pra baixo. Mas às vezes não rolava e aí [tinha que levar o] [...] equipamento no ônibus mesmo do Laranjal. Levar uma bateria pro Laranjal<sup>254</sup> no ônibus do Sopol<sup>255</sup>, que era a empresa da época, né [...]; pedia muita carona também. [...] Mas era uma coisa assim: de ‘fazer na raça’ as coisas mesmo... De ir atrás e... botar o equipamento nas costas e... tudo pra tocar! Fazia de tudo pra tocar(!) mesmo, né... [...]” (FERREIRA1, 2014, 00:32:14”).

“[...] [Entrevistador: *O quê que era o underground? Tu falaste: ... Foste dar canja... nessa banda<sup>256</sup> ... e aí... Mas o quê que era o underground aqui em Pelotas?*] [...] O *underground* era... Cara! A festa da galera que pagava dois pilas pra entrar. [...] O copo de vinho a um real; a galera vomitando pelos cantos [risos]; festa que não tinha saída de emergência, né; não tinha estrutura de som; era, tipo, a bateria não era microfonada; [...] os ampli<sup>257</sup> eram direto no chão; e... todo mundo se juntava [a] trazer equipamento de casa e fazer o *rock* acontecer... Isso era o *underground*! Entendeu? Era o lance de tá junto. É aquilo que eu te falei: não era o lance da música em si. Da música, música, música. [...] Era o lance de tipo... a galera tá junto e fazer a coisa acontecer. Entende? É se juntar; todo mundo trazer as suas coisas lá e fazer o *rock* acontecer. Era isso o que era mais importante. Era fazer o *rock* acontecer. O cara<sup>258</sup> fazia as coisas acontecer [...]” (NETTO, 2014, 01:57:18”).

O conjunto das memórias sócio-musicais individuais fez surgir uma representação geral da cena *underground* passada através de dois eixos principais. O primeiro remonta um espaço sócio-musical paralelo (no sentido do fora de) a um, digamos, *mainstream* local. A representação da cena, neste sentido, remete a um

<sup>252</sup> André Macedo Lisboa.

<sup>253</sup> Bilheteria.

<sup>254</sup> Laranjal é um bairro da cidade de Pelotas que é também o balneário. Sua praia é banhada pelas águas da Laguna dos Patos.

<sup>255</sup> Antiga empresa de ônibus que fazia linhas municipais.

<sup>256</sup> Havia falado de uma experiência musical fora do meio *underground* em Pelotas.

<sup>257</sup> Contração de amplificador(es).

<sup>258</sup> O mesmo que “nós”.

*underground* local como um espaço de atuação caracterizado a partir do que não se tinha: agentes externos que dessem apoio à realização e manutenção da cena. Dessa maneira, a cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 é rememorada enquanto cena musical alternativa (SHUKER, 2005) e, como no caso da cena *metal* de Aracajú (RIBEIRO, 2007, p. 51), como espaço sócio-musical que esteve à parte das redes hegemônicas de suporte-financiamento locais.

A ênfase na (re)construção das imagens referentes às pulsões-vontades de fazer o próprio espaço sócio-musical remete à (re)construção (segundo aspecto) de uma vontade pretérita em que o fazer *underground* tem seu sentido ligado à auto-determinação; de um enunciado ligado ao “fazer as coisas acontecerem”, “fazer o *rock* acontecer”, mesmo com as dificuldades. Um hábito *underground* no mesmo sentido daquele observado no caso da cena do Tâmega (MOREIRA, 2013):

[...] Por isso, estes atores não receiam meter mãos à obra e, num autêntico movimento *do-it-yourself*, fazerem tudo por si próprios, desde a criação, gravação dos seus originais até a divulgação e promoção da banda, mesmo porque não existe dinheiro para pagar a editoras que façam esse trabalho por eles [...] (MOREIRA, 2013, p. 64; MOREIRA, 2015, p. 247).

Ou, dadas as devidas proporções e idiosincrasias de cada contexto *underground*, como o que Campoy (2010) observa enquanto um fazer *underground* no caso da cena do *metal* extremo brasileiro, de um “[...] orgulho de ‘fazer algo que acredito’ [...]” (CAMPOY, 2010, p. 46). Ainda na esteira de Campoy (2010), é como se viesse a tona um tipo de memória do fazer *underground* local em que são ressaltadas as características das práticas sócio-musicais necessárias para pôr a cena em funcionamento, em que são ressaltadas as ações dos atores como produtores ativos do próprio espaço sócio-musical (CAMPOY, 2010, p. 47). Daí os sentidos da cooperatividade.

Dessa forma põem ênfase em um fazer quando exemplificam musicares *underground* da cena local passada através de recordações que remetem a enunciados ligados ao *ethos* faça você mesmo (*do it yourself*). A conceituação da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 é construída enquanto cena afetiva através de lembranças referentes às estruturas de ações – tal qual a noção sociológica dos mundos artísticos de Becker (1982) - que, na medida da necessidade do “fazer a coisa acontecer”, denotam o que Holtzman *et al* (2007, p. 46-47) observam enquanto espírito de auto-determinação que constitui essas redes

de produção musical e cultural ligadas ao *ethos do it yourself*. São memórias de um faça você mesmo que caracterizam-conceituam a própria ação sócio-musical pretérita enquanto um fazer por si mesmo(s); enquanto empoderamento frente às perspectivas impostas por um *mainstream* local pretérito. Memórias de um musicar geral em que a ajuda mútua e a luta (HOLTZMAN et al, 2007, p. 44-45) (lembremos o “mover montanhas” e as dificuldades) são enunciados da (re)construção de um espírito coletivo deste espaço sócio-musical. Recordações de uma *cena afetiva* “auto-determinada”, na medida da valorização das atividades que eram realizadas para “fazer o *rock* acontecer”.

Estes aspectos, ao fim, ressoam parte da sociologia neo-tribal de Maffesoli (2010). São memórias que se referem à (re)construção-representação de uma cena afetiva que remonta um tipo de socialidade pretérita cuja potência *underground* emerge de rituais sócio-musicais que remetem a um tipo de sensibilidade coletiva (MAFFESOLI, 2010, p. 23) *underground*. São recordações-imagens que, no intuito de conceitualizar a cena passada, fazem

[...] sobressair algumas formas, talvez ‘irreais’, mas que possam permitir a compreensão, no sentido forte do termo, dessa multiplicidade de situações, de experiências, de ações lógicas e não lógicas que constituem a socialidade (MAFFESOLI, 2010, p. 32).

Imagens-representações que delineiam um musicar pretérito geral que denota os sentidos das comunidades emocionais (MAFFESOLI, 2010) nas quais os indivíduos comungam, experimentam, vivem e sentem paradigmas [sócio-]estéticos de interesse comum. O que essas memórias a respeito da conceitualização da cena passada nos fazem lembrar é que essas experiências *underground* (ou o senso de cénitude) (re)construídas no presente narrativo correspondem a uma leitura que destaca a sensibilidade coletiva e as pulsões comunitárias representativas de uma ética: (re)constituem uma espécie de “[...] ‘lei do meio’ [...]”, um “[...] *ethos* de grupo [...]” (MAFFESOLI, 2010, p. 44-45); um grupo baseado em interesses (TURINO, 2008, p. 115) <sup>259</sup> sócio-musicais rememorado e conceituado através da (re)composição de uma “[...] estética (o sentir em comum) [...]” e uma “[...] ética (o laço coletivo) [...]” que faziam emergir uma centralidade subterrânea <sup>260</sup> (MAFFESOLI, 2010, p. 54) passada. Como se fosse um enunciado memorial que

<sup>259</sup> Tais como “gender-based, color-based, class-based” (TURINO, 2008, p. 115).

<sup>260</sup> O termo “subterrâneo” compõe essa categoria de Maffesoli (2010).

diz: “fizemos essa cena *underground* através destes paradigmas ético-estéticos” e “através destas e destas ações”.

\*\*\*

No entanto, as cenas *underground* locais não se caracterizam somente enquanto espaços sócio-musicais ligados somente às atividades tradicionalmente consideradas como estritamente musicais. Como vários trabalhos mostram (HEIN, 2004; RIBEIRO, 2007; CAMPOY, 2010; JACQUES, 2007; FONTANARI, 2003; KUSCHIK, 2011; FILHO; FERNANDES, 2005; GUERRA; OLIVEIRA, 2014; dentre outros), delineiam espacializações nas urbes que constituem cartografias idiossincráticas. Equipamentos como bares, lojas, calçadas, praças, dentre uma infinidade de outros espaços compõem as inscrições das cenas no contexto das cidades. É o que nos lembra Porto2 (2014) quando perguntado a respeito do que era a cena local passada. Além de trazer novamente o dado da cooperatividade, da ajuda mútua, como elementos que representam a cena afetiva *underground* pelotense dos 1990, a (re)constrói também a partir de um desenho mais amplo de sua inscrição na urbe através dos “juntamentos” em espaços de convivência *underground*:

[...] [Entrevistador: *Tu falaste da cena, né... O quê que é uma cena para ti e como tu via essa cena underground em Pelotas assim? Me descreve ela assim como um cenário...*] Bom, como eu falei antes [...] do termo *underground*... Essa coisa de cena é complicado de você, né, falar: ‘É isso!’, né... Definir com exatidão. Eu diria que a cena é isso: é todo mundo que participava; desde pessoas como o Julião<sup>261</sup>, que só ajudava a organizar, mas que sempre teve ali junto, né; como as bandas, né; até mesmo [...] o público que [...] que só ia prestigiar mesmo. A cena é isso, né: é a união entre organizadores, bandas e público no geral... E claro, né! Tinha, por exemplo, lá em Pelotas, quando não tinha festival, sempre teve os juntamentos, né... Em alguns locais, né... Começou na sorveteria Tammy [*risos*]... Pelo menos no meu tempo, né... Devia ter outro antes... Depois passou... Teve a Avenida, né... Ali perto do [bar] Pássaro Azul... Sempre teve o... no dia-a-dia assim, nos fins de semanas que não tinham show, o pessoal sempre se reunia, né... Pra... tomar cachaça, essa coisa toda... E... pra mim a cena é isso, né: é quem faz ela. A cena se resume [...] aos participantes dela. Claro! É algo a mais. Como aquilo tudo, né: ‘O todo não... não se resume à soma das partes’. É óbvio que tem algo a mais ali. Mas... depende, né, muito disso, né... Principalmente do público, né... Só bandas e organização [...] não fazem uma cena acontecer... Então é uma união dessas três forças, digamos assim, né: organizadores, bandas, público... [Entrevistador: *E... falaste, né, outros locais assim onde o pessoal ia tomar cachaça e outras coisas mais; conversar, trocar idéias... A cena não se resume então... Não se resumia somente aos shows?*] Não. Com certeza não, né... Lá em Pelotas sempre teve essa coisa de... ficar na rua assim; se aglomerar... Acho que não só lá, né... Mas lá é o que eu tenho mais

<sup>261</sup> Julião Silveira de Britto.

conhecimento de causa... E com certeza ali<sup>262</sup> [...] que se fortalecia a cena. Muito mais que nos shows. Porque ali você conhecia, né, outras pessoas [...], conversava, trocava ideia... Também criava rixas, né [risos]... [...]” (PORTO2, 2014, 00:27:41”).

Além disso, nos chamou atenção a circularidade das memórias através de lembranças que correspondem a práticas sócio-musicais ligadas ao consumo musical à época: a aquisição de materiais variados relacionados à cultura do *rock*. Essas recordações ecoam parte do foco que Hennion (1999) coloca sobre os perfis dos músicos amadores: se trata de um olhar acerca das relações entre “[...] objetos, gestos e contatos colocados em jogo [...]”<sup>263</sup> (HENNION, 1999, p. 1, tradução nossa), os quais denotam “[...] cerimônias de prazer [...]” musical. Pequenas cerimônias cotidianas que correspondem a “[...] séries de pequenos hábitos e modos de fazer as coisas na vida real, cada um a seu próprio gosto, um grupo de rotinas, arranjos e surpresas [...]”<sup>264</sup> (HENNION, 1999, p. 5, tradução nossa) que, de uma forma ou outra, vão delineando os quadros de interação sócio-musicais correspondentes aos perfis musicais amadores. Aspectos diretamente ligados às formas como são manifestados os gostos musicais. É disso que essas memórias tratam: dos perfis daqueles que no ontem consumiam *rock* em uma cidade e época específicos. O que essas memórias nos trazem são recordações-imagens acerca de um conjunto de práticas sócio-musicais passadas diretamente relacionadas ao como adquiriam discos, fitas cassete e VHS, etc. Práticas estas que denotam uma imagem acerca de outros aspectos referentes ao que já vínhamos chamando quadros de interação sócio-musicais pretéritos.

<sup>262</sup> Nos lugares de aglomeração: bares, muros, etc.

<sup>263</sup> “[...] The music “boom” has affected every area of music, from the record industry to music teaching, attracting interest in the love of music as a rich, inventive practice, re-composing music in real life according to need, using every available medium, method and ritual. The paper presents the aims, methods and rewards of ethnographic research on music lovers today. Special attention is paid to the objects, gestures, and contacts brought into play in listening or playing, which are not simply the actualization of a taste “already in existence”, but are constantly redefined, producing a result which is always, in part, uncertain and open [...]” (HENNION, 1999, p. 1).

<sup>264</sup> “[...] Ceremonies of pleasure. It seems to me that with the appearance of these amateur profiles, beside the two “orthodox” relations with music (music as a work of art to be admired, music as a collective activity giving a group identity) there is a third aspect which emerges, both more local and personal, and more closely linked to the practical use we make of the various musical facilities available: it is music as a ceremony of pleasure, a series of little habits and ways of doing things in real life, each to his own taste, a group of routines, arrangements and surprises. It is the amateur, whether cook or gourmet, reveller or high society, sybarite or rigid moralist, who, to a certain extent, composes his music as others would a menu every time he plays [...]” (HENNION, 1999, p. 5).

### 5.3 O acesso-consumo do *rock*: entre cassetes, vinis, escambos, comércio local

Esta temática corresponde à (re)construção de experiências sócio-musicais referentes a uma cultura de aquisição de materiais-produtos ligados ao consumo do *rock*. Muitas vezes estimulados(as) através de questionamentos como “Como era o acesso a materiais à época?”, vieram a tona processos de aquisição de vinis, fitas cassete e VHS, revistas, etc. (Re)montaram práticas sócio-musicais, bem como as condições do mercado musical (lojas, sebos, camelôs, etc) local à época ligados a como adquiriam materiais-produtos dentro de um contexto local de consumo à época.

A temática ressoa parte do que Campos (2015) aponta em relação aos investimentos que as pessoas articulam em seus relacionamentos com a música: “[...] muitas pessoas gostam e investem em música [...]”, dispensando “[...] tempo e recursos (emocionais, cognitivos, económicos, socioculturais) [...]” no consumo, tendo como objetivo a “[...] fruição musical [...]” (CAMPOS, 2015, p. 49). Podemos dizer que essas memórias sócio-musicais individuais, na esteira de Campos (2007), trataram de (re)constituir um tipo de modo de relação com a música correspondente as suas experiências relacionadas ao consumo musical ligado ao *rock*.

Além disso, nos mostram que, assim como Janotti Júnior (2003), a “[...] Apropriação cultural envolve determinadas produções de sentido [...]” em que o “[...] ato de consumir produtos midiáticos [...]” é também um “[...] uma forma de posicionamento [...]” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 11). As memórias dos acessos-consumos do *rock* refletem, dessa forma, um aspecto significativo deste tipo de cultura na medida em que a “[...] apropriação dos produtos midiáticos segue padrões de reconhecimento que ultrapassam a passividade, pois o consumo enriquece o processo de recepção [...]”. Provavelmente por isso as recordações nos remetam a delineamentos de como os “[...] objetos [culturais] são [ou eram] consumidos e o[s] modo[s] como suas apropriações são [ou eram] efetivadas [...]” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 11-12).

Reconhecemos que há nesta temática memorial uma “[...] poética do processo de recepção [...]”, na qual há o “[...] reconhecimento do ato de consumo como produtivo [...]” desde o ponto de vista cultural (CALABRESE apud JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 15). Sendo assim, coadunamos com Janotti Júnior (2003) na

medida em que essas memórias sócio-musicais individuais trazem o dado significativo do(s) consumo(s) pretérito(s) do *rock*, não deixando de lado as perspectivas locais e os processos passados de “[...] produção, circulação e o consumo dessa expressão musical [...]” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 57).

Na medida em que focalizamos aqui o último processo destacado por Janotti Júnior (2003) – o consumo de uma expressão musical -, essa temática nos direciona à perspectiva do consumo enquanto “[...] sistema cultural [...]” (ROCHA, 2005, p. 124). Ou seja: o aponta como “[...] fato social, como fenômeno da ordem da cultura, como construtor de identidades, como bússola das relações sociais e como sistema de classificação de semelhanças e diferenças na vida contemporânea [...]” (ROCHA, 2005, p. 127). As narrativas correspondem à (re)constituição de padrões de consumo (DE MARCHI, 2005) experienciados e indissolavelmente ligados às relações existentes entre as condições de aquisição (econômicos, sociais, etc) e os formatos (suportes sonoros e audiovisuais) disponíveis à época. Dessa forma, as memórias dos consumos-acessos a produtos ligados ao *rock*, no caso de nosso estudo, pode ser visto antropologicamente enquanto (re)construção de um código cultural (ROCHA, 2005, p. 136) pretérito de relação com a música que, ao fim, comunica significados (ROCHA, 2005, p. 136).

Dentro dessa perspectiva, nos aproximamos ao estudo de Guerra (2011) acerca das lojas de discos independentes em Portugal entre os anos de 1998-2010. Na medida em que significativos à estruturação de cenas musicais locais (GUERRA, 2010, p. 24), essas lojas congregam atores envolvidos em uma cultura de consumo de produtos como vinis, CDs, etc, além de valores e visões de mundo que caracterizam simbolicamente estes equipamentos enquanto espaços culturais (GUERRA, 2010). Mas o que nos chama atenção-inspira em seu artigo não é a abordagem acerca das lojas de discos em si, mas sim, o foco sociológico que se pode direcionar sobre os variados aspectos que envolvem o consumo musical. Perspectiva que a própria autora aponta:

[...] O mote principal não foi o de saber onde as pessoas compram música, mas o de explicar e compreender os múltiplos papéis das lojas de discos na dinâmica e evolução do *rock* alternativo em Portugal na última década. Como bem observou Gracon, o significado das lojas de discos independentes transcende o de um simples lugar onde se pode comprar música (2008; 2010), ‘a loja tem uma relevância histórica e social profunda para os que nela estão envolvidos’ (Gracon, 2008: 1) [...] (GUERRA, 2010, p. 24).

Na medida em que as lojas de música estão envolvidas em quadros de consumo musical dentro ou fora de cenas alternativas, não nos questionamos - nem mesmo aos(às) entrevistados(as) - acerca das lojas de música na cidade de Pelotas na década de 1990. Nem sequer perguntamos acerca de onde compravam discos, fitas, etc. Nos mantivemos na posição de observar o que emergiria a partir da pergunta base referente a seus acessos a materiais ligados ao *rock* à época. O foco das recordações se deteve mais em uma “relevância histórica e social” dessas práticas sócio-musicais pretéritas envolvidas neste tema: equipamentos são lembrados, porém, atrelados a outros aspectos. Aliás, podemos dizer: os equipamentos são menos recordados que as próprias práticas sócio-musicais e estruturas-redes ligadas às formas-modos de acesso a produtos musicais (vinis, fitas, CDs).

As memórias dos acessos-consumos do *rock* coadunam em parte com a perspectiva de Guerra (2010, p. 25) na medida em que emergiram enquanto marco de organização de experiências (BRUNER, 1991) significativo, proporcionando a (re)construção de histórias pessoais individuais e coletivas que, ao fim, (re)montam experiências-modos de relação com a música ligados aos acessos a materiais-produtos correspondentes ao consumo do *rock*. O que as memórias mostraram foi que, se na perspectiva de Guerra (2010) os imaginários referentes aos âmbitos de cenas alternativas não existem “[...] sem uma loja de discos por perto... [...]”, as lembranças acerca dos acessos a materiais-produtos ligados ao *rock*, no caso de nosso estudo, não existem sem a (re)constituição dos quadros de interação sócio-musicais e dos musicares correspondentes a este mesmo tema. Reforça-se, mais uma vez, a noção que chamamos memórias sócio-musicais.

Embora com matizes característicos de cada investigação, a temática dos acessos-consumos do *rock* também encontra paralelo na perspectiva entre memória e tecnologias de áudio trazidas por Bijsterveld e van Dijck (2009). Estes autores se apóiam em um tipo de memória cultural em que o som, as músicas e tecnologias de áudio (fitas cassete, CDs, etc) se constituem enquanto objetos de rememoração-presentificação nostálgicas de experiências musicais passadas por parte dos sujeitos. Sons e objetos que correspondem a sonoridades e materiais-produtos datados historicamente chamados *sound souvenirs*:



[...] nosso foco principal está no papel do som gravado e eletronicamente amplificado nas práticas de memória coletiva e individual envolvendo sons do passado. Os *sound souvenirs* que discutiremos são, em caráter, tanto musicais como não-musicais. Os conteúdos das várias contribuições sugerem, todavia, que a música gravada tem sido, e ainda é, muito mais popular nas práticas mnemônicas cotidianas das pessoas que gravações não-musicais, tais como gravações de eventos familiares [...] <sup>265</sup> (BIJSTERVELD; VAN DIJCK, 2009, p. 13, tradução nossa).

A correlação entre a perspectiva dos *sound souvenirs* de Bijsterveld e van Dijck (2009) e a temática dos acessos-consumos do *rock* não está no que os autores entendem enquanto experiências musicais presentes que denotam práticas musicais-mnemônicas através de objetos de memória cultural, mas sim à potencialidade que as tecnologias de áudio possuem enquanto gatilhos de rememoração. Isso se dá pelo fato de que na modernidade tardia as tecnologias têm mudado rapidamente, alterando não somente os formatos, mas também os mais variados aspectos que correspondem à cultura fonográfica como um todo. Inclusive o consumo. Dessa forma, na medida em que os(as) entrevistados(as) trouxeram a tona recordações-imagens que (re)constroem suas práticas sócio-musicais passadas referentes ao consumo destes produtos, acabam coadunando com Bijsterveld e van Dijck (2009): as práticas mnemônicas relacionadas (no caso de nosso estudo, “como eram seus acessos a...”) às “[...] tecnologias de áudio permitem às pessoas re-abrirem [...] experiências [...]”<sup>266</sup>, possibilitando um “[...] eliciar, reconstruir, celebrar e manejar suas memórias [...]”<sup>267</sup> (BIJSTERVELD; VAN DIJCK, 2009, p. 11, tradução nossa).

Por outro lado, nos deparamos com um estudo muito mais aproximado à nossa temática. Um dos aspectos abordados por Mercado e Martínez (2013) a respeito da memória coletiva dos *músicos viejos* que tocavam nas *bandas de viento* em Totolapan, México, se refere às memórias das redes sócio-musicais de compra-venda de instrumentos e de partituras. Assim como em nosso estudo, em que as lembranças acerca do acesso-consumo de produtos ligados ao *rock* teceram

---

<sup>265</sup> “[...] our main focus is on the role of recorded and electronically amplified sound in individual and collective memory practices involving sounds of the past. The sound souvenirs we will discuss are both musical and non-musical in character. The content of the various contributions suggests, however, that recorded music has been, and still is, far more popular in people’s everyday mnemonic practices than non-musical recordings, such as recordings of family events [...]” (BIJSTERVELD; VAN DIJCK, 2009, p. 13).

<sup>266</sup> “[...] Audio technologies allow people to reopen such experiences [...]”.

<sup>267</sup> “[...] The result is this book about the cultural practices in which people make use of audio technologies to elicit, reconstruct, celebrate, and manage their memories, or even a past in which they did not participate [...]” (BIJSTERVELD; VAN DIJCK, 2009, p. 11).

recordações ligadas às estruturas-redes sócio-musicais correspondentes, são apresentadas uma série de recordações que descortinam as condições e características dos acessos a instrumentos e outros materiais ligados às atividades musicais destes músicos de Totolapan. Dessa forma, o escrutínio do passado através dos processos de aquisição de instrumentos e materiais ganha um *status* memorial:

[...] Um aspecto fundamental para poder ser músico é contar com um instrumento. Um instrumento musical é um dispositivo projetado para produzir sons. No entanto, os instrumentos musicais dos quais falaremos implicam histórias que os dotam de significados e sentidos afetivos através dos quais são considerados como objetos patrimoniais. Quer dizer, como objetos com um valor não somente econômico, mas social. Assim, os instrumentos, além de serem meros objetos sonoros são, sobretudo, objetos sociais, porque têm significados e neles se depositam as recordações, as biografias e os afetos [...] <sup>268</sup> (MERCADO; MARTÍNEZ, 2013, p. 223, tradução nossa).

Portanto, depreendemos que, quando o foco da rememoração é colocado sobre instrumentos, partituras, vinis, fitas cassete, etc, ou seja, objetos que compõem ou compuseram parte dos entornos musicais passados dos sujeitos, emerge o próprio sentido do que chamamos memórias sócio-musicais: se a memória é social, logo, o escrutínio dos mais variados objetos correspondentes às práticas sócio-musicais dos sujeitos faz com que sejam (re)construídas estruturas-redes sócio-musicais a partir da lembrança destes mesmos objetos. E aí está o paralelo entre as memórias dos instrumentos musicais de Mercado e Martínez (2013) e as recordações correspondentes à temática dos acessos-consumos do *rock*: assim como a compra-venda de instrumentos, os vinis, fitas cassete, VHS, revistas, fanzines, etc, são objetos-produtos que constituíram o espaço sócio-cultural das expressões-experiências *rock* pretéritas. Dessa forma, adquirem, como mencionado por Mercado e Martínez (2013, p. 223), não um valor em si mesmos enquanto meros produtos-objetos, mas também, um valor memorial na medida em que enquadram não somente aspectos do passado, mas também, ajudam a conformar parte das identidades sócio-musicais dos sujeitos.

---

<sup>268</sup> “[...] Un aspecto fundamental para poder ser músico es contar con un instrumento. Un instrumento musical es un aparato diseñado para producir sonidos, sin embargo los instrumentos musicales de los que hablaremos, entrañan historias que les dotan de significados y sentidos afectivos por lo que son considerados como objetos patrimoniales, es decir, como objetos con un valor, no sólo económico sino social. Así los instrumentos, más allá de ser meros objetos sonoros son sobre todo objetos sociales porque tienen significados y en ellos se depositan los recuerdos, las biografías y los afectos [...]” (MERCADO; MARTÍNEZ, 2013, p. 223).

Dentre as principais formas de acesso recordadas e que caracterizam experiências comuns, estão: lugares-equipamentos comerciais, tais como as (1) bancas de camelôs, sebos, lojas de discos e locadoras (de CDs, VHS, etc); (2) as redes amicais de trocas, empréstimos de vinis, bem como as cópias em fitas cassete; as (3) trocas de correspondências para o intercâmbio de fitas, revistas e demais materiais. Estes aspectos compõem as lembranças dos quadros de interação sócio-musicais passados relacionados aos acessos-consumos do *rock*.

“[...] [Entrevistador: ... *Me fala um pouco sobre os materiais referentes ao rock aos quais tu tinha acesso... Por exemplo: como é que era... o acesso a LPs, CDs, fitas de vídeo VHS, revistas e outros materiais?*] Ah... naquela época já tinha [...] as banquinhas de camelô... No início dos anos noventa. E a gente conseguia várias coisas assim... Novidades assim... Mas nada muito aprofundado. Só as bandas que conseguiam fazer muito sucesso comercial... no *rock* [...] chegavam ali, né... Então, sempre tinha aquelas fitinhas do *Guns 'n' Roses*; do *Metallica*; do *Nirvana*; do *Iron Maiden*; *Skid Row*... E... sempre em gravações horríveis... Pela metade, né... [risos] Às vezes um disco tinha [...] [e] era gravado numa fita de 46 minutos... [risos] [...] Até eu descobrir que a música era maior do que aquilo que tava gravado, muitas vezes demorou muito tempo, né... Mas eu acho que... eu comecei a comprar disco de vinil mesmo [...] em noventa e dois. Tinha... o Zé Carioca... que vendia discos usados e novos lá... Que era um paraíso aquilo lá [risos]. [...] Um universo do *rock* tava lá [risos] no meio daqueles discos lá... Bandas que eu conhecia de nome assim... De ver nas revistas e que eu nunca tinha escutado. Às vezes eu ia lá e comprava assim... Fazia aquela aposta assim [risos]... Era diferente. A gente [...] não tinha um acesso [...] à ‘amostra grátis’ como é hoje, né... [risos] [...] Baixar uma música; ver um vídeo... Tu sabe se aquilo... é o que tu gosta ou não. Às vezes a gente se guiava [...] pelo nome assim, né...: ‘Bom, se todo mundo considera isso aqui [...] uma banda clássica do *rock* eu vou comprar!’ [risos] Aí comprei vários discos assim, né... [...]” (FERNANDES, 2014, 00:44:11”).

Além de trazer a tona duas formas de acesso a discos e fitas cassete (camelôs e o sebo Zé Carioca), Fernandes (2014) fala das características dos produtos (má qualidade das fitas vendidas nos camelôs) e do sentido de suas compras no sebo Zé Carioca (como uma “aposta”). Este segundo aspecto está entrelaçado à comparação entre épocas (ontem-hoje)<sup>269</sup>, o que aprofunda a significação da prática pretérita de comprar discos “no escuro”, bem como denota um processo de diferenciação entre períodos no que tange às características dos padrões de consumo (DE MARCHI, 2005) de produtos musicais. Além disso, em outro momento, recorda as trocas, cópias, os “rolos”<sup>270</sup>, o “lance pirata” entre amigos como uma das principais formas de obtenção de material como meio de superação do baixo poder aquisitivo:

<sup>269</sup> Aspecto muito recorrente nas narrativas, mas que será aprofundado no capítulo 5, o qual corresponde à semântica de fundo que tece a textura memorial ligada ao que chamamos memórias sócio-musicais.

<sup>270</sup> O mesmo que escambo, troca.

“[...] Ah, [...] o acesso principal, que eu não falei, era [...] as trocas, né... Entre os amigos. Tipo: um comprava um disco... Aí... [...] dez, quinze gravavam numa fitinha [...] Aí tinha [...] esse rolo assim entre... Até porque... poucas pessoas tinham condições [...] de comprar [...] dezenas de discos(!) assim... Pra ter [...] um acervo... [...] de tudo que era legal; que tava saindo... ou das bandas clássicas... Então dependia muito... desse lance pirata assim, né... da gravação [...]” (FERNANDES, 2014, 00:48:31”).

Além de trazer o “conhecer material novo” através das redes amicais e das trocas correspondentes, o se ter pouco dinheiro, o acervo particular de seu pai, Porto2 (2014) ainda remonta a prática de alugar CDs em locadoras e copiá-los em fitas cassete (prática de piratear<sup>271</sup>), bem como as trocas de correspondências para o intercâmbio de materiais mais ligados à cultura *metal underground*. Assim como Fernandes (2014), também realiza a comparação entre épocas como forma de aprofundar o sentido da diferenciação entre o ontem e o hoje no que tange às possibilidades de obtenção e conhecimento de materiais novos. Diferença esta balizada através do advento da internet, o que reforça a representação do consumo de *rock* no passado como uma atividade dificultada pelo contexto do comércio musical local e pelas possibilidades econômicas.

“[...] [Entrevistador: ... Me fala um pouco sobre os materiais referentes ao rock que tu tinhas acesso à época, nos anos noventa, né... Como era o acesso a CDs, LPs, fitas cassete, revistas?] Eu, como era muito novo e não tinha rendimentos, né, embora o meu pai me ajudava de vez em quando, ele não, né... não era... sempre. Então era muito de amigos, né... Existia a loja de alugueis de CD aquela... Não me lembro o nome... [...] Isso, na época do CD já, né... Mas antes... Claro! Tinha os LPs do meu pai já. Na questão do *rock* progressivo. Eu cresci com esses LPs. Também ele me deu alguns de presente na época, já que eu já gostava de *metal*. Por exemplo: *Iron Maiden*, né... Tenho vários LPs... Mas era bastante difícil conseguir material novo. Conhecer principalmente coisas novas... Basicamente conhecia muita coisa pelos amigos, né: o Torrado; o B. lá; o G... Pessoal que... tinha contatos fora... A coisa funcionava também com carta, né... Na época que eu já tava na M26 eu me correspondia com certas pessoas. A gente trocava fitas, né... Pessoas do Brasil inteiro... Mas aí é [...] material mais *underground* mesmo. De bandas daqui [do país] mesmo, né... Mas também conseguia coisas [...] do que tava rolando lá fora, né... Na Europa assim [...] Mas, basicamente isso: eu alugava esses CDs na época que tinha [...] essa loja de alugueis; [...] E essas bandas tradicionais assim eu escutava na casa dos amigos, né... Você ia visitar, você conhecia, por exemplo: *Helloween*, né; *Gamma Ray*... Na época eram fortes essas bandas de *heavy metal*... *Morbid Angel*, *Cannibal*... São bandas que já eram *mainstream*, digamos assim, mesmo sendo *undergrounds*. Então era mais fácil de conhecer... [...] Comparado com hoje em dia, né, outros... Até mesmo do *rock* progressivo, né: eu conhecia as coisas que o meu pai conhecia. Hoje em dia eu já conheço muito mais bandas: *Mahavishnu Orchestra*, por exemplo, que eu fui conhecer depois de velho... *Van der Graff Generator*, né... Bandas que eu gosto muito hoje em dia [e] eu fui conhecer posteriormente... com o advento da internet, né... Mas antes disso, era isso: era trocar fita, né... [...] Tinha fitas que tinham... três, quatro finais diferentes assim, né... Acabava a fita [...] [,] aí você lembrava o que tinha antes gravado nela, né... E é isso: trocar fitinhas; empréstimo [locação], né... Mas

<sup>271</sup> Prática de realizar de cópias (reproduções) consideradas ilegais de vinis, CDs, etc.

isso do empréstimo era mais [...] na época do CD. Na época do LP era fita... Basicamente fitas cassete, né... [...] [Entrevistador: *Por que assim... era...? Por que que...?*] Ah! Porque eu não tinha dinheiro de comprar LPs, né... E também nem tinha tanto acesso. Tinha que ir pra Porto Alegre sempre... Até minhas fitas cassetes... muitas vezes eu comprei algumas em Porto Alegre também. Porque era mais barato que os LPs, né... Tinha [...] a *Place*, não é? Não me lembro qual é a loja que tem lá em Porto Alegre... Eu falei que a minha memória não tá muito boa... [risos] Mas... lá em Pelotas era mais complicado realmente de conseguir material diferente assim... Geralmente, né, você gravava fita de coisas que os amigos tinham... Ou fitas ou LPs que eles mesmos tinham... Depois os CDs, né, com o advento dos CDs... [...] Bom, era bem mais complicado. E eu, como não tinha, né, eu não tinha nenhum rendimento, nada assim, era mais complicado ainda... Mas [...] era basicamente fitas [...]" (PORTO2, 2014, 00:18':33").

Além de lembrar do sebo Zé Carioca como local onde conseguia-acessava discos de seu gosto musical (bandas dos anos setenta, entre outras), local considerado como alternativa às lojas comuns (as quais vendiam basicamente o que estava na moda), das trocas com os amigos (cópias em fitas cassete de vinis), bem como dos camelôs (onde adquiria fitas cassete piratas), Pereira (2014) também ressalta, assim como Porto2 (2014), a prática de "piratear" CDs e fitas VHS locadas em locadoras correspondentes. Também representa o passado como contexto de dificuldades (tinha-se que "garimpar") no que diz respeito ao acesso de materiais que queria obter. Por outro lado, traz o advento da internet enquanto marco-baliza de diferenciação entre épocas (ontem-hoje):

"[...] [Entrevistador: *Tu falaste, né, a respeito de... "comprei no Zé Carioca um vinil da... o *Fly by Night* do *Rush*... Depois tava procurando o *Appetite for Destruction* do *Guns*..." ... Como é que era o teu acesso a esse tipo de material: fitas VHS, revistas, vinis... Me fala um pouco mais sobre isso. Como é que tu adquiria esses materiais?*] Então: disco, praticamente só comprava no [sic] Bazar Edison<sup>272</sup>. Eu só comprava disco usado. Porque os discos que eu gostava não encontrava na Beiro<sup>273</sup> e em outros lugares. Muito pouco assim... Até [eu] tinha uma fita... do *Rush*, ali da Beiro... Mas era uma coisa mais recente... Mas os discos que eu gostava, da década de setenta mesmo, que aí era os *Pink Floyd*, os *Deep Purple*, os *Led*... [...] [,] isso eu comprava no Bazar Edison<sup>274</sup>, que era um sebo, né cara... Então eu tinha acesso a esse tipo de coisa ali. Outro meio que eu usava [...][,] que eu usei pra conseguir achar o *Guns 'n' Roses*, foi os camelôs. Que era aqui na praça. Que tinha as fitas. Te lembra? Inclusive [...] eu comprei duas ou três do *Guns* na época quando era ali [...] na Floriano [rua do centro de Pelotas]... Naquelas banquinhas ali [...] [se] vendia fita pirata. E aí o *Appetite for Destruction*<sup>275</sup> [...] eu comprei em [...] cassete pirata. Aquele outro disco o... *Lies*, não sei o quê, [...] também foi; eu tinha *Pink Floyd* dali... Basicamente [...][,] o meio para conseguir era ali. Um baita tempo depois foi [...] ter o Cr.<sup>276</sup> lá na *Spieker* [...] Então a gente ia lá; alugava um CD; trazia pra casa; copiava ele; pirateava; alugava fita [...] VHS; trazia pra casa; pirateava ela... Era

<sup>272</sup> Aqui o entrevistado se confunde. Na verdade se refere ao sebo Zé Carioca. Este sebo continua em funcionamento até os dias de hoje.

<sup>273</sup> Antiga loja de discos, fitas, camisetas de bandas, e outros produtos relacionados localizada no centro (calçadão) da cidade.

<sup>274</sup> Mais uma vez se confunde. Na verdade fala novamente do sebo Zé Carioca.

<sup>275</sup> Álbum da banda *Guns 'n' Roses*.

<sup>276</sup> Refere-se a um empresário local que abriu uma loja e locadora de CDs à época.

assim que a gente tinha acesso. Não tinha internet. Não tinha nada. Poh! Tu vai falar para um guri de doze anos... - Ah! Até quinze anos hoje - o cara vai achar que isso não existiu, né cara... Mas é verdade: não tinha onde tu conseguir [...] Tu queria comprar um CD, [...] Porra, eu quero comprar esse disco aqui do *Rush*... Tinha que comprar o importado. Pegar aqueles catálogos, encomendar e esperar vir, de São Paulo... Sabe-se lá de onde... Não tinha acesso cara... Era difícil assim... Então era aonde eu conseguia... E... no troca-troca, né cara: 'Bah(!), fulano tem tal disco!'; 'Bah(!), fulano tem um monte de disco!' lá na casa do cara: 'Bah(!) meu, tu tem esse disco aqui! Bah, me deixa gravar'... Aí, comprava uma *Basf Ultra Ferro Super Ultra*<sup>277</sup>... Aquelas que tinha... lá e gravava o disco do cara. Entendeu? Daí levava pra casa. Aí ia fazendo uma coleçõzinha [...] de coisa pirata, né... Porque a grana também era meio curta. Então, quando sobrava uma grana pra comprar um disco, eu ia lá no Zé Carioca. Ficava duas horas lá procurando: achava dois, três discos, comprava e levava pra casa. Mas basicamente era assim cara: ou tu achavas no [sic] Bazar Edison<sup>278</sup> o que tu queria porque... Isso falando de coisas mais *underground* assim, né cara... Porque, claro. Tu ia aqui na Beiro, na Trekkos ou sei lá onde, tu ia achar o que tava na moda... Com certeza. Tu ias achar em cassete e tu ias achar em vinil. Mas quem tinha um gosto mais já um pouco fora [...] do normal, vamos dizer assim, que era o meu caso e desse meu amigo cujo pai era baterista, a gente tinha que garimpar. Entendeu? Aí tinha que ir no [sic] Bazar Edison<sup>279</sup> ou então tinha que encontrar uma outra pessoa que tinha pra gravar... [...]" (PEREIRA, 2014, 00:45':25").

As recordações de Ferreira2 (2014) também delineiam uma representação (com foco acentuado através de termos como “complicado”, “era uma luta”, “dureza”, “recessão”) das dificuldades, em que as trocas entre amigos era a alternativa à obtenção de materiais:

[...] [Entrevistador: ... *Me fala um pouco sobre - e isso tu já deu uma pincelada, né, mas... entrar um pouco mais à fundo nisso... - Em relação aos materiais... referentes ao rock, como revistas, fitas, LPs, vídeos... Me fala um pouco sobre isso: como era o acesso a esses materiais?*] Cara, comprar um vinil [...] era um lance meio complicado. Primeiro porque era caro, né... Então era [...] uma luta... Então, geralmente em datas comemorativas é que [...] tu ia ganhar um disco. E como os meus tios sabiam que a gente gostava [...] de discos, eles [...] já procuravam... [...] 'Ah, quê que vocês gostam?'; ou perguntavam pros meus primos mais velhos: 'Bah! Quê que saiu [de] legal aí?'; 'Quê que [tu] acha que o Solano vai gostar?'. Então, nesse lance de comprar disco era complicado... [...] Aí, tinha o lance de troca de vinil: tu emprestava um e o cara te emprestava outro... Então isso aí a gente fazia direto. Sempre fez... Depois, quando conseguia um sonzinho [*aparelho de som*] legal, que tinha um deckzinho legal, a fita começou a rolar solta, né cara... Igual era caro... [...] fita virgem, né... Eu, [...] primeiro disco do *Kiss*, foi o *Kiss Killer*, eu ganhei em fita, né... [...] E... Aí, revista, cara! Pu... Dureza du caralho, né cara... [...] Pega uma época de recessão aí... De oitenta pra cá, [...] Crises e coisa e tal... Também a grana não rolava solta... E... mas sempre tinha um amigo que tinha. Tu conseguia ler na casa do cara. [...] Ou... juntava um troquinho e conseguia comprar... [...]" (FERREIRA2, 2014, 00:22':00").

Outra prática sócio-musical profusamente lembrada em relação à aquisição de materiais fonográficos, bem como outros, corresponde às trocas de correspondências. Lisboa (2014), além de observar como fazia para comprar CDs

<sup>277</sup> Tipo de fita cassete.

<sup>278</sup> O sebo Zé Carioca.

<sup>279</sup> O sebo Zé Carioca.

(novidades) à época, bem como da prática de gravar fitas cassete para os amigos (“[...] Depois gravava em fitinha para o pessoal... lá fazendo a troca, né... Fita cassete foi uma coisa super importante na época assim... [...]”), dá destaque às trocas de correspondências para obtenção de material que necessitava:

“[...] E eu trocava correspondência também com pessoal de São Paulo, do Rio, lá de cima... Brasil inteiro, na real... Sempre fui de trocar correspondência... Trocava correspondência com o pessoal e a gente trocava gravações em fita. Daí, então, eu mandava, por exemplo: gravava quatro, cinco fitas com coisas que eu tinha... Mandava... E o cara lá pegava e mandava quatro, cinco fitas dele em troca. A gente fazia muito esse intercâmbio assim... Trocava música por fita cassete... Fazia muito isso assim... [...]” (LISBOA, 2014, 00:30:40”).

Após mencionar a revista *Rock Brigade* como meio de informação geral sobre o que estava acontecendo em termos de *rock*, aprofunda a relação mediadora deste suporte quanto às trocas de correspondências e materiais. Ao final, pontua o cessamento dessa atividade a partir do advento da internet – marco distintivo de diferenciação entre épocas e as práticas sócio-musicais correspondentes:

“[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco mais sobre essa questão das revistas: era através das revistas que tu conhecia pessoal com quem tu... trocava fitas, trocava correspondências...?*] Era... Inicialmente sim. [Entrevistador: *Como é que era isso?*] Porque... tinha a seção [...] de correio assim, né... Que aí o pessoal publicava anúncios assim, tipo: ‘Quero me corresponder com fãs de tal, tal, tal e tal banda’. Sabe? ‘Moro em tal lugar; bah, curto isso e aquilo...’. Aí eu lia tudo aquilo ali. ‘Ah! Esse aqui me interessou!’ Sublinhava aquele ali; sublinhava aquele outro... Escolhendo pessoas que tivessem um gosto musical semelhante [...] ou que ouvissem alguma coisa que eu tivesse mais curiosidade de conhecer melhor. Mandava carta pro pessoal assim... Eu comecei me correspondendo só com fãs de *Megadeth*. Que eu era muito fanático assim... Tipo: de recortar matéria de revista. Sabe? [...] O pessoal xerocava revista gringa, em inglês assim... De matérias, com entrevistas... Era o jeito que o cara tinha pra se informar na época. Trocar correspondência e aí o pessoal mandava xerox assim das revistas de... Tinha até uma que era em português... Revista de Portugal... Era... [...] *Rock Power*, eu acho... Depois começou a aparecer até em bancas de revistas aqui. A *Rock Power* eu cheguei a comprar algumas... Ainda teve algumas revistas que surgiram e desapareceram. Mas a *Rock Brigade* mesmo... se manteve. Não sei se... Periga existir até hoje... Depois nunca mais comprei revista com o advento da internet assim... Nunca mais. Também nunca mais troquei correspondência [...]” (LISBOA, 2014, 00:34:35”).

A rememoração de Tavares (2014) traz duas formas de obtenção de materiais que (re)montam a mesma perspectiva já apontada acerca dos sentidos dessas buscas: a obtenção de novidades; materiais raros; informação; etc. As compras de fitas cassete e VHS piratas através de correspondências enviadas a outras pessoas (na região sudeste do país), bem como um canal-rede local de

acesso a material pirata<sup>280</sup>, também são lembradas como parte de suas experiências de aquisição-consumo de produtos fonográficos e audiovisuais. Mais abaixo, além das trocas de vinis com amigos, Goularte (2014) também traz as correspondências como meio de superar as dificuldades de acesso a materiais de interesse (novidades, materiais raros):

“[...] Tinha um cara na Cohab Tablada<sup>281</sup>, aqui em Pelotas, que vendia gravações raríssimas em fita cassete. Fita *chromo*. Fita boa. *Basf Chromo*. Fita de qualidade boa. Com ele eu comprei - paguei caro. Paguei muito caro [...] por metade de um show do *Led Zeppelin* em mil novecentos e oitenta. [...] *Live in [...] Zurich, volume I*. Acho que é... [...] A fita essa de cambista; fita pirata... [...] Não sei da onde ele tirava. Acho que ele tinha um canal com São Paulo. Não sei... Porque no centro do país essas coisas rolavam [esses *materiais*]... Mas aqui... Talvez em Porto Alegre rolasse também. Não sei... Eu não entendia os mecanismos, né... Mas esse cara na Cohab Tablada ele era conhecido por ter toda a coleção do *Yes* novinha em vinil... LP. A coleção do cara, se eu visse hoje, eu ia cair pra trás. Porque era uma coleção fantástica... de LPs super bem cuidados e raríssimos assim... Muita coisa. E ele vendia essas fitas de... *bootlegs*, como chamam hoje [...] no Brasil. [...] Então ele tinha muita coisa. [...] E tinha [...] alguns caras que vendiam em lojinhas [...] de vídeo e áudio de *rock* e sebo de *rock* lá... acho que em São Paulo... Porque eu lembro que uma vez eu achei um canal e acho que foi antes da internet. Tempo da carta ainda. Tinha que mandar carta pra lá... E eu me lembro de pegar um catálogo que eu quase caí pra trás: tinha *Genesis*; *Iron Butterfly*; *Arthur Brown*; tudo que é mais obscuro tava lá. Tava desde o mais *pop* até o mais obscuro. E eu fazia conta: ‘Bah(!), se eu pegar o vídeo esse que custa tanto com o outro; não sei o quê; botá na mesma fita; pedir pro cara gravar... Quantos reais vai dar?’. Quantos cruzeiros, né... Cruzados Novos. Sei lá o quê que era... Essa nossa moeda mudou tantas vezes, né... [...]” (TAVARES, 2014, 01:00:53”).

“[...] Rolava troca também com a galera. Às vezes tinha um disco que tu comprava, tu não curtia tanto, o cara dizia ‘Bah! Tu tem esse disco aí?’, ‘Tenho!’; ‘Quer trocar?’; [...] e trocava discos... E mais cara! Como era difícil de conseguir material de banda importada, quê que a gente fazia? Tinha uns caras que tinham na época... catálogos! Do material pessoal [...] de São Paulo... Rio, lá pra cima... [...] Eles tinham bastante disco em coleção ou até gravações... E eles vendiam gravações cara. Tu entrava em contato com eles por carta e os caras te mandavam uma fitinha cassete com o que tu queria. Então tu entrava em contato com eles [e] [...] te mandavam um catálogo. O catálogo já era uma zine, né [...] tinha todas [...] as bandas que os caras tinham... pra te fornecer a gravação. E tu ‘Ah, eu quero gravação do *Dead Kennedys*!’. Primeiro *Dead Kennedys* ao vivo que eu ouvi foi dum catálogo desses. [...] Mandei vir a fitinha [...]” (GOULARTE, 2014, 00:40:06”).

Além de recordar o sebo Zé Carioca como lugar onde se podia adquirir discos antigos – o que chama de material histórico do *rock* – e trazer o dado das revistas como meios de mediação entre pessoas do Brasil inteiro para trocas de correspondências, Netto (2014) remete ao significado dessa prática à época: era a forma na qual se poderia obter materiais que não havia em Pelotas.

<sup>280</sup> Reproduções (de vinis, CDs, fitas de VHS) consideradas como ilegais.

<sup>281</sup> Bairro da cidade de Pelotas.



[Entrevistador: ... *Então, como era o acesso a esse material todo: revistas...*] Cara! Era... [*... fitas de vídeo, vinis...*] Meu, assim... Vou te falar! Como é que funcionava o mercado, tá? Naquela época, o mercado era assim ó: nós morávamos... [...] aqui numa cidade que [...] fica ao extremo Sul do país. Então já começa com o seguinte: nós não estamos no centro do país. Esquece! [...] E aí o quê que acontece? Tu dependias ainda muito de Porto Alegre. O que vinha pra Porto Alegre era o que vinha pra cá. E não vinha ainda tudo. Vinha só aquilo que os caras achavam que tinha que vir... Então, por exemplo: eu me lembro assim de revistas... Quê que tinha de revista na época? *Bizz*; *Top Rock*; *Rock Brigade*. Eram essas três revistas que tinham na época. A *Som Três* faliu no final dos anos oitenta. [...] Então: o quê que acontecia? Aqui em Pelotas como é que tu tinhas acesso aos materiais? Tu tinhas acesso a um... sebo chamado Zé Carioca que tinha [...] muito material... da galera mais antiga ainda, dos anos oitenta, que acabava indo embora da cidade, se formava na faculdade ou já não gostava mais de *rock*, ia lá e vendia aquilo. [...] Então esse material ele acabava [no sebo Zé Carioca]... Material histórico [...] Cara! A galera [...] ia muito ali... pra consumir material antigo. [...] Vamos supor que hoje é mil novecentos e noventa e três. Aí tu descobriu *Queen*! Noventa e três... Cara! O *Queen* se montou em setenta e três. São vinte anos atrás! [...] Então assim ó: [...] como é que tu ia ter acesso a esse tipo de coisa cara? [...] Tinha [...] as lojas em São Paulo... Tinha umas lojas em São Paulo que tinham aqueles famosos *zines*... *fanzine*! Então aquela coisa: [...] a comunicação na época era muito tipo assim: telefone, carta. Então tu conseguias muita coisa... [...] através de *fanzines* [...] e através de classificados de revistas. Então as revistas... tu abria a *Rock Brigade* [e] tinha [os] classificados: 'Vendo fitas VHS dos shows do *Kiss* de 88 a 89', vamos supor, tá? Aí tu escrevias pro cara. [...] Tu escrevia pro cara!!! Olha só como é que era! Tu escrevias uma carta pro cara(!): 'Bah amigo, eu queria saber mais informações do...' [...] Aí o cara te mandava uma carta respondendo quanto era os valores dos vídeos e uma listinha dos vídeos que o cara tinha. Uma folhinha datilografada, né... Imagina que o cara ia ter computador na época... [...] Aí tu escolhia o que tu querias. [...] Aí tu depositava o dinheiro na conta pro cara e mandava o comprovante de depósito pro cara [...] por carta. Aí o cara te mandava daqui a... 30 dias chegava as fitas. [...] Então tudo era muito lento [...]” (NETTO, 2014, 00:50:56”).

Na medida em que remetem a um contexto de dificuldades (econômicas e mercadológicas) em termos de acesso a discos, fitas cassete-VHS, revistas, etc, é interessante notar como o advento da internet, neste quesito, é envolto por valores positivos<sup>282</sup>. Porto2 (2014), por exemplo, já havia mencionado a respeito disso no trecho mais acima. Alves (2014), por sua vez, (re)constituindo uma visão geral acerca do passado representado como contexto de dificuldades no que tange ao consumo-acesso a materiais – daí a valoração dessas práticas sócio-musicais como “no peito-e-na-raça”<sup>283</sup> -, ressalta as mudanças positivas nos padrões de consumo à música no pós-internet (“Aí bom, até já é outra história, né...”) enquanto meio de mudança e abertura (“Foi a fase assim de botar em dia tudo o que eu queria e nunca consegui”). O que reforça a imagem do pré-internet como um contexto de dificuldades:

<sup>282</sup> Neste nível de superfície memorial. Mas, na medida em que nos aproximamos de uma visão mais aproximada da semântica que suporta a textura memorial geral, nota-se que emergem visões negativas acerca do advento da internet. Estes aspectos serão apresentados no capítulo 5.

<sup>283</sup> Levar adiante uma atividade ou tarefa que, envolta de dificuldades, deve ser realizada com muita vontade.

[...] [Entrevistador: *Bom... Um pouquinho mais especificamente agora, né, com relação a essa questão dos materiais, né, CDs, fitas VHS, fita cassete, né... Como era o acesso a esses outros materiais também, né, à época assim... Me fala um pouco sobre esse acesso assim...*] [...] A internet... é de 1994 no Brasil... Depois disso... Aí bom, até já é outra história, né... Mas até então, muita coisa por vinil. Logo em seguida começou a ter alguma coisa em CD. Mas era caro. Eu levei um bom tempo até ter CD em casa... E muito da fitinha cassete. Porque era uma maneira de copiar o que os outros tinham. O que seria uma versão do MP3 hoje, né... Mais ou menos isso... Mas também de divulgar<sup>284</sup> as coisas que tu conseguia gravar, né... Também tinha isso, né: de passar a tal da *demo*, né... De divulgar de alguma maneira alguma coisa que tu tivesse conseguido gravar<sup>285</sup>, né... E tudo muito difícil, né... Isso que é o duro assim... Isso é uma lembrança dura da época, né... Tudo caro, né [...] Então era tudo feito muito no ‘peito-e-na-raça’ assim: juntando lá uns caraminguá<sup>286</sup>, né; vaquinha daqui, vaquinha dali... Também por isso que talvez a gente tenha essa coisa de valorizar, né... Tem muito orgulho de ter feito uma fitinha assim... [...] Porque não era fácil, né... [...] Aí depois da internet sim. Aí noventa e quatro pra frente... Internet também demorei um tempo, né... Não era fácil ter computador, internet, essas coisas... Mas já mais pro final dos noventa, aí sim, né, acessando... Me lembro muito... com muita alegria do *Napster*, né, que é acho que o... um dos primeiros [...] que... entrou assim pra ferrar [...] com o sistema do jeito que ele tava estabelecido, né... [...] Mas eu lembro muito dessa época porque baixava assim muito! Foi a fase assim de botar em dia tudo o que eu queria e nunca consegui. Até chegar num nível absurdo(!) assim de... Às vezes parar e pensar: ‘Putz, o quê que eu quero baixar?’; ‘Não. Não quero mais nada’. Porque já tinha baixado tanta coisa... [...]” (ALVES, 2013, 00:26’:44”).

Na esteira de Rocha (2005), Janotti Júnior (2003), bem como Mercado e Martínez (2013), podemos dizer que a temática dos acessos-consumos do *rock* canalizou, em linhas gerais, a (re)constituição de aspectos de um quadro sócio-musical passado que tem a ver com a (re)construção de um sistema cultural de consumo que no fim remonta partes das identidades sócio-musicais daqueles que narram essas experiências. As recordações articularam partes de suas identidades sócio-musicais através das características ressaltadas dessas práticas sócio-musicais. Denotam um “assim fazíamos” porque o “meio em que vivíamos era assim”.

As memórias dos acessos-consumos do *rock* remetem a uma densa convergência, constituindo-se enquanto marco de organização das experiências (BRUNER, 1991) significativo. A partir daí, refletem acerca de suas experiências sócio-musicais ligadas ao consumo do *rock* em um contexto nacional geral em que a pirataria era uma prática comum (VICENTE, 2006, p. 13; JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 63; p. 55; p. 52). O copiar fitas (de CDs alugados, discos, fitas cassete-VHS ou mesmo CDs de amigos, etc), por exemplo, como muitos classificam como “piratear”,

<sup>284</sup> Falando em termos de bandas.

<sup>285</sup> Trabalho da banda.

<sup>286</sup> O mesmo que “trocado”. Ou seja, se refere ao juntar uma quantidade miúda de dinheiro.

remonta uma alternativa frente às dificuldades de acesso à música. Como aponta Janotti Júnior (2003), afora as perdas da indústria fonográfica, que para muitos tais práticas são vistas como algo fora-da-lei, há que se entender que refletem nada mais que “[...] a dificuldade de inserção no mercado [de consumo musical] de uma grande parcela da população [...]” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 65): “[...] Os consumidores de cópias piratas não estão dispostos ou não têm capacidade para pagar o preço do original. A diferença de preço é um fator central [...]” (AGUIAR, 2009, p. 150) no acesso ou não de vias alternativas de consumo.

No que tange às comparações entre épocas, é interessante observar que, sendo o consumo visto enquanto sistema cultural (ROCHA, 2005), está ligado a um tipo de articulação da memória que passa pelos quadros (GOFFMAN, 1986) atuais de consumo-acesso como marcos de interpretação do passado. Na medida em que passaram pelas condições do passado e estão imersos nas atuais, pode-se dizer que há aí um alicerce memorial que possibilita a (re)construção, bem como a significação do próprio passado sócio-musical que enfocaram. Esse aspecto reforça a ideia de Rocha (2005) de que o consumo, enquanto sistema cultural, compreende também um marco através do qual se pode observar tanto semelhanças como diferenças sociais, culturais, etc. Dessa forma, o advento da internet emerge como marco divisor de épocas, enfatizando as mudanças ocorridas no próprio sistema cultural de consumo modificado pelas novas tecnologias. Como aponta De Marchi (2005) – baseado em um artigo jornalístico de Arthur Dapieve -, com a passagem do tempo há a continuidade do consumo de um mesmo tipo de conteúdo (música). Há a manutenção da base de um determinado hábito. Mas o que se altera é o formato dos suportes de armazenamento do conteúdo, bem como das relações de acesso.

#### **5.4 Os lugares do *rock*: pedaços, manchas e circuito de uma cultura de saídas passada**

Essa temática relaciona-se à (re)construção dos itinerários sócio-espaciais correspondentes às movimentações por equipamentos (na grande maioria notívagos) na Pelotas dos anos 1990. Em suma: remete a recordações ligadas às espacializações (SANTOS, 1988) da cena *rock underground*, as quais estão diretamente relacionadas com as relações que quaisquer sociedades têm com as

geografias das cidades (SANTOS, 1988, p. 73-74). Na medida em que esses relacionamentos se constituem através das mais variadas sociabilidades correspondentes, as memórias sócio-musicais individuais nos remeteram à (re)constituição de um circuito passado em que

[...] O espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade. A espacialidade seria um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre determinado arranjo espacial [...] (SANTOS, 1988, p. 73-74).

No entanto, as lembranças dessas espacializações não correspondem a práticas sócio-musicais estritamente ligadas, digamos, a atividades musicais efetivas. Não se tratam de musicares (1998), por exemplo, correspondentes a um determinado arranjo espacial vinculado à realização de festivais-apresentações musicais em si. Mas sim, estão vinculadas ao que Porto2 (2014) já havia mencionado anteriormente como “juntamentos”. Dessa forma, essas memórias dialogam diretamente com o que Guerra e Oliveira (2014, p. 96) chamam “[...] ‘culturas de saídas’ [...]”. Na medida em que a perspectiva teórico-empírica das cenas culturais e musicais (STRAW, 2004) reflete também a própria noção de espacialização de Santos (1988), podemos dizer que as culturas de saídas não estão desconectadas destes espaços: ressoam a correlação entre “[...] práticas [sócio-culturais], cenários [locais] e perfis sociais específicos [...]”. Dessa forma, as memórias dos lugares do *rock* (re)constituem as espacializações de uma cena em que equipamentos locais, tais como bares, trailers<sup>287</sup>, calçadas, etc eram freqüentados-habitados por aqueles que, de uma forma ou outra, estavam envolvidos na cena *rock underground* local pretérita. Os(as) entrevistados(as) (re)constróem experiências sociais (DUBET, 2007) pretéritas comuns referentes a essa cultura de saídas através de lembranças sobre “[...] atividades, significados e espacialidades [...]”, remontando elementos

---

<sup>287</sup> Os trailers se referem aos mesmos veículos de reboque utilizados para alojamento das pessoas que estão viajando. No caso da cidade de Pelotas e da temática que estamos abordando, se tratam destes mesmos veículos de reboque, mas preparados para a venda de comidas e bebidas. Nessa época, na cidade de Pelotas e, mais especificamente, na Avenida Bento Gonçalves, havia muitos trailers estacionados no canteiro central, onde as pessoas iam para beber, comer e conversar. São também chamados de “bicões”: “vamos ao bicão?”, é o mesmo que dizer, “vamos ao trailer?”.

[...] importantes nos processos de sociabilidade dos jovens, na constituição e renovação das redes de sociabilidade e de interconhecimento, na formação de estilos de vida e na mediação de processos identitários [...] (ABREU apud ABREU; OLIVEIRA, 2014, p. 96).

As memórias dos lugares do *rock* também respondem à oposição da dinâmica “[...] ‘em casa’ versus ‘fora de casa’ [...]” (MAGNANI, 2002, p. 21). A primeira está relacionada a práticas significativas aos pertencimentos familiares: festas de batizado, aniversários, casamentos, etc; o fora de casa, aos espaços de sociabilidades onde o face-a-face se dá através da utilização de equipamentos como bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais, terreiros de candomblé, umbanda, campos de futebol de várzea, o circo, etc (MAGNANI, 2002, p. 21). Este “sistema de oposições” pressupõe, portanto, que os sujeitos circulem por quadros sociais variados, cada qual com seu significado.

As memórias das espacializações correspondentes à cultura de saídas emergiram a partir da pergunta base: “Onde o pessoal do *rock* se encontrava?”. A partir daí foi delineado todo um circuito correspondente às saídas para beber, conversar, encontrar amigos, desfrutar de momentos de lazer, romper com as rotinas semanais ligadas ao trabalho, estudos e aos afazeres domésticos, etc. Uma vez recordando a partir dessa pergunta, os(as) entrevistados(as) narraram acerca de uma cultura pretérita ligada diretamente à noção de Turino (2008) a respeito dos grupos de interesses, em que por afinidades musicais-estéticas – ou por uma ética da estética como nos lembra Mafesoli (1996; 1998) - um grupo de pessoas se reunia em equipamentos e lugares. Uma parte da cena *rock underground* local à época que ressoa a seguinte observação de Straw (2001) a respeito da extensão das cenas:

[...] Cenas estendem a espacialização das culturas das cidades através do enxerto de gostos e afinidades em locais físicos. Dentro das cenas, gostos ou afinidades se tornam organizados como itinerários através de séries de espaços [...] <sup>288</sup> (STRAW, 2001, p. 254, tradução nossa).

Dessa forma, correspondem a espacializações pretéritas ligadas ao consumo e ao lazer, remetendo a uma perspectiva de cena mais ampla: são lembranças que remetem a um tipo de semântica espacial em uma paisagem urbana pretérita que, de modo geral, inscreveu-se e se constituiu na urbe através do

---

<sup>288</sup> “[...] Scenes extend the spatialization of city cultures through the grafting of tastes or affinities to physical locations. Within scenes, tastes or affinities become organized as itineraries across series of spaces [...]” (STRAW, 2001, p. 254).

freqüentar “[...] restaurantes, cafés e outros espaços de congregação [...]”. Dessa forma, as (re)construções dessa cultura de saídas (ABREU; OLIVEIRA, 2014) permitiram “[...] vislumbrar uma cartografia das regiões da cidade e suas interconexões [...]” através das quais a cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 produziu uma “[...] gramática da ordenação cultural [...]”<sup>289</sup> (STRAW, 2002, p. 250). Ou, podemos dizer, um circuito ao longo dos anos 1990.

A temática do lazer é significativa nas culturas urbanas. Magnani (2003) traz um exemplo disso quando tratando deste aspecto da vida sócio-cultural nas periferias de São Paulo e a importância dos equipamentos como espaços onde se materializam as sociabilidades, bem como os quadros de socialização:

[...] Os bares, por exemplo, são[,] antes de mais nada lugares de encontro nos fins de semana ou após a jornada de trabalho, quando a sinuca, o dominó ou simplesmente o ‘mé’ ensejam longas discussões sobre a última partida de futebol na vila e o desempenho de cada jogador, propicia a troca de informações sobre algum ‘trampo’, documentação, qualidade e preço de materiais para construção, etc. A padaria é outro lugar bastante freqüentado, pois funciona como bar, supermercado, lanchonete, rotisseria, confeitaria, sendo seu acesso, por esta razão, aberto a todos – homens, mulheres e crianças. E onde se pedem informações, afixam-se avisos (dia e hora dos torneios de futebol, datas de festas religiosas)[.] anuncia-se a próxima excursão a Aparecida do Norte, Praia Grande ou a chegada de algum circo [...] (MAGNANI, 2003, p. 115).

Não é difícil encontrar trabalhos que, ao menos, abordem, mesmo que de maneira sucinta, aspectos ou mesmo que façam menção a lugares-equipamentos ligados a cenas musicais-culturais locais. Isto pode ser observado em Jacques (2007) e Ribeiro (2007), por exemplo. A autora da dissertação acerca das bandas independentes florianopolitanas reserva um pequeno espaço para trazer alguns lugares onde ocorriam shows da cena *rock* independente de Florianópolis (JACQUES, 2007, p. 41-42). Ribeiro (2007), por sua vez, dá destaque, assim como Jacques (2007), aos locais onde eram realizados shows na cena *metal underground* de Aracaju. Além disso, trata também das lojas ligadas ao comércio de produtos relacionados ao *rock-metal* (materiais como discos, CDs, camisetas, etc) e alguns pontos de encontro onde o pessoal ligado à cena aracajuana costumava se aglomerar (RIBEIRO, 2007, p. 59-63). No entanto, em decorrência das

---

<sup>289</sup> “[...] to glimpse a cartography of the city's social regions and their interconnection. In this sense, 'scene' is one resource in the elaboration of a grammar of cultural ordering [...]” (STRAW, 2002, p. 250).

idiossincrasias investigativas não enfocam as espacializações sócio-musicais como aspectos imprescindíveis as suas abordagens.

Kuschik (2011), por sua vez, também lança um olhar acerca de uma cena: a “[...] cena suingueira da atualidade em Porto Alegre [...]” (KUSCHIK, 2011, p. 152). A partir de um empreendimento etnográfico, o autor passou por variados espaços deste cenário. Um dos aspectos inspiradores em sua dissertação, a nosso ver, é a ênfase colocada nos códigos de convivialidade dos espaços-equipamentos freqüentados pelos adeptos à cultura musical do suingue porto-alegrense. Além disso, realiza uma cartografia do terreno suingueiro a partir de indicações dadas por “[...] músicos colaboradores da pesquisa, cartazes de rua anunciando shows, divulgações pela imprensa [...]” e seu próprio conhecimento da cena, na medida em que também é frequentador da mesma (KUSCHIK, 2011, p. 154). Dessa forma, o autor ecoa a própria perspectiva da espacialização de Santos (1988): abordou a vida sócio-musical em um circuito que compõe a paisagem cultural da cultura do suingue em Porto Alegre.

Afora as questões trazidas que relacionam diretamente etnografias (desde perspectivas sincrônicas) e espaços sócio-culturais, a própria temática do espaço não é estranha à perspectiva da memória. Já com Maurice Halbwachs, nas primeiras décadas do século XX, temos a medida da importância dos lugares enquanto espaços cujas paisagens enquadram quadros sócio-espaciais que ajudam a balizar a memória coletiva. Para o sociólogo francês, há uma relação de interdependência entre sujeitos e espaços, na qual “[...] as imagens habituais do mundo exterior [...]” e o “[...] nosso eu [...]” são inseparáveis (HALBWACHS, 1990, p. 131). Essa relação se daria na medida em que “[...] nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros [...]”, fazendo com que nos lembremos dos “[...] amigos que víamos geralmente nesse quadro [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 131). Além disso, as disposições dos objetos falam muito a respeito das culturas e das vinculações dos sujeitos/grupos aos próprios espaços, descortinando aspectos da vida social, bem como ajudando a lembrar acerca dos “[...] costumes e distinções sociais [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 131-132).

No entanto, a perspectiva de Halbwachs (1990) diz respeito à ideia de que os lugares são como *topoi* (materiais ou não) que, em um presente cotidiano e na medida em que habitados, contribuem para a rememoração e/ou na manutenção de

hábitos-tradições de um determinado grupo social. São lugares presentes que são, conforme Candau (2011), topófilos ou toponímicos:

[...] a memória e a identidade se concentram em lugares, e em 'lugares privilegiados', quase sempre com um nome, e que se constituem como referências perenes percebidas como um desafio ao tempo [...] (CANDAU, 2011, p. 156).

Tampouco a perspectiva da relação entre lugares e memória em nosso estudo corresponde à noção de lugares de memória de Pierre Nora (1993)<sup>290</sup>, na medida em que encerra a mesma perspectiva de Halbwachs (1990) acima, bem como em relação à conferência que se é dada a lugares como *topoi* da da memória.

Por outro lado, nos acercamos sim à perspectiva da memória dos lugares de Ricoeur (2000). Essa parte de sua fenomenologia da memória focaliza a noção de que a lembrança e os lugares são indissociáveis na medida em que estão entrelaçados a “[...] fenômenos mnemônicos que implicam o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo [...]” (RICOEUR, 2000, p. 57) que conhecemos e habitamos:

[...] Lembro-me de ter gozado e sofrido em minha vida, neste ou naquele período de minha vida passada; lembro-me de ter, por muito tempo, morado naquela casa daquela cidade, de ter viajado para aquela parte do mundo, e é daqui [*presente*] que eu evoco todos esses láis onde eu estava. Lembro-me da extensão daquela paisagem marinha que me dava o sentimento da imensidão do mundo. E, quando da visita àquele sítio arqueológico, eu evocava o mundo cultural desaparecido ao qual aquelas ruínas remetiam tristemente. Como a testemunha numa investigação policial, posso dizer sobre tais lugares que “eu estava lá” [...] (RICOEUR, 2000, p. 57).

O cerne dessa premissa de Ricoeur (2000) corresponde à noção de que a memória declarativa se apóia em resíduos de experiências relacionadas aos espaços passados: “[...] do corpo habitual ao corpo dos acontecimentos [...]” (RICOEUR, 2000, p. 57). As relações entre as lembranças (no contexto da narrativa) e as experiências da relação do nós-corpo com os contextos passados vividos (lugares), conformam, para Ricoeur (2000), um significativo mecanismo disponível à nossa faculdade de lembrar:

<sup>290</sup> “[...] um lugar de memória é uma ‘unidade significativa, de ordem material o ideal, a qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteram em um elemento simbólico de uma determinada comunidade’ [...]” (CANDAU, 2006, p. 112).



[...] a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar. É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, as ‘coisas’ lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos ‘lugares de memória’, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico [...] (RICOEUR, 2000, p. 58).

Além disso, a memória dos lugares, no que tange à fase declarativa da rememoração, conecta-se à noção de espacialização de Santos (1989) na medida em que a (re)construção geografizada de um passado não é indiferente à (re)constituição das coisas que preenchem essa mesma geografia. Para Ricoeur (2000), portanto, a memória dos lugares não é indiferente à representação de uma “[...] espacialidade vivida [...]”:

[...] Voltando à memória dos lugares, podemos, na esteira de Casey, tentar recuperar o sentido da espacialidade sobre a concepção abstrata do espaço geométrico. [...] O lugar, diz ele, não é indiferente à ‘coisa’ que o ocupa, ou melhor, que o preenche, da forma pela qual o lugar constitui, segundo Aristóteles, a forma escavada de um volume determinado. São alguns destes lugares notáveis que chamamos de memoráveis. O ato de habitar [...] constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana com a data e o lugar. Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los. Quanto a nossos deslocamentos, os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram (RICOEUR, 2000, p. 59).

A (re)construção desta parte do passado referente à cena *rock underground* pretérita também nos remeteu ao sentido cartográfico da memória, pois as lembranças permitiram uma topografia – ao longo de uma faixa de tempo – de uma cultura de saídas pela urbe. Dessa forma, refletem a própria perspectiva de Fentress e Wickham (2003): as recordações têm a capacidade para criar “[...] mapas em apoio à memória social [...]”, pois “[...] ‘tudo que se pode conceber espacialmente, se pode cartografar’ [...]”<sup>291</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 36, tradução nossa). Na medida em que a memória declarativa se conforma a partir de recordações-imagens, não importa se “[...] tal mapa representa um espaço real ou imaginário [...]”. O que realmente importa é que se trata de “[...] um conceito visual, uma imagem construída

<sup>291</sup> “[...] En aras de brevedad, podemos llamar a estas representaciones portadoras de información, que funcionan como recordatorios, ‘mapas’. La capacidad de crear estos mapas en apoyo de la memoria social es arcaica y está extendida por todo el mundo (Leroi-Gourhan, 1965, págs.. 212-232). Como señalan Robinson y Petchenik, ‘todo lo que puede concebirse espacialmente, puede cartografiarse [...]’ [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 36).

ou projetada [...]” que referencia algo exterior e que, ao fim, contribui com informações: “[...] É um conceito que respalda a ‘memória das coisas’ [...]”<sup>292</sup> (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 36-37, tradução nossa).

Na medida em que permite uma cartografia do espaço sócio-musical passado, nos voltamos, ao final, às categorias pedaço, mancha, trajeto, pórtico e circuito de Magnani (2002). Apresentaremos aqui as que interessam para nosso estudo na medida em que as memórias as refletem. O circuito corresponde aos movimentos/deslocamentos dos grupos sociais pelas urbes que ocorrem através da ocupação de “[...] estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial [...]” (MAGNANI, 2002, p. 23). Alguns exemplos: “[...] o circuito *gay*, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e *shows black*, do povo-de-santo, dos antiquários, dos *clubbers* e tantos outros [...]” (MAGNANI, 2002, p. 23). Ou seja, é uma categoria que dá conta dos deslocamentos mais espalhados, e que no caso da memória sócio-musical correspondente à cultura de saídas, foi trazida a tona uma representação cartográfica de seu espalhamento ao longo da década de 1990.

As manchas, por sua vez, se caracterizam como espaços constituídos por conjuntos de equipamentos, tais como, “[...] bares, restaurantes, cinemas, teatros [...]”, cafés, etc, que se oferecem como “[...] pontos de referência para a prática de determinadas atividades [...]” (MAGNANI, 2002, p. 22). Ao contrário dos circuitos, são espaços que se constituem a partir da contiguidade dos equipamentos entre si, configurando uma pequena zona. Os equipamentos contidos nos circuitos e manchas se constituem enquanto pedaços: locais que proporcionam o desenvolvimento de sociabilidades significativas, gerando uma interdependência entre equipamento e sociedade/grupos sociais. Tal como aponta Santos (1988), ocorrem nestes espaços espécies de espacializações que não são somente

[...] o resultado da sociedade apenas, porque [esta mesma sociedade] depende do espaço para se realizar. No seu movimento permanente, em sua busca incessante de geografização, a sociedade está subordinada [também] à lei do espaço preexistente [...] (SANTOS, 1988, p. 74).

---

<sup>292</sup> “[...] da lo mismo si dicho mapa representa un espacio que sea real o imaginario: los mapas del otro mundo no lo son menos que las representaciones de nuestro jardín trasero. [...] Así pues, un mapa [...] es un concepto visual, una imagen construida o proyectada [...]. Es un concepto que respalda la ‘memoria de las cosas’ [...]” (FENTRESS; WICKHAM, 2003, p. 36-37).

As memórias dos lugares do *rock* estão ligadas tanto à (re)construção de uma parte dos quadros de interação sócio-musical geral como ao mapeamento dessas espacializações concernentes à cultura de saídas daqueles que estiveram ligados à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990. Em suma: são memórias cartográficas acerca de um circuito espraiado pela urbe ao longo da década de 1990. É significativo apresentar uma geografia descritiva de antemão na medida em que as lembranças dos deslocamentos remetem também a significados dos mesmos. Alguns(mas) entrevistados(as) trazem representações dessas saídas passadas como um tipo de atividade nômade, itinerante, uma vez que (re)montam a imagem da falta de espaços àqueles vinculados ao *rock* à época. Como observa Ferreira2 (2014):

“[...] Cara, a galera ficava na rua. Porque não tinha bar. Não tinha um bar que rolasse *rock*... [...] Antigamente tinha o [bar] Pássaro Azul, mas é porque vendia bebida barata e o cara<sup>293</sup> deixava tu<sup>294</sup> botar uma [...] fita cassete pra curtir. Isso eu to falando em noventa e poucos, né... [...] Mas... sempre foi uma coisa muito nômade assim... A galera andando dum lado para o outro, né... Onde tivesse alguma coisa pra ir, todo mundo ia. Era a única coisa que tinha... [...]” (FERREIRA2, 2014, 01:34':23”).

Na medida em que há uma representação geral acerca da itinerância ao longo dos anos, portanto, a imagem do circuito ao longo dos anos 1990 se torna significativa do ponto de vista memorial.

Por outro lado, há que mencionar que ainda que alguns(mas) entrevistados(as) recordem acerca de boates e danceterias que no fim dos anos oitenta disponibilizavam pistas de dança sonorizadas pelo *rock*, não trazem estes pedaços como significativos à cultura da cena *underground*. Os lugares mais lembrados são alguns bares, calçadas e treileres.

O deslocamento geral que delinea o circuito de saídas tem como ponto inicial o entorno do estádio do Esporte Clube Pelotas-Avenida Bento Gonçalves. Zona que chamaremos de mancha-Avenida. Juntamente com esta, as memórias trazem a tona a antiga sorveteria Tammy, a qual se situava na rua XV de novembro, entre ruas Sete de Setembro e Marechal Floriano. (Re)constituem também um deslocamento da mancha-Avenida em direção à mancha-Porto, na qual estavam localizados dois bares (pedaços) recordados: o Barará (na rua General Telles, entre Gonçalves Chaves e Santa Cruz), que se fixa por um curto período de tempo; e o

<sup>293</sup> O proprietário do estabelecimento.

<sup>294</sup> “Tu”, aqui, se refere a um “nós”.

pedaço conhecido como bar do Evani (na rua Dom Pedro II, entre as ruas Gonçalves Chaves e Santa Cruz).

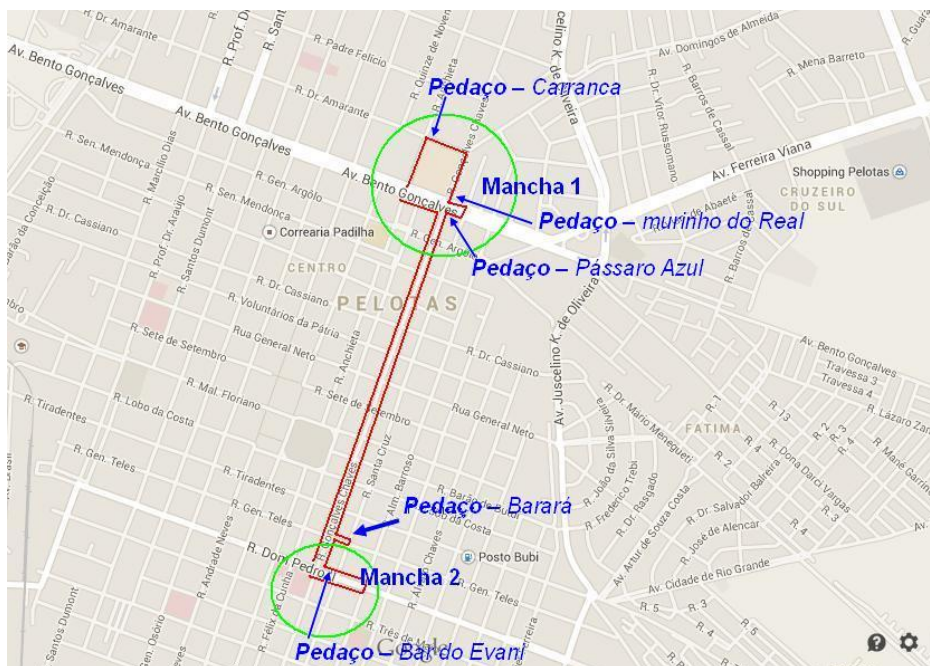
“[...] [Entrevistador: ... *Me fala um pouco sobre os lugares relacionados ao rock em Pelotas assim ... nessa década de noventa assim?* ...] Ah, logo que eu comecei [...] a sair à noite assim... os lugares eram... tipo ali, no entorno [...] da quadra do estádio do Pelotas ali... Tava a [rua] Gonçalves Chaves ali... Tinha vários [...] bares ali. Às vezes fechava um bar e abria outro na mesma quadra e sempre tinha um lugar onde tinha uma banda tocando por ali... Pessoal se reunia... em outros bares da Avenida ali; nos... postos de gasolina também... Então se reconhecia às vezes [...] pela forma de vestir assim... Pelas camisetas de bandas [...] Mas a Avenida e aquela parte específica ali da... [rua] Gonçalves Chaves [...] era o ponto de encontro assim do pessoal do *rock*, né... [...] Depois [...] meio que morreu assim um pouco... Começaram a fechar esses bares... A coisa mudou um pouco pro porto, né... Pra zona do Porto. Teve [...] o bar ali... o Barará, que durou uma temporada, né... Que também foi um [...] ponto importante assim... do pessoal roqueiro... Acho que foi em noventa e sete, durante uns 6 meses talvez... tenha durado o bar... mas... reunia bastante gente que curtia *rock* ali. Fechava a rua assim... Às vezes trancava o trânsito de tanta gente que ficava ali e era um bar pequeno, né... [...] Depois que fechou [o Barará] seguiu o movimento na zona do Porto, né... No... bar do Evani ali, que já não juntava só os roqueiros, mas juntava todo o pessoal da mesma idade assim que [...] não ia a festinhas tradicionais assim... mas que gostava de ficar na rua... bebendo... Mas, principalmente pessoal do *rock* [...] se juntava ali... E... eu acho que [durou] bastante tempo naquela zona ali [...] Aquelas duas quadras ali ficaram sendo um certo ponto de encontro assim... do pessoal que curte o *rock* [...]” (FERNANDES, 2014, 01:43:10”).

“[...] [Entrevistador: ... *Em que lugares o pessoal do... o pessoal todo se encontrava?*] [...] É... o [bar] Pássaro Azul; a Avenida em geral ali na esquina do... [...] [super]mercado Real. Não sei o quê que é hoje... Guanabara? Não. [Entrevistador: *Já é Nacional agora, né...*] Nacional agora... Bom... o porto ali, né... Depois ali perto do [bar] Vinte e Quatro Horas do Evani's... lá pelos noventa e oito, noventa e nove, se tornou... Bom! O Barará, né! [...] Nos oito meses que o bar ficou aberto muita gente se envolveu com isso primeiramente por lá, né... [...] Mas principalmente a Avenida [Bento Gonçalves], eu acho, né... A Avenida mais para os primórdios assim era o ponto que a galera realmente se encontrava e brigava [*risos*]... Rolou certas situações, né... Mas... É! E depois foi o porto mesmo, né... Ali perto do Vinte e Quatro Horas; do Evani... Acho que basicamente são esses os... - pelo menos os que eu conheço, né... - locais de aglomeração assim... [...]” (PORTO2, 2014, 01:37:48”).

Antunes (2014), por sua vez, após lembrar a mancha-Avenida e sua dissolução, discorre sobre o deslocamento do circuito em direção à mancha-Porto:

“[...] Só que aí, no meio dos anos noventa, começa a migrar tudo pro Porto. [...] E aí logo em seguida começa a rolar [...] uma história da galera descer pro Porto beber assim... Vários barzinhos assim... Inclusive eu costumo dizer, né, que tem [...] um caminho em direção ao sul [...]: que começa no [bar] Pássaro Azul, até noventa e quatro, mais ou menos assim; depois noventa e cinco, noventa e seis e tal, a coisa começa ir em direção ao bar Evani assim; primeiro tem o Barará, que os guris fazem o bar por, tipo, seis meses até a polícia fechar e logo em seguida eles começam a se juntar no bar que ficava na volta da quadra ali... Porque era um bar de cerveja barata... O Evani dura como um ponto de aglutinação dos metaleiros até o início dos dois mil cara... Dois mil e dois, dois mil e pouco... E aí nessa época vai pro bar do Zé... E tá por lá até hoje. Então tu pode ver certinho assim, um risco reto indo do Pássaro Azul pro Evani, do Evani pro Zé,

sempre em direção ao sul [...] o ponto de encontro do rock pesado em Pelotas [...]” (ANTUNES, 2014, 01:01’:20”).



**Figura 1** - Circuito da cultura de saídas ao longo dos anos 1990.



**Figura 2** - Fachada do bar Barará (pedaço).

**Fonte:** Foto (sem data) obtida junto ao acervo particular de Alemão Izneique. Agradecemos enormemente sua colaboração.

Porém, as memórias acerca dos lugares referentes à cultura de saídas refletem não somente uma cartografia dos próprios pedaços, manchas, etc em si. Os lugares, como bem aponta Ricoeur (2000) - a partir de Aristóteles -, são recordados e (re)construídos como “formas escavadas de um conteúdo”. Na medida em que o habitar pretérito era o que preenchia estes lugares, logo as lembranças acerca das sociabilidades (ou práticas sócio-musicais) emergem como dados significativos da memória declarativa. São recordações que (re)constituem os quadros de interação sócio-musicais comuns a estes lugares, remetendo à própria espacialização de Santos (1988) na medida em que focalizam as incidências (sociabilidades, os quadros sociais) sobre os pedaços e manchas freqüentados à época. Um exemplo disso encontramos nos seguintes trechos das narrativas de Osinaga (2014) e Porto3 (2014). Lembrando acerca do pedaço-sorveteria Tammy, trazem não somente um ponto de encontro ligado àqueles que se identificavam com o *rock*, mas também delineiam um espaço de trocas através das conversas (“trocar idéias”) sobre música, do escambo de fitas cassete, dos namoros, da ampliação das redes de amizades através do gosto pelo *rock*, etc:

“[...] [Entrevistador: *Queria que tu me falasses dos lugares que tu lembra; dos lugares que tu ia... Ou não também... Lugares relacionados ao rock em Pelotas?*] Relacionados ao *rock*... [...] O primeiro lugar que eu me lembro [...] [,] de me levar ao contato com o *rock* e com as pessoas que gostavam do *rock*, era na frente da sorveteria Tammy ali, né... que era na própria Quinze de Novembro ali, né... Perto do café Aquários ali... Que ali era um ponto de encontro de todo mundo que curtia *rock*, né... Começava a chegar ali pelas cinco da tarde e começava a encher [...] daquela galera ali, né... Pessoal que curtia *rock* e tudo... Então... ali tava sempre cheio... Era um ponto de encontro [Entrevistador: *O quê que se fazia ali?*] Conversava! Trocava idéia. Sobre música, disco, tudo! Se falava de tudo, né... Pessoal namorava ali... Levava um disco [...] Às vezes tu não conhecia e chegava o cara com a camisetinha e, como eu te falei, aí já puxava conversa. Começava a conversar... Quando vê ali tu criava [...] uma teia de amizade. Ali [...] foi um grande ponto de encontro – acho - do *rock* na cidade [...]” (OSINAGA, 2014, 01:29:22”).

“[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco sobre os lugares... relacionados ao rock em Pelotas assim... Os principais lugares onde o pessoal se encontrava...?*] Bah... Sorveteria Tammy: que era onde todo [...] pessoal do *rock* ficava; sentava na época da adolescência... Todo mundo se encontrava lá... [...] [Entrevistador: *Mas o quê que o pessoal fazia nesses lugares? ...*] A Tammy... Conversava; botava conversa fora; ficava falando sobre música... Ou até outras coisas: trocava fita; entregava fita pro fulano escutar; pegava de volta... Essas coisas assim... [...]” (PORTO3, 2014, 01:04:08”).

A sorveteria Tammy se caracterizou, conforme os(as) entrevistados(as), como um ponto de encontro-pedaço em que se ia diariamente e diurnamente. Por outro lado, e voltando à cultura de saídas, passamos à mancha-Avenida, dentro do itinerário noturno do circuito. A recordação de Da Silva (2014), assim como as de

outros(as), é representativa de um cenário geral de saídas passado em que não somente alguns bares e outros pedaços compunham o circuito – embora somente poucos pedaços são profusamente recordados. Também lembra a mancha-Avenida como um micro-cenário no qual havia passagens por boates que ofereciam espaços para o *rock*, bem como bares esporádicos onde ocorriam shows de bandas.

“[...] [Entrevistador: *Como é que eram esses lugares assim... Como é que era o Pássaro Azul? Como é que era... o movimento que se tinha no Pássaro Azul ou no Theatro Avenida... Me descreve esses ambientes...*] Assim ó... [...] Era um roteiro... na cidade, que existia... [...] Tu era obrigado a fazer esse roteiro, né... [...] Pra poder... entender [...] tudo que tava rolando... [...] Começa ali no... [...] Mamão com Açúcar<sup>295</sup>: era uma festa que era aos domingos... de tarde. Que já era uma coisa que hoje é difícil de imaginar, né cara... A gente pensa hoje: ‘Porra!’. Mas na época era tão normal [...] e funcionava tão bem. Sabe? Que era uma coisa que se estendia depois à noite. Sabe? E aí, à noite, já começava outro tipo de coisa assim... Bom, domingo de tarde... até à noite assim rolava aquela festa ali. E mais à tardinha... um pouco mais tarde assim, mas também aos domingos, era o Maçã Verde<sup>296</sup>. Que aí [...] já ia entrar mais noite adentro e mudava um pouco o público. Então a gente [...] ia... pro Mamão, cedo; saía de lá e ia conferir o Maçã Verde; depois do Maçã Verde a gente descia e ia pro [bar] Pássaro Azul e... encontrava ali um pouco de cada grupo. [...] Todo mundo ali. Porque era um boteco ao céu aberto... Então, todo mundo misturado e junto, né... E... pessoal bebendo ali, conversando e... E aí, do outro lado [...] da Avenida lá, que onde era o murinho do Real, ficava a tribo dos metaleiros: que os caras não se misturavam com ninguém em momento algum. Então ficavam lá aqueles ‘homem tudo de preto’, né cara [risos]... e ficavam lá bem com umas cara de mau, né cara... Olhando pra todo mundo. [...] Nessa época também tinha o Cais<sup>297</sup> ali também, dobrando... O Cais Entre Nós que era um bar também que tinha shows [...]... A banda *The Mentz*<sup>298</sup> era uma banda dessa época que tocava bastante ali, né... Nesses circuitos também... [...] A essência da coisa era isso daí. Depois aparecia uma coisa ali, outra lá assim... Mas era [...] umas pinceladas, né... de eventos assim... A Anarcofesta<sup>299</sup>, por exemplo, era num lugar lá que, esporadicamente nas sextas-feiras, tinha esses shows de *metal* lá... Teve uma época [...] que aí eu tinha uma banda *punk* [...], que... não tinha lugar pra tocar música *punk* assim... Pessoal não gostava muito porque tinha aquela fama de [...] quebrar as coisas, quebrar os bares, né... E então [...] era difícil de conseguir um espaço pra tocar... A gente [...] só conseguia ensaiar. Mas se apresentar era mais complicado. Aí, tinha na época as boates *gays*, né cara [risos]... E os caras disseram: ‘Ah, se quiser tocar aqui, pode tocá...’. E, não é que a gente foi?! [risos] [...] No Fruto Proibido<sup>300</sup> cara... A gente tocou e era assim: encima da laje do bar lá assim...A gente tinha que ficar quase agachado porque o [...] teto era baixo lá em cima e a gente tocava meio que com a cabeça espremida assim... Sabe? E... e lá embaixo assim, a galera. E aí era travesti misturado com metaleiro... Todo mundo junto lá assim... Uma anarquia, né cara... E *punk* lá, todo mundo... E... tinha umas coisas engraçadas. De vez em quando rolava umas coisas inusitadas assim... [...] Então eram os *points*, né cara... [...]” (DA SILVA, 2014, 00:57:53”\_II).

Embora Da Silva (2014) tenha trazido uma imagem mais abrangente, as memórias sócio-musicais individuais circularam densamente por pedaços, podemos

<sup>295</sup> Uma antiga boate. Ao menos em Pelotas, se costuma usar o nome do local (no caso, boate Mamão Com Açúcar) para referir-se também à festa que ocorre dentro do mesmo.

<sup>296</sup> Outra antiga boate.

<sup>297</sup> Outra antiga boate.

<sup>298</sup> Banda local à época. Dois entrevistados integraram essa banda.

<sup>299</sup> Um festival *underground* local à época.

<sup>300</sup> Antigo bar da cidade relacionado ao público gay.

dizer, mais memoráveis a essa cultura de saídas. Lugares como o bar Pássaro Azul, o treiler Carranca, o bar Barará e o bar do Evani, são profusamente rememorados. Prosseguindo o itinerário dessa cartografia memorial pela mancha-Avenida, focalizaremos mais estes lugares.

Conforme Netto (2013), nesta mancha havia o que chama de “o quadrado da festa”, no qual estavam os “pontos-chave” àqueles que se identificavam com a cultura do *rock* na noite pelotense à época. Além disso, (re)lembra acerca das práticas sócio-musicais (os conteúdos) correspondentes:

“[...] No início dos anos noventa tínhamos a avenida Bento Gonçalves aqui. Que não era bem a avenida Bento Gonçalves: era um quadrado que compunha a avenida Bento Gonçalves: [a rua] Gonçalves Chaves, [...] e a [rua] Anchieta. Então tinha quatro ruas que era o quadrado ali. Era o ‘quadrado da festa’... Entendeu? Então o quê [...] que era a moral daquela festa ali? Moral daquela época ali era o seguinte: era tu andar naquele quadrado, de bico nas festas e vendo quem é que estava. Onde é que tava legal tu ficava. E às vezes tinha shows ali [...] Tinha casas como Satolep<sup>301</sup>, na época; tinha o bar Cais Entre Nós, que tinha shows e tinha telão, rolava *clip*; e tinha um supermercado na esquina da Gonçalves Chaves com a Avenida, que era o Real. Hoje é o Nacional [...] O quê que era o... canal da época assim? Era você se sentar naquele muro [do supermercado Real] ali; ficar bebendo a tua bebida; a galera trazia violão; ficava curtindo... E do outro lado da rua tinha um bar chamado Blue Bird. Pássaro Azul. Ali a galera [...] marcava encontro... pra conversar sobre discos, conversar sobre bandas, tomar trago, saída de excursões pra shows era dali... Entendeu? Então eram ‘pontos-chave’ [...]” (NETTO, 2013, 00:57:20”).

Ferreira<sup>1</sup> (2014) também observa a mancha-Avenida, com seus pontos de aglomeração da “galera de camisa de bandas”. Após (segunda citação), e de maneira mais focalizada, fala a respeito das práticas sócio-musicais corriqueiras: delinea uma espacialização característica em que o beber e o conversar sobre música compunham a pauta básica das sociabilidades envolvidas nestes pedaços:

“[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco sobre os lugares relacionados ao rock em Pelotas, principalmente nos anos noventa... Quais eram os lugares que tu mais lembra... pra ti, os principais lugares onde o pessoal envolvido com o rock se... se encontrava?*] Quando eu comecei a sair tinha um pico assim que era o lugar onde a galera de camisa de banda se reunia... Dois lugares ali na Avenida, né: era o muro do Real, que hoje é o supermercado Nacional [...]... Mas era esses três lugares: o Cais, [onde] rolavam shows de *rock*... Eu era muito piá [e] não podia entrar, no começo. Era muito criança, não passava na porta, né; e... o Pássaro Azul, que existe... fechou e voltou de uns tempos pra cá. Mas que é um lugar que eu bah(!), que eu adoro até hoje. Um boteco assim que eu acho que tem ainda uma mística [...] muito bacana... [...] E ali eram lugares [em] que não rolavam shows. Mas eram lugares que a gente freqüentava. [...] Aquela coisa de tribo mesmo, né... De ir a gurizada lá e beber e conversar e ficar [...] a madrugada toda naquele frio do cacete [risos]... [Entrevistador: *E era só o pessoal do rock que ia ali?*] [...] Ah! Era só metalerada. Ali era só a gurizada do *rock ‘n’ roll*. Do *metal*. Pra ser mais preciso. Não

<sup>301</sup> Antigo bar da cidade.



rolava outra galera lá não. Até tinha um preconceito assim com... quem não se vestia igual. Quem não... Não colava ali! [Entrevistador: *Como é que era isso assim? Me fala um pouco mais sobre isso...*] É... Era uma identificação de tribo mesmo, né... Aquela coisa da 'nossa galera é essa aqui e tal...'. Até podia ter um ou outro assim... mas era aquele... comportamento meio padrão assim: jeito de vestir; tipo de som que ouvia... O assunto era esse! O cara que não [...] tivesse nessa vibração ficaria deslocado ali, né... [...]" (FERREIRA1, 2014, 01:14':45").

"[...] [Entrevistador: *E como é que eram esses lugares assim? ...*] Ah... O muro do Real era o pátio ali do estacionamento de um supermercado, né... Não era fechado como é hoje... A gurizada entrava pra namorar inclusive ali e tal... Mas ficávamos ali, sentados, bebendo, né; ia pro Pássaro Azul, pedia [...] pros donos [...] rolar<sup>302</sup> um... O seu N.! Se não me engano... Pedia pra ele botar música e rolava lá umas fitas de *metal* e a gente ficava ali escutando. Tinha uma galera mais velha [...] do *metal*, do *rock'n'roll* ou mais *hard rock* assim, que nós chamávamos de *poser*, né... Uma galera que já era de uma outra geração... [...] [Entrevistador: *O que mais se fazia nesses lugares?*] Ah cara... [...] beber; ficar falando bobagem a noite toda; eu era muito guri. Não tinha mina pra mim ainda nessa época [*risos*]... As que tinham da minha idade queriam ficar com os caras mais velhos. Então... o meu tempo não era esse de namorar e coisa... Então ficava ali de bobeira só. Olhando os caras mais velhos e falando de som; falando de *metal*; contando piada... [Entrevistador: *O quê que se falava... Por exemplo, ... o quê se falava sobre metal?*] Ah... se falava sobre música; se falava sobre os discos que tinham sido lançados; se falava sobre... Ah! Tinha aquela discussão... [...] que nunca leva a lugar algum: os caras que preferiam *Slayer*; os caras que preferiam *Megadeth*; os caras que preferiam *Iron Maiden*; os caras que preferiam outra banda... Então a discussão girava em torno da música assim mesmo... O papo era música [...]" (FERREIRA1, 2014, 01:18':33").

D'Ávila (2014) também remonta parte de sua experiência de saídas na mancha-Avenida, lembrando acerca do "quadrado da festa" (NETTO, 2014), onde se davam as interações e a circulação de pessoas – o que chama de "lugar de socialização", fora do eixo dos festivais *underground* da cena:

"[...] Agora tinha um lugar [...] da socialização, né... que era a [rua] Gonçalves Chaves ali... entre o Cais Entre Nós e o Satolep Bar ali... [...] Carrancas, né... que até tinha show na rua. [...] Então tinha esse lugar de socialização que a galera tava bebendo e fazendo volta na quadra... [Entrevistador: *Como eram esses lugares aí, nessa quadra [...] da Gonçalves Chaves?*] [...] Era muito legal cara. Porque [...] era tudo na rua. [...] O roqueiro mesmo [...] não entrava em festa... Primeiro porque não tinha grana, né... e, depois, porque os... lugares [...] não tocavam a música que a gente gostava. Então era toda a madrugada na rua: muro do Real; Pássaro Azul, né... Ficava ali: tomava um vinho no Pássaro Azul; ia pro muro do Real, conversava um pouco; atravessava; dava uma volta pra olhar as gurias; ia até a esquina do [...] Satolep; no Carranca; tomava mais um negócio, voltava... E ali conhecia todo mundo. Era isso aí. Aí ali [*nestes lugares de socialização*], rolava uns rumores: 'Bah! Diz que vai rolar um festival lá não sei aonde...'. [...]" (D'ÁVILA, 2014, 01:27':36").

<sup>302</sup> "Rolar um som" é o mesmo que "pôr música".

Além dessa imagem mais geral, D'Ávila (2014) recorda mais detidamente acerca dos assuntos que “rolavam” nestes “lugares de socialização”, bem como a prática sócio-musical de “levar fitinha”<sup>303</sup> aos estabelecimentos:

[...] [Entrevistador: *O que mais se fazia nesses lugares aí? Tu falaste do Pássaro Azul, Carranca, Satolep... ..*] Ah... Eu acho que basicamente era beber, né... Se bebia; conversava-se muito, né... Porque tinha essa coisa também [...] do cara que sabe, né [...] Do erudito do *rock*, né... O cara que leu as últimas. Quem [...] dava as quentinhas ali...: ‘Oh, o Ramones vai lançar um disco novo’; ‘Ah é? Não sei o quê...’. O cara já dava uma aula ali, né... Então tinha essa comunicação assim, né [...] Se falava muito sobre instrumento. Porque na época era... distante, né...: ‘Ah, o cara tem uma guitarra *Yamaha*...’; ‘Bah, tá loco...’; ‘É, o cara tem uma guitarra *Yamaha*...’; ‘Não, o cara comprou um cubo *Meteor*...’; ‘Bah, tá loco...’, né... [...] Essa é a coisa: ‘Poh, tu viu a guitarra que chegou no Bazar Edison?’ Era todo mundo babando assim, né... O pessoal tinha mesmo é *Magnus*, né... Tonante... [...] Mas era aquela coisa: era... [...] esse meiozinho cultural assim [...] de trocas, né... De... e as meninas, namoradina e tal... Pintava uma guria que outra... E tinha a coisa também do Pássaro Azul, do Carranca, tu levava fitinha... Pessoal gravava fitinha em casa e pedia pro tio ali botar... Aí comprava uma cerveja e ficava rolando a fitinha no bar, né... [Entrevistador: *Ah, sim. Sim.*] É. No Carranca. Isso também era legal. [Entrevistador: *Isso era no Carranca...*] Onde tinha essas fitas era no Carranca... O toca-fitas... Era no Carranca e no Pássaro [Entrevistador: *No Pássaro Azul...*] É. Nos outros lugares era mais papo mesmo. Conversa, né... [...]” (D'ÁVILA, 2014, 01:29:16”).

Assim como D'Ávila (2014), Tavares (2014) também remonta suas perambulações notívagas pela mancha-Avenida, bem como o pedaço-Carranca como paragem:

[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco dos lugares relacionados ao rock em Pelotas. Já falaste um pouco do Carranca... Se eu não me engano do Pássaro Azul... Mas...*] Ah! Eu não falei do Pássaro Azul! Eu ia... [Entrevistador: *É. Não falaste...*] Falei?! Passei por lá... [Entrevistador: *Querias que tu me falaste um pouco... O quê que se fazia nesses lugares?*] É que isso eram bares, né... Quem queria encher a cara ia nesses lugares. Ia encher a cara. Tomar umas fortes. De vez em quando eu tomava as minhas. Mas eu tava mais era circulando pela rua. Então o Carranca pra mim era mais... passagem ali... Porque era... no entorno ali da [Avenida] Bento Gonçalves... Tu vai pela Bento Gonçalves; aí dá uma voltinha ali pela... [...] [rua] Anchieta; volta pela [rua] Amarante; vai pela [rua] Gonçalves Chaves e aquela quadra. A gente ficava dando volta naquela quadra a noite inteira. [Entrevistador: *A quadra do... do estádio do Pelotas ali?*] É! A quadra do estádio do Pelotas ali era... A gente ia pra noite era pra ficar dando volta naquela quadra. Basicamente era isso. Às vezes ia na praça; andava de balanço; voltava; caminhava algumas quadras pro lado; voltava pra aquela mesma quadra que era onde era a concentração de gente ali. E não sei porquê, a gente queria ver gente... [...] Mas era muito barzinho. Tinha muito barzinho e gente paquerando e entrando pra dançar e pra beber nos barzinhos... Que era coisa de quem tinha dinheiro. A gente, que era pobre... ia lá pra... fumar maconha ou pra beber... cachaça, no bicão<sup>304</sup> ali! Nessa volta... [Entrevistador: *No bicão...?*] No Carranca, por exemplo... [...]” (TAVARES, 00:49:58”\_II).

<sup>303</sup> O mesmo que levar fitas cassete.

<sup>304</sup> “Bicão” é um termo local para referir-se aos treileres.

Como já foi lembrado por alguns(mas) entrevistados(as), uma das razões para a frequência do trailer Carranca e do bar Pássaro Azul era a prática de levar fitas cassete para que o proprietário as colocasse para tocar. No conjunto das memórias dos lugares, essa prática sócio-musical é profusamente recordada como aspecto significativo dessa cultura de saídas passada:

“[...] Mas tu tá falando disso aí dos bares e eu tô me lembrando assim... [...] Como o Carranca era naquela volta [...] - o Carranca ficava ali na [rua] Amarante [...] E ali, como era um trailer - a gente passava na frente dele quando passava na calçada. Só que aí a gente passava ali e mesmo que eu não quisesse beber eu parava ali. Por dois motivos... Ou... um motivo ou outro. Vamos dizer assim...: ou tava tocando um som da pesada e a gente tava ali filosofando, sem dinheiro pra nada; daqui a pouco ouve um baita dum som, uma música ou um rockão assim, de primeira, aí a gente parava ali e ficava ouvindo, né... [Entrevistador: *Alguém tocando ou rádio?*] Não, não! [...] fita. [...] E isso era uma vantagem: ele tinha um toca-fitas. Então, às vezes, mesmo que eu não quisesse beber... ou eu me escorava com alguém que queria beber, ou pedia qualquer coisa lá, ou até alguma coisa pra comer ou uma água, ou um... refrigerante, o que fosse... só pra... Porque quem consumia ali podia levar uma fita e botar pra tocar. Então a gente chegava lá com fita do *Focus*, do *Yes*... Daquelas coisas que a gente gostava já naquela época... Levava umas coletâneas que a gente gravava assim de LP e botava a tocar no Carranca e ele botava em alto e bom som. Porque ele gostava daquilo também... O A., que era o nome dele. Tinha até o ‘Bebum do Além’. A bebida dele [...] O A. era um cara que gostava desse tipo de som [...] ‘Dá pra botar uma fita aí Carranca?’ Aí o Carranca<sup>305</sup> ia lá e botava uma fita [...]” (TAVARES, 2014, 00:55:56”\_II).

“[...] [Entrevistador: ... *Em que lugares o pessoal ... do rock se reunia?*] O pessoal se reunia mais, na década de noventa - nessa época no começo de noventa até o meio da década de noventa – no Pássaro Azul, na Avenida. Com certeza era o [...] *point* do *rock* em Pelotas era ali. Todo mundo ia ali tomar umas cachaças do seu N.. Porque ali também tinha outra coisa interessante. Que o seu N. ele... tu levava uma fitinha ali e ele colocava. Então o pessoal ficava ali ouvindo o som que gostava; ele não se importava de colocar *metal* ou o que fosse, né... O pessoal ficava ali, tomando uma bebida boa e ouvindo o som que gostava [e] conversando com os amigos. Então todo mundo acabava se reunindo ali. [...]” (GOULARTE, 2014, 00:55:45”).

Para Schaun (2014), assim como para praticamente todos(as) os(as) entrevistados(as), a mancha-Avenida era a zona focal das saídas aos finais de semana do pessoal ligado ao *rock*. Além de recordar dos equipamentos como o bar Cais Entre Nós e Pássaro Azul, traz sua lembrança do trailer Carranca (pedaço):

“[...] [Entrevistador: *E outros lugares que... tu freqüentavas e o pessoal relacionado ao rock - que tu tinha relação - freqüentava também, além de espaços de shows... Tinha ... outros lugares onde o pessoal se encontrava...?*] [...] Ah! Tinha o Carranca ali! Que os guris<sup>306</sup> gostavam também, né cara... [...] Cara! O Carranca era um trailer cara... Tipo esses trailers que tem no canteiro da avenida [Bento Gonçalves] ali, que ficava [...] atrás do estádio [do E.C. Pelotas]... Ali tinha um trailer que era undergroundzão!

<sup>305</sup> Se refere ao proprietário do trailer.

<sup>306</sup> Estava se referindo a seus parceiros de banda.

Undergroundzão<sup>307</sup>. [...] Porque tinha um vidro com ovo de codorna, cara... Cara! Um vidro com água verde! E os nêgo<sup>308</sup> comiam ovo de codorna e tomavam... cerveja e uns *drinks*... Umas loucuras. Batida de côco e... Caral! Era bebida *trash* assim... Mas era álcool, né cara... Álcool! *Trash, trash, trash*. Depois me consta que começou a aparecer algum tipo de... barbitúricos na jogada, tipo, é... Esses remédios pra emagrecer e remédio pra não dormir... E os caras misturavam com bebida. Mas aí já é uma fase mais *junkie* que ocorreu também... [Pessoal] se babando e caindo e... [...]” (SCHAUN, 2014, 01:44:41”).

Uma recordação similar à de Schaun (2014), referente ao trailer Carranca, é trazida por Almeida (2014). Além de lembrar o Pássaro Azul e o muro do Real, fala acerca do Carranca como um pedaço que era freqüentado para beber, conversar, encontrar amigos, assim como um lugar relacionado a *junkies*:

“[...] E tinha o Carranca bar... O Carranca era um bar [...] de locões assim, né... De *junkies*, né... *Junkies* de várias gerações... [Entrevistador: *Onde é que ficava o Carranca?*] O primeiro Carranca que eu me lembro ficava... na... bem atrás [...] do Esporte Clube Pelotas [*estádio*]. Num lugar... Na esquina onde hoje tem a Galeteria do Lobão. Naquela esquina ali... tinha um trailer que era o bar do Carranca. E era um lugar muito freqüentado assim... la muita gente. Foi um bom lugar durante muito tempo assim... Mas era um lugar pra *junkies*. Era um lugar pra quem queria se embebedar, queria se drogar... Enfim, era [...] um [...] lugar assim... submundo. [...] Era também frequentado por [...] pessoas que não eram do submundo nem *junkies*... [...]” (ALMEIDA, 2014, 01:58:05”).

Em suma, as práticas sócio-musicais que preenchiam esses pedaços na mancha-Avenida são (re)construídas - além das descrições-representações das paisagens noturnas desta parte da cena *underground* - através das lembranças de quadros de interação sócio-musicais corriqueiros como conversar (sobre música ou não), beber, levar fitas cassete, namorar, etc: sociabilidades caracterizadas por uma vinculação de identificação estético-musical. Como apontam Viedo (2014) e Goularte (2014), além de beber, se conversava sobre *rock*, música, etc.

“[...] [Entrevistador: *Voltando à questão dos lugares... Tu falaste ali sobre o Carranca, o murinho do Real... O quê que se fazia nesses lugares?*] Bah! Era só... tomar cerveja; falar... de música. Basicamente era falar de música! Ouvir som! [...] Mas eu lembro que era falar de música cara... O cara<sup>309</sup> só [...] pensava em *rock* e falava [...] de *rock* e de outras... debochava de outros estilos assim... Porque... Eu me lembro que era a época

<sup>307</sup> O qual, na visão de Schaun (2014) era frequentado por um pessoal *rock 'n' roll* mais verdadeiro: “[...] É que quando se fala em rock ‘n’ roll cara... Aí que tá! Nós vamos de novo... [...] Tinha o rock ‘n’ roll do... do Hélio Mandeco, bababa bababa, que era rock ‘n’ roll, e tinha os rock ‘n’ roll true! De jaqueta de couro; calça rasgada; tênis All Star; moicano; tarraxa; [...] alfinete... Que é rock ‘n’ roll e eu considero mais verdadeiro! Entendeu? Mais verdadeiro. Então esse pessoal desse rock ‘n’ roll mais verdadeiro se dividia um pouco entre o Pássaro Azul, o Blue Bird lá... Ficava ali pela frente bebendo... Toda a questão era bebida, né cara... e no Carranca ali [...]” (SCHAUN, 2014, 01:45:44”).

<sup>308</sup> “Os nêgo”, no coloquial da região, tem o mesmo sentido de “gurizada”, “rapaziada”, “o pessoal”.

<sup>309</sup> “Nós”, “aqueles que freqüentávamos...”.

[...] da lambada... Poh! O cara falava mal, né cara... [risos] Era gurizada. A gente queria falar mal da... música eletrônica... e... [...] falar [...] dos ídolos assim... [...]” (VIEDO, 2014, 01:58’:20”).

“[...] Eu vou te dizer sinceramente assim... Naquela época... o que rolava de assunto de conversa na noite, bebendo ali com as parcerias, era isso: era música o tempo inteiro. [...] Se comentava shows; se comentava discos que [se] tinha ouvido; se comentava show que ia ir; quem é que ia vir tocar em Porto Alegre; quem é que ia fazer show por aqui pela volta... Entendeu? ‘Ah! Fui no show semana passada! Tu não foi?’; ‘Não! Não fui.’; ‘Bah! Tava legal. Tocou tal e tal banda. Assim e assim...’; ‘Ah! Essa eu conheço; essa eu não conheço e tal...’ [...] Era sempre assim cara: sempre voltado mais pro lado da música. Por incrível que pareça. [...]” (GOULARTE, 2014, 00:54’:18”).

Deslocando-se pela cartografia memorial do circuito de saídas, chegamos ao bar chamado Barará. Além de recordar pedaços (mancha-Avenida) como o muro do Real e o bar Pássaro Azul, bem como as sociabilidades correspondentes, Lisboa (2014) rememora este “espaço *underground*” como elemento significativo do circuito pretérito:

“[...] E, tipo... não posso deixar de citar o Barará(!), né... Que era um bar que eu tinha em noventa e sete, junto com uns amigos aqui na [rua] Telles... A gente montou o bar com a proposta de ser um espaço *underground*. [...] Isso foi antes [...] da zona do Porto virar o *point* noturno que é hoje. Sabe? Hoje em dia a zona do Porto é o grande *point* noturno da cidade assim... Com as universidades vindo todas pra cá; a [Universidade] Federal comprando vários prédios aqui; montando campus por aqui e tal... Acabou a zona do Porto, depois de um tempo, virou o... o movimento noturno de Pelotas veio todo pra cá. Ficou a avenida Bento Gonçalves lá mais pro pessoal do pagode [...]... Aqui, o movimento mais *rock*, alternativo, mais jovem, acabou vindo pro Porto. Em noventa e sete não tinha isso ainda assim. A zona do Porto ainda era meio esquecida assim. Não tinha muita coisa acontecendo por aqui. Tanto é que... aqui na volta da Católica mesmo tinha um barzinho só na época que era o Um mais um, ali onde é o Santa Marta hoje em dia... Ali ou do lado. Não lembro... Tinha o barzinho Um mais um ali... Tinha um certo movimento... E tinha o nosso, que era o Barará... [...] A gente chamava de bar e centro cultural *underground*. A gente não tinha espaço para show nem nada. Era uma casa. Nunca rolou show lá nem nada mas a gente metia som. O pessoal podia levar CD pra tocar e tal... A gente fazia seleções musicais pra rolar na noite; vendia bebida; rango<sup>310</sup>... Pessoal se juntava por lá e... foi bem legal também [...] A gente fazia sessões de filmes também durante a semana... Procurava fazer algumas atividades diferentes assim... As sessões de filmes eram bem legais [...] tipo: enchia de almofada no chão; o pessoal chegava lá e se acomodava bem; pegava umas cadeiras também... Pra assistir [...] filmes *underground* assim... A gente procurava... pegar [...] filmes de terror feitos no Brasil assim... [...] Do Baigestorf, que é um [...] cineasta que trabalha até hoje... Desde os anos 90 ele fazia filmes assim... E eu conheci ele através das correspondências também [...] Adquiri uns filmes dele e a gente veiculava esses filmes em VHS lá no Barará... Então... rolava essa cena não só musical como a cena do cinema *underground* podião e alternativo... E dentro disso, no próprio Barará, [...] o bar serviu como locação pra produção de um filme que se tornou *cult* nesse cenário nacional de filmes *trash* assim... Eu nem gosto desse termo ‘filme *trash*’... Mas, enfim... ‘Terror alternativo’ assim, digamos... Que foi o Miojo do mal<sup>311</sup>. [...] Nosso amigo J. [...] dirigiu esse filme que foi feito lá no Barará. Eu fui um dos atores. O pessoal que trabalhava no bar comigo serviu todo mundo de ator... Tinha essa coisa bem *underground* de qualquer um pode ser ator

<sup>310</sup> Comida, lanches.

<sup>311</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-FwxpaVHn9s>.

no teu filme... Tu quer fazer um filme, tu chama os teus amigos pra atuar e é isso aí [...]” (LISBOA, 2014, 1:18:00”).

Afora os lugares e as sociabilidades que os preenchiavam, os(as) entrevistados(as) trouxeram também significados relacionados aos porquês de se freqüentar-estar nestes pedaços e manchas. Poder ouvir *rock*, bem como comprar bebida barata e não precisar pagar para entrar eram aspectos que correspondiam às relações entre roqueiros-metaleiros e estabelecimentos comerciais à época:

“[...] Cara! Eu acho que [...] o que determinava o local era... bebida barata... e... não precisar pagar pra entrar. Porque a galera era quebrada<sup>312</sup>. Entendeste? Não tinha grana mesmo. Então, tinha que ter um goró<sup>313</sup> barato e [...] não precisar pagar pra entrar. Então esse aí era um fator determinante [...]” (MIGUENS, 2014, 00:08:15”\_II).

“[...] Acho que a maior parte dos pontos era isso, né: o pessoal que vendia cachaça e... podia ficar na frente, né... Vendia bebida barata e podia ficar na frente... [...]” (PORTO2, 2014, 01:39:16”).

Além destes critérios, digamos, cruciais à freqüentação de equipamentos noturnos, remetem também ao sentido do estar-junto como aspecto significativo dessas espacializações. O estar-junto com os “semelhantes” e partilhar um mundo:

“[...] [Entrevistador: *Por que ... o pessoal ia nesses lugares?*] Ah... Eu acho que quem curtia o *rock* [...] não gostava de ir em outras festas tradicionais onde, sei lá, a intenção... da festa era outra: dançar... [...]; ouvir músicas [...] que tocavam na rádio assim... Não era interessante isso. Era uma forma [...] de sair pra noite assim; se divertir; e... entrar em contato com aquele mundo [...] que era o nosso mundo: o mundo do *rock* [risos]. Ouvir a música que tu gosta; beber bastante [risos] [...] O objetivo era... estar dentro daquele universo. Nunca sair [risos] de dentro daquele universo do *rock*. [...] [Entrevistador: *Com quê freqüência tu ia a esses lugares ... ?*] Ah... Todo fim de semana. Ou sábado; ou sexta... Eu acho que era sagrado assim... Bater o ponto [...] no local onde estavam [risos]... os semelhantes, né [risos]... Acho que a intenção era essa. Depois de uma semana [...] estudando ou fazendo outras coisas... atividades normais assim... tu queria entrar em contato com aquelas pessoas [...] que tinham mais a ver contigo do que... as outras assim... do colégio talvez... Da faculdade... [...]” (FERNANDES, 2014, 01:50:17”).

Os sentidos do estar-junto nestes pedaços para Viedo (2014) – assim como para Fernandes (2014) – também têm relação com outros espaços, tal como o colégio. Viedo (2014), por sua vez, traz o “sentir-se bem” e o “ser aceito” como aspectos que dão sentido à cultura de saídas passada. Falando a respeito de como o pessoal do *rock* se vestia, comenta que no colégio

<sup>312</sup> O mesmo que “sem dinheiro”.

<sup>313</sup> Termo popular para referir-se a bebidas alcoólicas (cerveja, cachaça, etc). O mesmo que “pinga”, “mé”, etc.

“[...] a gente era ‘os de preto’. [...] Não interessa se tu era *metal* ou se não era *metal*. Podia ser *grunge* [risos]... Podia só gostar dum sonzinho ali... [...] Porque... tinha um certo *bullying*, né... [Entrevistador: *Como assim?*] Ah... Porque a maioria do pessoal não era de preto. Vamos supor: minha turma no colégio tinha trinta alunos. De preto tinha três, quatro naquela turma. Então havia uma discriminação. Discriminação não. Deboche. Entendeu? [...] Porque tu deixava o cabelo crescer, né... [...] barba: ‘Vai ficar a barba ali! Azar! Qual é o problema?’ E a camiseta... Ficava com aquela camiseta... Se repetia pelo menos uma vez por semana ou duas. Tu ia ali com a camiseta do [Black] Sabbath, do Led [Zeppelin]... [...] Então [...] o pessoal começa a rir, né: ‘Bah, o cara é metaleiro. O cara é dos de preto.’ Só que tu juntar todo mundo na Avenida [Bento Gonçalves], numa sexta-feira, poh, aí já é bastante gente. E era o que acontecia. No muro do... [do Real] Bah! O muro era legal. Porque tu chegava lá, tava todo mundo. Já sabia! Sexta e sábado o ponto de encontro era ali. Era ali. [Entrevistador: *O quê que significava pra ti chegar sexta-feira no murinho do Real, por exemplo?*] Ah... Era legal porque tu encontrava... Todo mundo se sentia super bem... [...] Tu não vai te sentir mal; tu não vai ser discriminado... Eu não dava a mínima! Mas tinha gente que dava. Tinha gente que ficava deprê. Porque sofria *bullying*. Claro que era *bullying*. Não tinha essa palavra [...] Ninguém nem pensava nisso naquela época. Anos noventa... Era só azaração ali; só pegar no pé; só tá debochando do cara que tava com cabelão e... de preto. Eu não ligava. [...] Agora, chegar na sexta-feira e encontrar o pessoal era... Bah! Tranquilidade. [...] Eu achava tudo legal. Porque eu era dos mais novos. Então, eu poder chegar, encontrar o pessoal mais velho, ser aceito(!)... Porque naquela época... Nessa época da vida, tu ter treze e o teu amigo ter dezesseis, dezessete ou dezoito, ou até mais(!), e ele te aceitar, haver essa aceitação dos... adultos, né [...]... Poh(!), era legal. Havia essa aceitação e isso era muito legal. Mas por causa do *rock*! Isso tudo era por causa do *rock* [...]” (VIEDO, 2014, 01:59:52”).

O sentir-se bem, “estar com os meus”, com aqueles que possuem os mesmos gostos e interesses, o “fazer parte de algo”, o “não sentir-se deslocado”, o sentimento de pertencimento, de não estar sozinho e de reforço à identidade, o sentir-se à vontade, etc, denotam a (re)constituição dos significados de um estar-junto pretérito que simboliza as espacializações dessa cultura de saídas.

“[...] [Entrevistador: *O quê que significava pra ti estar nesses lugares? Estar no Pássaro Azul ... ?*] Na época ali era... Significava... Como é que eu vou dizer assim? Era onde eu queria estar! Entendeste? Era onde eu queria estar. Queria tá no meio [...] das pessoas [...] que ouviam o mesmo som que eu ouvia; que gostavam das coisas que eu gostava, né... Que era a música e... no caso, curtir a noite, né... Aquela coisa da boemia assim... De viver a noite... Bem adolescente, né... E... e era isso: [me] sentia feliz; tava no meio dos amigos e tal... e sempre acontecia alguma coisa diferente... [...]” (GOULARTE, 2014, 01:01:12”).

“[...] [Entrevistador: *Quando tu estavas nesses lugares assim... Ou no caso do Pássaro, quando podias estar... O quê que significava pra ti estar nestes lugares?*] Ah... Significava tá no meio [...] da minha gente; dos meus amigos; [...] Os caras falam tribo, mas... Pode ser. No meio [...] da minha [...] tribo musical ali... Entendeu? Não me sentia deslocado, né... Me sentia bem estando ali com eles, né... Eu me sentia péssimo se eu tinha que ir pra um outro tipo de festa. Essas festinhas que tinha normalmente assim que... Aquelas festinhas que tu comprava ingresso, ia lá e tinha um monte de guriezinha do colégio com quem... possivelmente eu poderia ter um namorico; alguma coisa ou não... Mas eu não gostava. Eu odiava esse tipo de coisa... E eu, entre ir pra um lugar desses... essas festinhas da época... Eu gostava de tá no meio [...] desse grupo, né...

De gente que tava envolvida com o *rock*; que gostava do *rock*. [...] Pra mim [...] era o jeito que eu me sentia bem [...]” (OSINAGA, 2014, 2014, 01:39:06”).

“[...] [Entrevistador: *Quê que significava pra ti estar nestes lugares? Ir nestes lugares?*] Olha... não sei muito bem como te explicar isso... mas pra mim era... natural. [...] A minha curtida era essa! [...] Tinha um sentimento de tá pertencendo àquilo ali, né... Àquele grupo. E era uma gurizada que... Era um bando de bunda-mole [*Em tom de brincadeira*]... mas botavam uma banca, sabe? [...] Eu tava ali com aquela galera mais velha e tal e não era uma galera qualquer [...] Metalerada ali e tal... Pra mim isso tinha um baita valor assim... Pertencer àquilo ali; fazer parte daquilo ali... Era a minha gurizada, né... [...]” (FERREIRA1, 2014, 01:23:01”).

“[...] [Entrevistador: *O quê que significava pra ti ir a esses lugares?*] [...] Significava, assim... Era uma coisa legal porque a gente via que não tava sozinho e tinha outros como nós; que pensavam a mesma coisa; tinham o mesmo sentimento em relação a isso que eu te falei, a essa forma de vida, né... que é a forma de vida oficial da época... Então isso era bom. Porque isso é um reforço pra nossa identidade, assim... [...] É um reforço pra nossa personalidade, né... Então tu tem tantas outras pessoas que não se conheciam [mas] pensaram a mesma coisa... de vez em quando se encontravam ali... Então, realmente... isso foi uma coisa muito importante assim... [...]” (ALMEIDA, 2014, 02:07:50”).

“[...] [Entrevistador: *... Quer dizer que neste meio tu encontraste isso...?*] [...] Eu me sentia mais à vontade. Por que cara? Eu tava com pessoas que eu gostava. Eu me dava muito bem com muitas pessoas. As pessoas me conheciam porque eu andava com tais pessoas... Então tu acabas [...] fazendo um círculo [...] de relacionamentos, de amizades, muito extenso. Então, por exemplo, cara: tem pessoas que até hoje eu me dou muito bem. E nós estamos falando aí de vinte anos atrás. Pessoas que eu não tenho contato tanto... Até contigo<sup>314</sup> mesmo ou teu irmão que... a gente não tem o contato. Mas a gente se dá muito bem. A gente consegue sentar numa mesa dum bar e conversar. Por quê? Porque embora a gente não tenha convívio a gente partilha [...] de alguns conceitos; de algumas idéias. [...] Então tu acaba tendo uma... certa afinidade. Entende? [...]” (NETTO, 2014, 01:02:48”).

A categoria memória dos lugares do *rock* nos mostrou a própria potencialidade memorial do que Ricoeur (2000) chama atenção em relação à interdependência entre a lembrança e os lugares. Refletiram a evocação dos “lás” em que estiveram-habitaram, (re)construindo parte de suas experiências sócio-musicais através de uma cultura de saídas. No contexto de cada relato, os lugares passados apoiaram as memórias sócio-musicais individuais enquanto *reminders* das práticas sócio-musicais e sociabilidades comuns – lembremos das espacializações de Santos (1988) - correspondentes aos espaços, territórios, à urbanidade, aos localismos. Ou seja: se referiram a uma legítima “[...] temático do espaço [...]” (MAFESOLI, 1996, p. 258) na qual as memórias dos lugares nos remeteram, assim como nos lembra Ricoeur (2000), diretamente às “coisas” intrinsecamente associadas e estes territórios sócio-culturais passados. Dessa forma, nos fazem

---

<sup>314</sup> Eu, o pesquisador.



lembrar que a memória é social em variados níveis: desde um passado presentificado, celebrado e articulado politicamente no presente como também à lembrança-(re)constituição dos quadros sócio-culturais (costumes, práticas sociais, etc) correspondentes a uma determinada espacialidade. As memórias dos lugares são sociais na medida em que se apóiam sobre a (re)construção das incidências dessa sociedade no circuito focado. Um lugar não se faz por si mesmo - enquanto um espaço com suas paredes, portas, objetos, etc -, mas sim, na sua relação com a paisagem sócio-cultural que o preenche, o circunda.

Por outro lado, e a modo de conjectura, mesmo sendo uma cultura de saídas que tenha se fragmentado ao longo dos anos, na medida em que essa massa do sábado à noite (LASÉN, 2000) não se reuna mais no hoje, bem como a grande maioria dos estabelecimentos comerciais mencionados não existe mais no hoje, podemos dizer que resíduos materiais desses lugares ainda se mantêm na urbe atual. Ora, mesmo que no hoje tais lugares se constituam através de outras espacializações, diferentes daquelas do passado, poderíamos conjecturar que as casas, os prédios – os muros! -, etc, podem ser vistos como *totens* de experiências passadas que ajudam a lembrar, de uma forma ou outra, acerca de como se encarnavam em suas paredes, seus chãos, etc. É como se atuassem como referências-*reminders* contínuos através do simples “passar em frente a um lugar que habitei”. Dessa forma, refletem em parte a perspectiva de Halbwachs (1990), de que as paisagens de nossos entornos sócio-culturais são inseparáveis de nós mesmos (HALBWACHS, 1990, p. 131). Mas, como no caso de nosso estudo, no qual os(as) entrevistados(as) puderam somente abordar o passado a partir da perspectiva de seus testemunhos, é como se dissessem, dialogando com a própria forma de escrita de Halbwachs:

[...] este entorno material atual pelo qual me desloco me lembra dos lugares e das marcas que aí deixamos, das marcas que me deixaram. O que me faz recordar dos amigos que aí encontrava, das coisas que aí fazia, de nossos costumes, dos sons e dos quadros que compúnhamos nestas manchas, pedaços e circuito [...] (HALBWACHS, 1990, p. 131-132).

Porém, mereceria uma metodologia e uma abordagem mais adequada a essa perspectiva.

Por outro lado, as memórias dessas espacializações trouxeram a tona aspectos que, além de delinear-representar práticas sócio-musicais dessa cultura de

saídas, também apresentam seus sentidos memoriais-culturais. Coadunam com Lasén (2000) na medida em que (re)constróem uma “[...] comunidade de tempo [...]” (LASÉN, 2000, p. 11) relacionada ao que a autora classifica como massas do sábado à noite: aglomerações, reuniões, grupos formados por jovens que se reúnem em “[...] Situações de efervescência compartilhada [...]”, constituindo “[...] momentos fortes de fim de semana [...]” (LASÉN, 2000, p. 25). Essas massas de sábado à noite conformam-se temporalmente a partir de uma “[...] afetividade declarada e de [uma] integração relativamente espontânea [...]” que, “[...] embora efêmeras [...]”, praticamente não têm “[...] outro objetivo que o de ‘gozar da companhia dos demais’” (LASÉN, 2000, p. 26). No contexto das ritmizações dos tempos cotidianos dos jovens, estas sincronizações-integrações das massas de sábado à noite tomam forma, muitas vezes, em territórios comuns onde “[...] Cada grupo tem seus bares habituais, assim como uma hora, um momento da noite, para cada lugar [...]” (LASÉN, 2000, p. 27-28).

É, mais ou menos, o que nos lembram os(as) entrevistados(as) na medida em que recordaram acerca dessas efervescências passadas: (re)constróem quadros de interação sócio-musicais que remontam hábitos e lugares pretéritos compartilhados em que o estar-junto não diz respeito ao simples fato de estar-junto. Mas sim, tem seu sentido reforçado pelo lugar, pelo espaço visto ou sentido como “eram nossos pedaços”. Esses espaços não têm sentido somente como pontos na urbe onde os que se identificavam com o *rock* se encontravam. Lembram de um sentido de “lar” que o próprio lugar pode adquirir. E aí se encontra sua importância enquanto “[...] vetor do estar-junto social [...]” (MAFESOLI, 1996, p. 260): os lugares da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 como sítios memoráveis àqueles que participaram desse espaço sócio-cultural passado em que o estar-junto representa um significado do estar-em-casa em que a “[...] religiosidade tribal [...]” correspondia à “[...] partilha [...] de um território real ou simbólico [...]” cujo o próprio território era a “[...] a causa e efeito da comunicação-comunhão [...]” (MAFESOLI, 1996, p. 267). Uma “religiosidade tribal” cuja “comunhão” tinha como eixo o ligar-se e o re-ligar-se através de uma ética em torno da música e dos aspectos que permeiam a cultura do *rock* (estética).

## **5.5 Hermetismo metálico local: a patrulha do *metal*...**

Outros marcos de organização das experiências (BRUNER, 1991) correspondentes à temática dos lugares foram emergindo. Afora as práticas sócio-musicais observadas acima (freqüentar bares, lugares, etc; beber; conversar; levar fitas cassete e escutar *rock*; etc), chamou atenção o surgimento de recordações a respeito de uma prática que ocorria – como os(as) entrevistados(as) mencionam – até inícios dos anos 1990: as abordagens que “veteranos” da cena realizavam frente aos “novatos”. Se trata de um “patrulhamento-policiamento” a respeito da autenticidade das supostas afiliações (muitas vezes metálicas) - ou não - dos mais novos aos símbolos que carregavam em suas vestimentas. Recordações de uma prática de “sabatinas-inquéritos” que tinham como objetivo a averiguação da autenticidade dos “novatos” a partir de uma parte do *ethos* que corresponde, em grande medida, à própria cosmologia da cultura *underground* mais especificamente constituída pelas vertentes do *metal* extremo: a dicotomia verdadeiros-falsos como marco de averiguação-diferenciação entre, digamos, autênticos e não-autênticos. A partir desses inquéritos, os “veteranos” buscavam verificar uma espécie de simetria do capital musical-cultural de um “novato” em relação à imagem visual que apresentavam. Aqueles que não correspondessem eram considerados falsos, havendo conseqüências. Ao conjunto dessas recordações, chamaremos - tomando de empréstimo o uso que faz Santos (2013) em sua dissertação do termo hermetismo - memórias de um hermetismo metálico local: reminiscências de práticas sócio-musicais internas e específicas que dialogam com as características das dicotomias falsos/verdadeiros discutido por Campoy (2010, p. 98-104) e estudado enquanto tema de investigação por Santos (2003) nos respectivos contextos *underground* do metal extremo que estudaram. Se trata de uma lógica de um hermetismo como ação de fechamento, de cerramento, delimitação e cerceamento de um espaço sócio-musical frente a supostas ameaças “apócrifas”.

Por outro lado, para entendermos essas memórias de um hermetismo local da cena pelotense dos anos 1990, é preciso alçar um olhar além da própria especificidade dos “patrulhamentos” narrados. São variados os trabalhos que lidam com a dicotomia falsos/verdadeiros. Grande parte destes focaliza a articulação deste par de oposições no que tange às relações-posicionamentos dos praticantes do *underground* para com a indústria massiva da música (o *mainstream*). A autenticidade, o ser verdadeiro, corresponde a um não entregar-se, a um não

sucumbir às forças corruptoras da indústria massiva, a qual teria uma relação falsa com a música. Em linhas gerais, os modos de produção da música implicam, ao mesmo tempo, em “[...] modos diferenciados de conferir valor à música [...]” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 8), bem como àqueles que a produzem-consomem.

Trata-se de um processo de diferenciação discutido, por exemplo, por Jacques (2007), no caso dos músicos de bandas alternativas florianopolitanas, através das concepções acerca do “[...] puro e [d]o impuro no mundo do *rock* [...]”<sup>315</sup> (JACQUES, 2007, p. 84-91), bem como por Campoy (2010) e Santos (2013), no caso dos discursos internos, respectivamente, às cenas *underground* do *metal* extremo no Brasil e soteropolitano e suas tensões *underground* em relação à *mainstreamização*<sup>316</sup>. Além disso, essa dicotomização também ocorre no universo do *metal*. Como no estudo clássico de Weinstein (2000), praticantes de sub-estilos mais pesados (mais extremos) costumam acusar os praticantes de sub-estilos menos pesados através de epítetos como *poser*, “[...] metal falso [...]”, dentre outros, como indicativos de “[...] falta de autenticidade [...]”<sup>317</sup> (WEINSTEIN, 2000, p. 46, tradução nossa).

No que diz respeito ao contexto brasileiro, no sub-capítulo O real e o falso, Campoy (2010) discorre acerca dessa dicotomização nos discursos dos praticantes do *underground* do *metal* extremo brasileiro em relação ao que denomina *mainstreamização*. Apresentando o caso de bandas brasileiras como *Krisiun* (*death metal*) e *Sepultura* (*trash metal*), as quais, saindo de contextos *underground*, ingressaram nos circuitos profissionais e internacionais, realizando shows mundo afora, vendendo milhares de discos, tendo assinado com gravadoras internacionais, o que lhes proporcionou o status de bandas “grandes” (CAMPOY, 2010, p. 100), o autor observa o que pensam os praticantes que se mantêm fies ao estatuto *underground* do *metal* extremo:

[...] todos esses selos, gravadoras e bandas, nacionais e internacionais, são falsos. Eles estariam fazendo e promovendo o *metal* extremo por fama e lucro. Não estão cuidando para que suas gravações fossem parar em ‘boas mãos’, as mãos do *underground*. Pelo contrário. Dizem os praticantes que o

<sup>315</sup> Das relações destes músicos com a indústria fonográfica.

<sup>316</sup> Tomando de empréstimo termo utilizado por Campoy (2010).

<sup>317</sup> “[...] Evaluative bias aside, the words used to characterize lite metal by its despisers are useful descriptive terms, since they call attention to features of the genre. Reference to performers of lite metal as “poseurs” indicates that they are judged to lack authenticity [...]” (WEINSTEIN, 2000, p. 46).

metal extremo é utilizado por esses agentes como meio para alcançar mais notoriedade e acumular mais capital. Portanto, quanto menos restrito forem, quanto mais fácil for adquirir suas gravações, melhor. Falsos [...] (CAMPOY, 2010, p. 100).

Neste sentido, muitas bandas “[...] estariam se imiscuindo neste espaço e utilizando-o ‘para proveito próprio [...]’:o “[...] falso não estaria se importando com a feitura do ‘verdadeiro’ metal extreme [...]” (CAMPOY, 2010, p. 101). O autor ainda observa: “[...] chamar alguém de falso pra valer é uma acusação muito forte. Traidor, o falso deve ser expulso deste espaço[,] pois não tem a honra de ser *underground*. [...]” (CAMPOY, 2010, p. 102). Dessa forma, os falsos passam a estar diretamente relacionados à imagem do *mainstream*, assim como o real a do *underground*:

[...] O falso está para o real assim como o *mainstream* está para o *underground*. Enquanto os primeiros se referem a bandas, selos, distros e pessoas, os segundos dizem respeito ao conjunto desses agentes. *Mainstream* é o externo em duplo sentido, tanto essa ‘indústria fonográfica’ que busca pela fama e lucro quanto pela sua relação não-afetiva com a música. O falso é a iminência de ‘mainstreamização’ do *underground* em ambos os sentidos. Se ele está buscando ‘fama e lucro’ pelas malhas deste espaço, conseqüentemente não guarda nenhuma relação afetiva com o metal extremo. O falso muitas vezes é descrito como sinônimo de *poser*, uma imagem, uma pose para o outro. Já o real é interno também em duplo sentido, ser para si e para o *underground* [...] (CAMPOY, 2010, p. 102).

Dessa forma, para os praticantes estudados por Campoy (2010), “[...] fazer o *underground* é uma luta [...]” em que as “[...] classificações que os termos real e falso traduzem [...]” nada mais são do que partes componentes do “[...] discurso do *underground* [...]”; “[...] Um discurso de defesa deste espaço [...]” (CAMPOY, 2010, p. 103).

É o que Santos (2013), avaliando o caso soteropolitano, entende enquanto hermetismo: uma “[...] atitude de ocultamento, como prática demarcatória do universo *underground* [...]” (SANTOS, 2013, p. 68). Por outro lado, mesmo que simbólico, esse discurso ressoa na dimensão do real. Como bem nos lembra Santos (2013) através de Campoy (2010): “[...] O *underground*, por mais ficcional que seja sua matéria, é socialmente real para seus praticantes [...]” (CAMPOY apud SANTOS, 2013, p. 82)<sup>318</sup>. Muitas vezes esse imaginário se encarna na realidade social a partir de interações do tipo...

<sup>318</sup> Como bem nos aponta Michel Mafesoli, em entrevista concedida a Juremir Machado da Silva: há uma relação de interdependência entre imaginário e cultura; entre o imaginário e o mundo real. Ver:

[...] Para encontrar o material daquela banda clássica ou *true*[,] venerada pelos *headbangers* mais velhos[,] ou em caso de discos raros, é predominante a (i)mediação do contato personalizado e presencial com os músicos ou com alguém que já está há muito tempo em ação [...] (SANTOS, 2013, p. 39).

A dicotomia verdadeiros/falsos também se consubstancia através de categorias como *true*s/*posers*, na qual os verdadeiros-*true*s não são desprovidos de autenticidade frente às suas afiliações musicais. Por outro lado, os falsos-*posers* são desprovidos dos verdadeiros sentidos de uma afiliação musical tida como autêntica. Como aponta Santos (2013):

[...] A prerrogativa do *true* em detrimento de seu paradoxo *poser* estabelece uma primazia do ente diante do aparente. A verdade que é concebida nesta construção categórica indica história e labor, ao passo que a mentira, representada por uma expressão inicialmente usada para enquadrar bandas de *glam rock*[,] por causa de seu *glamour* espalhafatoso e da exposição midiática, reflete a descrença na imagem. A relevância no *metal* sobre o fato de alguém vestir uma camisa de uma banda que não conhece, revela expectativas frustradas tanto para quem pensou reconhecer no *poser* ocultado sob uma camisa *true* um par digno de sua confiança – partindo da premissa de que ao vestir uma camisa de uma banda extrema a figura percorreu a trajetória do sacrifício, a *via crucis* de romper o círculo criado pelos “guardiões do nicho hermético”. É também frustrante para o usuário do rótulo enganoso [que], desvelada sua ignorância em alguns minutos de conversa, perde a esperança de finalmente ser aceito no elenco *true* [...] (SANTOS, 2013, p. 41).

Ou seja, ser verdadeiro-*true* é não parecer. É “ser”, de verdade, sem máscaras; o falso-*poser* é o parecer: uma imagem que não corresponde à autenticidade (SANTOS, 2013, p. 50). Dessa forma,

[...] As designações *true* e *poser* são categorias de afirmação e negação, respectivamente, assumidas na composição da identidade dos atores conforme se dão a adesão e o engajamento dos mesmos na cena *underground*, isto é, dado o grau de inserção no nicho, reconhecível através de um conjunto de discursos e práticas [...] (SANTOS, 2013, p. 18).

Voltando às memórias de um hermetismo local passado, as recordações-imagens remetem à (re)construção de um matiz local dessa dicotomia. (Re)constróem uma parte dos quadros de interação sócio-musicais passados em que os mais novos eram abordados por “veteranos” (“patrulha do metal”; “os

radicais”) a partir das lógicas de funcionamento, bem como dos significados dessas práticas e de quais os sentidos para si mesmos no hoje. Ferreira1 (2014), por exemplo, fala a respeito da utilização de camisetas de bandas na época, chamando a atenção para seu significado grupal. Além disso, na medida em que (re)constitui uma paisagem correspondente ao murinho do Real (pedaço da mancha-Avenida), o faz também recordando as abordagens de grupos que verificavam (realizavam uma “inquisição”) a “autenticidade” dos “novatos” que estavam utilizando a camiseta de uma determinada banda:

“[...] Eu me lembro que na época do muro do Real - noventa e dois, noventa e três, quando eu comecei a sair bem piá assim... – [...] rolava uma inquisição, cara! O cara<sup>319</sup> tava ali com camisa de banda e os nêgo vinham te perguntar: ‘Mas tu conhece? Que disco tu tem dessa banda?’. E podiam até rasgar tua camiseta se tu fosse considerado um *poser*, né... um cara falso que tá usando a camisa só pra tirar onda... Então era algo que era... tipo: o nêgo [o *novato*] tinha que se garantir mesmo(!), né... Pra andar na rua, pelo menos... [Entrevistador: *Tinha que ser ‘digno’?*] Tinha que ser [risos] ‘digno’ de usar é... Mais ou menos por aí. E eu me identificava com essa onda aí, né... Gostava de bandas mais pesadas e tal... [...]” (FERREIRA1, 2014, 00:09’:25”).

Porto2 (2014) também recorda as abordagens do “pessoal mais radical”; “pessoal mais extremista”. Assim como Ferreira1 (2014), fala a respeito de como se davam as abordagens. Após lembrar as camisetas de bandas como um elemento simbólico explícito de identificação-afiliação musical com determinadas bandas e sub-gêneros à época, comenta que a partir disso também

“[...] rolava uns *stress* mais antigamente, né... dos caras tirarem a camiseta [dos outros]... ‘Cê conhece o... a música... do lado B do segundo disco...?’ [risos]... [Entrevistador: *Como é que é isso?*] Felizmente isso acabou [risos]... Ah... O pessoal mais radical, né... [...] Pior é que eu acho que ainda deve rolar isso. Não sei... Mas naquela época era pior, né... [...] Eu [...] nunca usei tanto camiseta de banda. Então eu não sofri tanto isso. Mas já vi várias histórias de amigos, né, de... O pessoal mais radical, que era fã, por exemplo, do [...] *Morbid Angel*(!), por exemplo: aí se o cara te via com uma camiseta do *Morbid Angel*, tu tinha que falar toda a discografia; o nome de todos os integrantes e... No mínimo(!), né... senão os caras já te tiravam a camiseta, né... Te davam [...] uns tapinhas [...] Mas isso foi mais numa época assim de... Tinha esse pessoal mais extremista assim, né... Principalmente nesses estilos mais... [...] extremos, né, de *death*, *black*... O *black* eu acho que é o pior nesse sentido, né... Mas no início rolava até em outros [estilos]. Tipo, [...] até *Guns ‘n’ Roses*, né... [risos] Mas eu acho que mais é a questão do *bullying* mesmo, né... O pessoal quer... de alguma forma agredir os outros e tem uma desculpa, né... [...]” (PORTO2, 2014, 01:58’:38”).

Falando a respeito do papel da escuta-apreciação do *rock* na sua integração sócio-musical à época, D’Ávila (2014) lembra que sentia certa “pressão” a respeito

---

<sup>319</sup> “Nós”.

da formação de seu capital musical. Trata, mais especificamente, de uma relação existente entre apreciação musical, enculturação pessoal e a aceitação grupal. Um ambiente em que o “ser aceito” estava relacionado à apresentação de um determinado conhecimento (capital musical) até certo ponto exigido por pressões do próprio meio. Em meio a essa recordação, traz a temática das “pressões” impostas por uma “patrulha do *metal*”:

[...] Eu me lembro que eu tinha um pouco de medo [...] de não gostar! Daí é porque tinha uma cobrança social assim... [...] Eu tinha um medo de ouvir *Led Zeppelin*, as faixas acústicas... ‘E se eu não gostar disso aí? Como é que eu vou ficar?’. Sabe? [...] Mas, enfim... Foi essa coisa mesmo [...] de querer ampliar. Nunca fechar [a *gama de apreciação do rock*], né... [...] Teve uma galera que tava preocupada mais em fechar o nicho: ‘Não! Vamos ouvir *death metal* ou *black metal*...’. E eu fazia parte de uma galera que tava a fim de compreender mesmo, né... De ouvir as coisas e ter um julgamento sobre elas [...] E a coisa da pesquisa mesmo, né... A coisa de cavar assim as raízes [do *rock*]... [...] [Entrevistador: *Tu colocaste agora aquela questão, né, do medo, né... ‘O medo de não gostar...’. E aí tu falaste ‘o quê que os outros iam achar disso?’, né... Me fala um pouco mais sobre isso...*] É... Eu acho que [...] a personalidade não tá formada. Acho que nunca tá formada no final das contas, né... A gente tá sempre se... restaurando assim, né... Preenchendo lacunas... Mas quando a gente é jovem é muito mais, né... Então, como tinha os caras mais velhos que eu admirava e já gostavam desse som, eu queria me aproximar. Eu também queria ter papo, né... Chegar lá na esquina na Avenida... É isso, né cara... Tu, sendo sincero, é isso, né...: você quer afirmação, né... [...] Poh, o legal era tu chegar [...] lá na Avenida, na esquina [murinho] do Real, e dizer: ‘Bah, [...] essa semana eu ouvi o *King Crimson*!’, né... Tu dizer lá e... ‘E compreendi!’. Porque naquela época tinha uma coisa de cobrança. Eu lembro que... chegava a dar briga se o cara não... Tinha clássicos casos do cara que tá com a camisa do *Iron Maiden*... ‘Ah, mas qual é o lado B do... *The Number of the Beast*?’, ‘Ah, não sei.’. Apanhava! O cara apanhava, né... Ou dava uma briga feia, né... [...] Tinha uma ‘brigada’ praticamente, [...] Uma ‘patrulha’, né... Uma ‘patrulha do *metal*’, do *rock*... Sei lá de quê... Então... Não era a questão da ‘patrulha’. Porque isso eu tirava de letra. A questão era mais assim: [...] Eu queria entender aquelas coisas [as *músicas*]. Não queria ficar boiando... pelos outros. Entendeu? Pelo que me diziam: ‘Ah, porque *Led Zeppelin* é legal...’. Eu queria entender. Ao mesmo tempo tinha um temor de não pegar, né... ‘Será que eu vou conseguir ouvir uma faixa de... *Ummagumma* [Album da banda britânica de *rock progressivo Pink Floyd*]...’, né... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 00:08:10”).

Após (re)construir parte do contexto passado no que tange ao preconceito externo (de parte da sociedade) em relação aos cabeludos, metaleiros, etc, Antunes (2014) passa ao tema dos preconceitos internos. Fala a respeito dos metaleiros “veteranos” e das “sabatinas” que realizavam com os “novatos”, bem como do sentido hermético desse tipo de prática. Na segunda citação, além de observar que não concordava com esse tipo de atitude dos “veteranos”, entende que esse hermetismo emergia de um conjunto de outros fatores. Mas que nem por isso legitimava o “patrulhamento” que realizavam:



“[...] Mas assim, falando em preconceito cara... Quem era mais [...] preconceituoso eram os próprios metaleiros cara... Principalmente os metaleiros velhos, burros assim... Que achavam que... o cara mais novo não tinha o direito de entrar naquele mundo assim... Então eles sabatinavam o cara na rua assim... Tipo: tu passavas com camiseta de banda, os caras te sabatinavam pra ver se tu conhecia a banda. E se tu não conhecesse perigava te roubarem a camiseta. [Entrevistador: *Quem fazia isso?*] Cara... uma galera cara... Isso aí era uma mania no início dos anos noventa assim... Impedir o cara de usar uma camiseta se ele não conhecesse a banda, né... Pressionar o cara... ‘Não. Tu não tem o direito de usar essa camiseta porque tu não é um fã de verdade da banda.’ E isso era um preconceito. Uma ignorância do caralho. Porque eu ficava pensando: ‘Poh, [...] se eu tenho uma banda e eu vendo uma camiseta, eu ganho dinheiro. Eu tô pouco me lixando pra quem que eu vendo ela.’ Outra coisa: ‘Se eu vendo ela pra um cara que não conhece a banda, melhor ainda! Vou fazer o cara conhecer!’... [risos] Mas não. A coisa tinha ares de ‘sociedade secreta’ [...] Principalmente pra essa galera que já era mais velha e tinha vindo de um período de pressão maior ainda que o nosso, né... Que foi o final dos oitenta assim... [...]” (ANTUNES, 2014, 01:24’:27”).

“[...] [Entrevistador: *Como é que era essa ‘sociedade secreta’ aí que tu comentaste?*] Pois é... Essa... coisa, né, de... [Entrevistador: *Tu não era ‘digno’ de usar uma camisa...*] É: ‘Tu não era digno de usar de usar uma camiseta’; ‘Tu não era digno de andar com a gente’; ‘Não é digno de sentar em determinado lugar’... É a coisa da auto-estima! Como eu falei: os caras que são perseguidos pra caralho, fudido, pobre, [...] e que a única coisa que o cara tem é aquilo. A única coisa que ele tem é o fato dele ser metaleiro. [...] E ele não quer que nenhuma outra pessoa possa ter aquilo sem ter que passar pela mesma dificuldade que ele passou, né... Então tinha bastante ignorância assim... Tinha bastante burrice assim... Muito cara imbecil que vinha e te dizia essas coisas assim: ‘Não. Tu não pode usar essa camiseta se tu não conhece a banda...’; ‘Não pode vir aqui; não pode embolar<sup>320</sup> com a nossa turma porque tu ainda não é do...’. Coisas assim... E eu achava aquilo ridículo assim... Fôda-se. Mas o legal é que a minha geração foi romper com isso assim, né... Os caras tipo eu, o Torrado também, assim, que a gente foi lá dizer: ‘Não! Isso aí tá errado!’, né... [...] a gente chegou numa certa idade que a gente podia dizer ‘Não! Isso aí tá errado! Não é assim, né cara... Todo mundo tem o direito. Tá tudo bem!’... ‘Até pode ser uma sociedade secreta. Tá? Mas tu não tem o direito de ir lá e esculachar os outros, né...’ [...]” (ANTUNES, 2014, 01:26’:36”).

Referente à temática dos lugares do *rock* da cena passada, bem como dos tipos sociais que os freqüentavam, Miguens (2014) observa que no murinho do Real (pedaço) havia alguns conflitos a partir de diferenças quanto às filiações sub-estilísticas do *rock*. O rechaço dos “radicais” aos “posers” – ou mesmo rechaços mútuos - levava a algumas brigas. Trata-se de um matiz da dicotomia verdadeiros/*trues*/falsos-*posers* no sentido apresentado por Weinstein (2000) – como visto mais acima:

“[...] [Entrevistador: *Tu falaste um pouco ... do pessoal cabeludo, né ... Camiseta preta de banda... ... e alguns lugares... Tu mencionaste ali a Avenida, o murinho do Real... Pássaro Azul... Me fala um pouco sobre esses lugares assim... E essa convivência: quem ia a esses lugares eram só cabeludos, metaleiros...?*] Cara! Basicamente no muro do Real... ali era o pessoal que curti *heavy metal*, *rock*, *hard rock*... O que fosse... Mas era da... mesma galera ali que curti som pesado assim e tal... Daí a galera que andava de preto... [...] Todo mundo se conhecia. Os que não se conheciam iam se

<sup>320</sup> É o mesmo que juntar-se.

conhecendo... Aos poucos ia agregando mais gente... Todo mundo que criava afinidade com aquilo ali, com aquele grupo ou... com a música, né... acabava [...] por 'osmose' se juntando ali, né... Às vezes dava uns conflitos também, tipo: o pessoal se desentendia. Até [...] por ideologias dentro do âmbito do *heavy metal* assim, tipo: 'Ah! Não gosto desses...', aquelas histórias dos *posers* e tal... 'Eu gosto de *hard rock*'... E tem os *metal* extremo, não sei o quê... [...] Hoje a gurizada é bem mais *light*. Mas teve uma época que teve mais atritos assim. Briga e tal... [...] Basicamente era isso aí: o pessoal se juntava tudo ali por afinidade musical... [Entrevistador: *Me fala um pouco sobre esses atritos aí. Naquela época tinha esses atritos dentro desses sub-gêneros, digamos assim, né... E... como tu mencionaste, hoje em dia o pessoal é mais aberto e tal... Mas como é que era isso na época?*] Era assim: tu fala *heavy metal* mas, tipo... como bem tu falou: tem vários sub-gêneros. Daí tem no [...] *metal*... quem curtia *trash metal*, *death metal*, *grind* [...], sei lá eu o quê... que era os [...] os 'radicais'. Daí era os caras que curtiam só coisas extremamente pesadas. E o que não fosse pesado, tipo, se fosse um rockzinho mais leve ou se fosse um *hard-rock*, [...] mais colorido, sei lá... [...] era coisa de *poser*. Então, se tu era *metal* extremo... tipo, *poser* era o oposto daquilo ali. Entendeste? Então, tu não podia gostar daquelas músicas [*sub-estilos*]; tu não podias gostar das pessoas que gostam daquilo ali. Entendeste? [*risos*] [...] Daí um começava a falar mal do outro. [...] 'Bah(!), tu é um *poser*. Tu escuta tal coisa. Não sei o quê'; 'Isso aí é ruim!' [...] Até brigas mesmo assim... Daí, claro: são ideais assim, tipo... Como qualquer outra coisa, né... Não é só dentro da música assim... Como religião e tudo mais, né... [...] tem os caras que são radicais e [que] são os mais fanáticos assim... E aí eles levam o troço ao pé-da-letra e... E aí dá problema [*risos*]... [...]" (MIGUENS, 2014, 00:04':55" \_II).

Recordando a respeito do pedaço-sorveteria Tammy, Osinaga (2014) também fala – assim como Miguens (2014) - a respeito de algumas divisões calcadas nas afiliações a determinados sub-gêneros:

"[...] tinha [...] quem gostava do *hard-rock*, aquela coisa mais... né... anos oitenta assim... até o... *trash-metal*... E às vezes tinha os caras [...] que curtiam mais aquele lance extremista assim, *death-metal* e tal, que não se misturavam com a gente [*risos*]. Esses aí já ficavam... realmente mais isoladão assim, né... Ficavam isolados. [...] Era mais difícil. Até tinha uma certa... uma rixa. Sabe? Me lembro de ter [...] briga entre o pessoal assim... Os caras [*o pessoal mais extremista*] adoravam chamar os caras [*os outros*] de *poser* e querer bater nos caras. Sabe? Isso aí tinha direto. Bah! Me lembro que tinha direto mesmo. Inclusive tinha... até alguns circuitos, shows, festivais que eram meio diferenciados assim... Sabe? [...] Tinha algumas bandas que não tocavam naquele circuito porque... [...] Tu vê! Podia gerar [...] até um conflito [...]. Era um negócio muito bizarro. [...] Mas assim... pela rua, às vezes eles não se falavam muito. Tu via aquele grupo [*extremistas*] de longe passando, os caras, né... tu já ficava... tu sabia que... né, quem era e tudo, né... Não se falava muito. Às vezes [...] tu até conhecia alguém assim. Podia até cumprimentar. Mas tu não tinha uma certa aproximação. Tu não trocava vinil com o cara. [...] Se o cara era muito extremista ele sabia que tu gostava de coisa mais, né... Então... [Entrevistador: *Mais leve?*] É! Uma coisa mais leve... Isso! É! Então, engraçado... Tinha isso. Sabe? Então... eu me lembro de ter um pouco disso aí. E [...] cheguei a ver algumas brigas assim... Briga de gente se pegar mesmo e brigar... Por causa disso. Engraçado até [*risos*]... lembrar disso agora [*risos*] [...]" (OSINAGA, 2014, 01:36':15").

As memórias de um hermetismo local (re)constituem um tipo de prática sócio-musical correspondente ao contexto passado que, de uma forma ou outra, nos remete a algo que faz parte da cultura do *rock* pesado. (Re)constituem partes do que Janotti Júnior (2003) chama atenção em relação ao "[...] amadurecimento do *rock*

[...]” proporcionado a partir do surgimento de um “[...] aparato crítico [...]” constituído por revistas especializadas, etc. Conforme o autor, este aparato acabou

[...] proporcionando aos roqueiros verdadeiras balizas para a construção e mediação do que era representativo ou não, daquilo que era considerado bom ou ruim. O sistema crítico validava as figuras dos conhecedores de *rock*, distinções entre ‘turistas’ e ‘verdadeiros’ fãs de *rock* [...] (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 46).

E este “aparato crítico”, seja qual for, bem como sua utilização, muitas vezes está calcado na distinção entre o que se entende enquanto “verdadeiros” e “falsos”. Faz parte do próprio *ethos* do *rock* como um todo quando tomado por pessoas, grupos, etc, que, de uma forma ou outra, se engajam nesta cultura. Como bem aponta Grossberg:

[...] A história do *rock* é marcada por uma contínua disputa entre o que é na verdade *rock* autêntico e que grupos são realmente dedicados a essa autenticidade. Para ser claro, eu não estou dizendo que o que importa de fato é a autenticidade. Antes de mais nada, autenticidade é um efeito das diferenciações do *rock*, da lógica operacional na construção da relação entre cenas, diferentes formações e, mais importante, diferentes alianças [...] (GROSSBERG apud JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 46).

O que essas memórias sócio-musicais individuais trazem não é algo alheio às estruturas sócio-musicais características deste tipo de cultura. Na medida em que as experiências se constituem dentro da sociedade, bem como através do engajamento das pessoas em determinadas formas de cultura, não é de se admirar que as próprias estruturas e lógicas de funcionamento experienciadas emergem enquanto marcos de organização (BRUNER, 1991) de suas memórias sócio-musicais individuais. Portanto, podemos dizer que as memórias de um hermetismo local, assim como outras vista até aqui, (re)constróem partes dos quadros de interação sócio-musicais ligados a um contexto de vivências sócio-musicais comuns e relativamente compartilhadas no passado.

## 5.6 Festivais-shows

Os festivais de música “[...] desempenham um papel central na mitologia da música popular [...]” na medida em que contribuem: para a conservação de tradições

musicais-culturais; manutenção e expansão de audiências; legitimação de expressões específicas; bem como para proporcionar uma ideia de identidade compartilhada entre fãs e performers-músicos-artistas<sup>321</sup> (SHUKER, 2005, p. 105, tradução nossa). A estrutura básica de um festival possibilita a constituição de um espaço-momento festivo-coletivo que conjuga performances artístico-musicais e o lazer-ócio em torno de uma “[...] certa ideia de comunhão do público [...]”. No que diz respeito a sua realização, envolve o engajamento de atores (FLÉCHET, 2011, p. 256), tais como organizadores, artistas, público e crítica (FLÉCHET, 2011, p. 263). Ou seja: implica em práticas sócio-musicais conjugadas em que cada um toma seu papel. Portanto, os festivais se caracterizam como “[...] importantes formas de participação social e cultural [...]”, contribuindo na articulação e comunicação de “[...] valores compartilhados, ideologias e mitologias centrais às visões de mundo de comunidades relativamente localizadas [...]”<sup>322</sup> (BENNETT; TAYLOR; WOODWARD, 2016, p. 1, tradução nossa).

No que diz respeito à legitimação de expressões específicas, é importante destacar que cada tipo de festival ressalta, geralmente, um tipo de perspectiva sócio-cultural-musical<sup>323</sup>. Por outro lado, embora abarcando aspectos idiossincráticos, estes eventos acabam se assemelhando em termos de uma funcionalidade relacionada à identidade cultural: pelo fato de que acentuam-celebram formas particulares de projetos de estilos de vida “[...] através da utilização de um conjunto coletivamente compartilhado de imagens, objetos e textos [...]”, proporcionam às pessoas uma “[...] ocasião para a sociabilidade [...]”. Possibilitam, portanto, espaços sócio-musicais através de “[...] preferências compartilhadas de estilo de vida [...]”<sup>324</sup> (BENNETT; WOODWARD, 2016, p. 14) nas suas mais variadas perspectivas culturais, musicais, ideológicas, etc.

---

<sup>321</sup> “[...] Festivals play a central role in popular music mythology. They keep traditions alive, maintaining and expanding their audience base, legitimizing particular forms of that tradition, and giving its performers and fans a sense of shared, communal identity [...]” (SHUKER, 2005, p. 105).

<sup>322</sup> “[...] Historically, festivals, carnivals and fairs have been important forms of social and cultural participation, used to articulate and communicate shared values, ideologies and mythologies central to the world-view of relatively localized communities [...]” (BENNETT; TAYLOR; WOODWARD, 2016, p. 1).

<sup>323</sup> Como atestam os estudos publicados em *The festivalization of culture* (2016)

<sup>324</sup> “[...] Although each of these festival types typically draws a different kind of audience, what links them is the fact that each effectively accentuates – and indeed celebrates – a particular kind of lifestyle project through using a collectively shared assemblage of images, objects and texts as an occasion for sociality. The liminality of the festival space thus takes on another level of significance: as a site for the convergence of individuals whose shared lifestyle preferences [...]” (BENNETT; WOODWARD, 2016, p. 14).

Os festivais acabam envolvendo uma ritualização mais ampla. A partir de um olhar mais abrangente, podemos observar que não se circunscrevem somente ao evento em si. Ou seja: à sua realização. Tomando como exemplo o estudo realizado por Finnegan (1989) - referente aos *hidden musicians* em Milton Keynes, Inglaterra -, ou mesmo o conceito de musicar (SMALL, 1998), demandam práticas sócio-musicais necessárias às suas realizações. Além de serem significativos à enquanto eventos em si, implicam também na ordenação de aspectos da vida sócio-musical (LEACH apud FINNEGAN, 1989, p. 322) dos atores envolvidos. É o que Finnegan (1989), através de Leach, destaca enquanto período:

[...] 'No mundo todo os homens balizam seus calendários por meio de festivais ... entre as várias funções que a realização de festivais pode cumprir, uma função muito importante é a ordenação do tempo. O intervalo entre dois festivais sucessivos do mesmo tipo é um 'período' [...]. Sem os festivais, tais períodos não existiriam [...]'<sup>325</sup> (LEACH apud FINNEGAN, 1989, p. 322, tradução nossa).

Estes períodos possuem um significado importante na medida em que é neste espaço de tempo que ocorrem os processos de organização, divulgação, etc, através dos quais os sujeitos acabam experienciando um “[...] sentido de ‘comunidade’ [...]” que é, ao mesmo tempo, “[...] musicalmente definido e marcado [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 322, tradução nossa)<sup>326</sup>. Este sentido se articula através de uma parcela dos agentes de um determinado cenário musical, uma vez que assumem papéis dentro dos quadros relativos à organização e execução dos próprios eventos. A dimensão temporal e processual correspondente aos períodos que antecedem e/ou intercalam os festivais denota a conformação, bem como a manutenção, de um tipo de estrutura sócio-musical (*musical pathway*) que “[...] fornece direções familiares para ambas escolhas pessoais e ações coletivas [...]”<sup>327</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 323, tradução nossa) dos atores. Para a antropóloga britânica da música,

<sup>325</sup> “[...] All over the world men mark out their calendars by means of festivals ... among the various functions which the holding of festivals may fulfil, one very important function is the ordering of time. The interval between two successive festivals of the same type is a ‘period’, e.g. ‘week’, ‘year’. Without the festivals, such periods would not exist [...]” (LEACH apud FINNEGAN, 1989, p. 322).

<sup>326</sup> “[...] if we follow an emergent definition of ‘community’, then it could be argued that periodic musical festivals can indeed play a part in how [...] people can experience a sense of ‘community’, musically defined and marked [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 322).

<sup>327</sup> “[...] One way of looking at people’s musical activities is therefore to see them as taking place along a series of pathways which provide familiar directions for both personal choices and collective actions [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 323).

[...] Tais caminhos [*pathways*] formam uma importante – muitas vezes não declarada – estrutura para a participação das pessoas na vida urbana, algo sobreposto com, mas mais permanente e estruturado que, as redes pessoais nas quais os indivíduos também participam. [...] Formam amplas rotas estabelecidas, por assim dizer, através da cidade. Tendem a estar invisíveis aos outros, mas, para aqueles que os seguem, constituem uma via claramente definida tanto para suas atividades e relacionamentos como para a estruturação significativa de suas ações no espaço e tempo. [...] Estes muitos caminhos, então, são vias culturalmente estabelecidas através das quais as pessoas estruturam suas atividades sobre padrões habituais que – no entanto despercebidas por *outsiders* – são conhecidas por e compartilhadas com os outros [...] <sup>328</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 323, tradução nossa).

Embora haja poucos estudos que tratem das dinâmicas (dos quadros relativos à organização, divulgação e realização) correspondentes a períodos em cenas *underground* locais, encontramos no estudo de Gomes (2012) uma abordagem correspondente. O autor português, além de outros temas, aborda a temática dos festivais *underground* em Portugal e estabelece categorias operacionais para a compreensão dessas estruturas sócio-musicais. Correlacionando com nosso estudo, podemos dizer que estas categorias abarcam um conjunto de aspectos comuns aos quadros de interação sócio-musical recordados pelos(as) entrevistados(as) em nossa investigação. E, mais além: essas categorias nos ajudaram a entender melhor essa parte deste mundo artístico (BECKER, 1982) passado, bem como a forma como foi (re)constituída.

Para o autor português, em linhas gerais, “[...] O concerto [*underground*] é composto por elementos práticos e simbólicos padronizados, não estritamente definidos, objetivados em quadros de interação social [...]”. Ou seja: os festivais-shows *underground* se constituem enquanto “[...] construção social [...]” (GOMES, 2012, p. 148) dentro de quadros (ou caminhos) correspondentes. Um dos aspectos sócio-musicais cruciais dessa construção diz respeito ao que Gomes (2012) chama Entrada no ritual: preparação do concerto - os quadros característicos da montagem do concerto. Embora haja diversas “[...] formas de organização [...]”, dependendo

---

<sup>328</sup> “[...] Such pathways form one important – if often unstated – framework for people’s participation in urban life, something overlapping with, but more permanent and structured than, the personal networks in which individuals also participate. They form broad routes set out, as it were, accros and through the city. They tend to be invisible to others, but for those who follow them they constitute a clearly laid thoroughfare both for their activities and relationships and for the meaningful structuring of their actions in space and time. [...] These many pathways, then, are culturally established ways through which people structure their activities on habitual patterns that – however unnoticed by outsiders – are known to and shared with others [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 323).

das idiosincrasias locais, em sua grande maioria, as dinâmicas de montagem dos concertos *underground* está ligada a quadros sócio-musicais característicos, em que os eventos são geralmente “[...] montados pelas próprias bandas ou por [...] dinamizadores dos circuitos subterrâneos<sup>329</sup> [...]” (GOMES, 2012, p. 149). O *modus operandi* geral corresponde a um tipo de pulsão em que a produção é realizada pelos próprios membros das bandas, seja com ou sem “[...] o apoio do seu círculo de sociabilidade próximo [...]” ou mesmo por um agente que atua como promotor (GOMES, 2012, p. 149).

Geralmente a partir do *ethos* faça você mesmo (*do it yourself*), a organização dos concertos reflete o que autor português chama montagem adaptativa: um tipo de estrutura sócio-musical apoiado na “[...] cooperação entre pares, com forte dose de improviso e adaptação [...]”, bem como sobre “[...] acordos aproximativos [...]” (GOMES, 2012, p. 155). A montagem adaptativa corresponde, portanto, a uma “[...] formalização de tarefas [...]” em que “[...] os estilos de sociabilidade decorrem de formas de entreatajuda muito semelhantes entre concertos diferentes, mas improvisadas na circunstância de cada um [...]” (GOMES, 2012, p. 158-159).

O que Gomes (2012) nos traz é uma leitura aprofundada e muito apropriada a respeito dos caminhos envolvidos nos períodos que antecedem e/ou intercalam a montagem dos concertos em contextos *underground* e que pode ser sintetizada a partir da seguinte observação:

[...] Ao contrário dos espetáculos musicais profissionais, em que, para além de outros aspetos, há uma demarcação clara de músicos e audiência (Fonarow 2006; Perrenoud 2007), o efeito de efervescência coletiva do concerto subterrâneo caracteriza-se por alguma erosão da fronteira entre protagonistas e públicos dos circuitos subterrâneos. Os papéis de músico, dinamizador e adepto são permutáveis na situação de concerto e, de facto, os agentes sociais mais envolvidos trocam-nos frequentemente. Os músicos desempenham nalgum momento funções de organização. [...] Além disso, o núcleo mais ativo de espetadores [...] inclui habitualmente uma proporção sensível de amigos e conhecidos das bandas em palco, ou seja, inclui as cliques<sup>330</sup> de que os próprios músicos fazem parte [...] (GOMES, 2012, p. 167).

As categorias de Finnegan (1989) – períodos – e Gomes (2012) – a montagem adaptativa –, bem como as perspectivas rituais e celebrativas de Bennett,

<sup>329</sup> Em Portugal costumam usar o termo “subterrâneo”. No Brasil, se utiliza o termo *underground*.

<sup>330</sup> O que no Brasil se chamaria “galera”.

Taylor e Woodward (2016) e Flèchet (2011), podem ser indiretamente observadas na abordagem que Campoy (2010) realizou a respeito dos festivais da cena *underground* do *metal* extremo brasileiro. Uma de suas percepções acerca da consolidação desta cena o levou a concluir que a mesma se efetiva na medida em que há um movimento que conflui para “[...] o emanar do show [...]”. Dessa forma, “[...] Para o praticante, o *underground* [do metal extremo brasileiro] como um ‘todo orgânico’ só é vivenciado neste evento [...]” (CAMPOY, 2010, p. 255). Por outro lado, tal perspectiva ritual-celebrativa dos festivais desta cena não se fecha no evento em si. Assim como Gomes (2012) o faz em sua tese, Campoy (2010) abordou a montagem dos concertos através dos modos os quais as bandas são escolhidas (CAMPOY, 2010, p. 259); das preferências a respeito dos lugares onde realizar os festivais (CAMPOY, 2010, p. 260); das diferenças-atritos entre donos de bares e os praticantes do *metal* extremo (CAMPOY, 2010, p. 261); do sistema comum de divulgação dos shows-festivais (CAMPOY, 2010, p. 266); bem como das inscrições dos eventos nos equipamentos das cidades em que se realizam (CAMPOY, 2010, p. 269-273). A leitura conjugada de Campoy (2010) e Gomes (2012) nos mostra que, embora haja poucos estudos que lidam com os quadros referents aos contextos *underground*, há como abordá-los desde o ponto de vista de suas estruturas sócio-musicais.

No que tange às memórias dos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990, temos que ressaltar que, desde a perspectiva de uma textura memorial, a (re)construção desta parte da cena passada se cimenta profusamente em recordações referentes aos *modus operandi* relativos aos períodos e às montagens dos festivais à época. O que, vale dizer, tem a ver com um tipo de articulação das lembranças no qual o passado é (re)constituído a partir de representações relativas aos modos como os festivais eram socialmente construídos. Dessa forma, nos lembram da própria perspectiva do musicar de Small (1998): são memórias que não são articuladas somente através de gestos reminiscetes que levam à (re)construção das paisagens-representações dos festivais em si, mas sim, e em grande medida, (re)constituem os quadros de interação sócio-musicais pretéritos correspondentes à organização e realização dos eventos. Nos lembram que

[...] A natureza fundamental e o significado da música reside não nos objetos, nem nas obras musicais como um todo, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente através da compreensão do que as pessoas



fazem quando tomam parte em um ato musical que podemos esperar entender sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana [...]”<sup>331</sup> (SMALL, 1998, p. 8, tradução nossa).

O que as memórias sócio-musicais individuais nos mostram é que a (re)construção do passado sócio-musical que delinearam a respeito dos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990 tem um sentido fortemente calcado nas lembranças das pulsões que levavam às montagens dos eventos locais à época. É como se dissessem – e mais uma vez através da perspectiva do musicar -, através das palavras de Small (1998, p. 9)<sup>332</sup>: “Não é tanto sobre os festivais em si que estamos falando, mas sim, sobre como os fizemos”.

As memórias dos festivais foram alocadas em duas sub-temáticas: musicares organizativos-divulgativos e as incidências destes eventos na urbe. A primeira (organização-divulgação), dá conta da (re)constituição das práticas sócio-musicais representativas do passado, ligadas à cooperatividade, auto-produção, ajuda mútua, bem como das relações com donos de estabelecimentos comerciais e outros aspectos organizativos. Dentro deste enfoque, também estão a confecção dos cartazes, seu espalhamento pela cidade - o que chamaremos de prática de colação de cartazes -, bem como outros aspectos referentes aos processos de divulgação característicos à época. As memórias das incidências na urbe estão calcadas na própria perspectiva das espacializações de Santos (1988): correspondem basicamente às formas através das quais os festivais *underground* incidiam na Pelotas dos anos 1990. Ou melhor: como faziam para que os eventos incidissem na urbe pretérita.

Alguns festivais foram mais lembrados que outros. Os mais recordados foram o *Noise Rock* e o *Hell Underground Festival*, possivelmente por terem ocorrido através de várias edições. Abaixo, temos algumas imagens de cartazes de festivais que formam parte da escassa memória cultural (ASSMAN; CZAPLICKA, 1995) da cena.

---

<sup>331</sup> “[...] The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life [...]” (SMALL, 1998, p. 8).

<sup>332</sup> “[...] Podemos dizer que isso não é tanto sobre música [...], mas sim, “[...] sobre o musicar das pessoas [...]” (SMALL, 1998, p. 9, tradução nossa). “[...] We could say that it is not so much about music about people *music*ing [...]” (SMALL, 1998, p. 9).



Figura 3 - Cartazes de divulgação de edições do festival Noise Rock.

Fonte: Todos estes cartazes foram gentilmente cedidos pelo colaborador e entrevistado Julião Silveira de Britto.



Figura 4 - Cartazes de divulgação de edições do Hell Underground festival.

Fonte: Todos estes cartazes foram gentilmente cedidos pelos colaboradores Julião Silveira de Britto e E.P.

No entanto, outros festivais foram lembrados, tais como edições da Anarcofesta, o festival Insãno, o Pelotas Rock in Concert, festival no trailer Carranca (na calçada), etc, bem como shows isolados de algumas bandas do próprio *underground* pelotense com, por exemplo, uma banda de abertura e/ou um DJ que finalizando a festa.



**Figura 5** - Cartazes de divulgação de edições de outros festivais realizados no *underground* pelotense dos anos 1990.

**Fonte:** Todos estes cartazes foram gentilmente cedidos pelo colaborador e entrevistado Guilherme Campello Tavares.

Afora a questão da memória cultural dos festivais *underground* através dos cartazes, voltemo-nos ao fundo narrativo-declarativo da memória sócio-musical que estamos tratando.

Acerca das especializações na urbe passada, Ferreira2 (2014), lembrado por outros entrevistados como um dos que mais se envolvia na organização de

festivais-shows do *underground* pelotense à época, remonta o cenário geral de como se davam as inscrições dos festivais do *underground* pelotense à época. O “tocar em lugares que estavam quebrando”, que estivessem “dando um último suspiro” e “dessem entrada”, o “entrar de voadora”, “invadir” e “fazer por si próprios”<sup>333</sup> são representações que (re)constroem como essas incidências – no sentido das pulsões *underground* de Gomes (2012) - ocorriam:

[...] [Entrevistador: ... onde é que vocês<sup>334</sup> se apresentavam na época?] [...] Eu brinco que... [...] antigamente [...] as bandas de *rock* conseguiam se apresentar em lugares que estavam quebrando. Era aquele último suspiro que o cara<sup>335</sup> tinha e dava o espaço pra [risos] banda de *rock*, pra ver se conseguia... Aí tinha quinze mil shows; aí os não já não iam mais no mesmo lugar; era sempre as mesmas bandas que se repetiam; os caras acabavam fechando. Mas, a gente procurava... bares que dessem entrada, né cara... O cara abriu... nós entrávamos [...] de voadora lá dentro [...] e procurávamos organizar! Bem naquela coisa *punk* mesmo: ‘faça você mesmo’. ‘Vão lá!’ e metendo a cara... Primeiro, porque a gente era uma gurizada; todo mundo... música própria, *rock*, barulho e todo mundo começando. [...] Aquela coisa: ‘Deu um espaço no colégio?’; ‘Vamos tocar!’; ‘Pintou, abriu um lance de um festival de música?’; ‘Vamos inscrever!’; ‘Se não entrar, não entrou. Mas se entrar, tãmo lá dentro e vãmo... vãmo invadir!’. E é bem essa coisa de invadir mesmo o espaço. Porque ninguém chegava aí e te dizer: toc toc toc [batendo com a mão cerrada em uma superfície, imitando o gesto/som de alguém batendo na porta] ‘E aí? Minha porta tá aberta aqui. Entra por favor. Venha fazer um show.’ Não. Tu chegava lá e... desenvolvia o papo encima do cara: ‘Não, que vai vir público. Que tem não sei o quê...’. Aí tu correr atrás de equipamento, né... O cara já entrava devendo. Se empatasse... [Entrevistador: ‘Se entrasse devendo’...] É claro! Porque ninguém tinha grana, né cara... Ninguém trabalhava... Então tu tinhas que torcer que chegasse o número X de pessoas que desse pra pagar [...] o equipamento; pagar o custo que tu teve do... panfletinho que tu gastou... E também não existia patrocínio... [...] (FERREIRA2, 2014, 00:48:25”).

Mais tarde, em um contexto de lembranças acerca dos lugares onde o pessoal do *rock* se encontrava, volta ao tema das espacializações dos festivais da cena *underground* na urbe pretérita. (Re)constrói um período de escassez de espaços em que a vontade (“era na raça”) de tocar-apresentar-se (“Pra ti vê a fome que era”) suplantava um contexto de dificuldades. Além disso, dentro de uma perspectiva cronológica, traz à lembrança o festival Insaño (organizado por outro

<sup>333</sup> A representação geral é a de que os festivais ocorriam geralmente em locais que estivessem falindo. Dessa forma, o colaborador deixa a entender que o “último suspiro” se refere à dar oportunidades às bandas de *rock*, como forma de os donos de estabelecimentos buscarem diminuir os prejuízos de seus negócios. Estes momentos de fraqueza empresarial eram aproveitados pelas bandas. Daí os termos “invadir”, “entrar de voadora” como forma de representar o aproveitar as oportunidades que foram abertas.

<sup>334</sup> A banda, *Freak Brotherz*.

<sup>335</sup> O dono de bar.

entrevistado) e outro realizado no pátio interno do antigo Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas (CEFET)<sup>336</sup>:

[...] Depois de uma época a coisa escasseou cara... Aí já [...] entra em noventa e... quatro... Então o pessoal procurava fazer festival em colégio. Tipo, o Pelotense. Eu estudava lá... Na época de olimpíadas, pum(!): 'Vâmo fazê um festival e vâmo tocá!'. Mesmo que a aparelhagem fosse uma merda; era uma caixa de som; bateria sem microfonar nada e... E era 'na raça', né... Ninguém tinha cubo de guitarra; ninguém tinha cubo de nada... Era na 'galeza'<sup>337</sup> mesmo... [...] E depois, no ano seguinte, quando abriu de novo o espaço - era o aniversário do colégio -, a gente fez uma parceria, tipo: a Associação de Pais e Mestres pagava a metade da aparelhagem e as bandas pagavam a outra. Pra ti vê a fome que era... Não existia espaço pra tocar. E aí, depois, já em noventa e... cinco surge esse espaço que foi [...] o bar [...] [em] que rolou os shows [...] do *Noise Rock*. O pai da Si. tocava... e aí a Si. falou com a galera e conseguiram esse espaço [...] pra tocar. [...] E aí começamos a fazer show lá! [...] E aí o Saninho<sup>338</sup> organizou o festival Insãno; o pessoal do CEFET, quando conseguiu um espaço, também... [...] Tocou a Sapo<sup>339</sup>(!)... Era na concha aquela que tem lá dentro... O chafariz eu acho... [Entrevistador: *Ah, dentro da Escola Técnica...*] Dentro da Escola Técnica. Tocou a Sapo... Eu não me lembro que outras bandas tocaram... E tocou a *Shadow*, que [...] a banda era o Torrado, o Bira<sup>340</sup>. e o CA. na bateria... [...] Aí, depois morrem esses espaços cara... E aí, isso já noventa e seis, quando eu já tava na M26, pintou um bar 'meia-boca', e tava fudido, e nós conseguimos entrar lá e fizemos dois shows lá... No Laranjal, o cara alugou pra fazer um bar na manha e eu... O cara era meu amigo... de longa data e eu consegui fazer um *Noise Rock* lá. E aí então... até noventa e sete a coisa era assim cara: era um barzinho aqui e lá que outro que abria o espaço... Ou tu torcer pra que te convidassem pra tocar num festival de colégio ou lance da prefeitura. [...] (FERREIRA2, 2014, 01:17:01").

Ferreira2 (2014) segue recordando acerca da itinerância dos festivais, bem como de um episódio sobre os problemas para organizar e realizar um festival-show de sua banda em um equipamento localizado no balneário da cidade, bem como da pulsão para tocar o projeto à frente:

[...] Já em... noventa e oito, [...] quando começa o lance da *Freak [Brotherz]*<sup>341</sup>, aí surgiu o [bar] *Woodstock*. E aí o *Woodstock*, durante um ano, um ano e meio, ele abriu espaço... Tu também tocou lá com a Cavalão de Tróia<sup>342</sup>, né? Teve... vários e vários shows ali... Depois dali aí... teve o [bar] Anti-Aéreo [...] Hoje é a pizzaria aquela que tem ali na Avenida... Que era um bar dum amigo meu... [...] Ele queria ter um bar pra ele. Pra se divertir com os amigos. A gente foi lá [risos] e 'acabou' com o bar do cara... Nós<sup>343</sup> fizemos vários shows legais lá... Depois dali cara... Que mais rolou? Aí um cara abriu uma pastelaria onde era o Cais [Entre Nós]... E eu cheguei lá e vi que o cara tava 'quebrado das pernas' e digo: 'Vem cá. Não dá pra gente fazer um festivalzinho de *rock*

<sup>336</sup> Este festival, como o atestam alguns outros colaboradores, foi organizado por pessoas envolvidas em atividades culturais do CEFET. Não corresponde ao *underground*.

<sup>337</sup> No sentido de que foi realizado sem uma estrutura adequada, sem recursos mínimos para que fosse bem realizado.

<sup>338</sup> Luciano Lemons Vieira da Silva.

<sup>339</sup> Banda local.

<sup>340</sup> Fernando Miguens.

<sup>341</sup> Banda local.

<sup>342</sup> Banda local.

<sup>343</sup> *Freak Brotherz*.

aí?'. E aí todas as bandas foram pra lá... Deu uma época de merda na Avenida; não tinha mais ninguém... [...] Teve um cara... ele sub-locava... onde era a... [...] Sorveteria Zum-Zum no Laranjal... E aí eu fiz um show; o Torrado fez outro; [...] Quando eu... fui fazer o segundo show lá o cara sumiu! Deixou dois *huskys* siberianos presos dentro da casa. O negócio tava todo cagado. Fugiu. Não pagou a grana do aluguel nem nada... Cara... a gente correu toda a cidade; descobriu quem era o dono do lugar; conseguimos comprar bebida de última hora; limpamos tudo; montamos a aparelhagem; passamos o som; e fizemos a festa. Deu saldo negativo naquilo ali. Porque a gente acabou tendo que alugar e coisa e tal... Era um custo que não tinha... Que a gente não teria... Eu saí devendo cento e quarenta pilas. Mas [...] foi um dos melhores shows que a gente<sup>344</sup> fez cara... [...] (FERREIRA2, 2014, 01:20'03").



**Figura 6** - Cartaz de divulgação de show da banda *Freak Brotherz*.

**Fonte:** A digitalização deste cartaz foi disponibilizada por Solano de Vascolcelos Ferreira via grupo no *Facebook*.

De Britto (2014) – lembrado por outros colaboradores como um apoiador da cena, no sentido do promotor *underground* de Gomes (2012) -, perguntado a acerca de onde foram realizadas as edições do festival *Noise Rock* – o qual ajudou a organizar várias edições -, assim como Ferreira2 (2014), também remete à escassez

<sup>344</sup> *Freak Brotherz*.

de espaços na cidade (“Cara! Não tinha um lugar...”) para a realização dos eventos da cena – o que remete à imagem de uma territorialização “flutuante”. Ao final do episódio recordado, ressalta o próprio sentido da escassez na medida em que a realização da V edição do festival ocorreu, dentre outros motivos, pelo fato de que o clube Cruzeiro estava “falido”, trazendo o mesmo sentido da memória das incidências-especializações de Ferreira2 (2014) – “as bandas de *rock* conseguiam se apresentar em lugares que estavam quebrando”:

[...] [Entrevistador: *E onde é que eram organizados os... esse festival Noise assim? Cada edição...*] Cara! Não tinha um lugar... Todos os shows que tu vê aqui em Pelotas não têm lugar certo, né cara... Agora tá! Duma época pra cá tinha o Galpão. Agora tem o Wong... Mas não tinha um lugar específico, né cara... [...] Esse, o *Noise* que a gente fez no Cruzeiro, ia ser no [bar] B’52. Tá? Esse [...] quinto [*Noise*]<sup>345</sup>. Tá? Só que cara(!)... [...] não me lembro se foi eu ou o Solano... Não vou ‘botar nome aos bois’... Mas foi um de nós... A gente teve a ‘brilhante ideia’ de pegar a capa dum disco do *Exploited*. Tá? Que é tipo [...] um *punk* fossilizado. Com um moicano... Caveira, né cara... Com um moicano fossilizado... ‘Ah, tá aí ó! Baita cartaz!’. Espalhamos pela cidade, né... Só que uma semana antes, um juiz [que] morava na frente do B’52, chegou e falou com o dono [do bar] lá... Uma semana não. Não vou ser tão drástico. Uns dez, quinze dias antes: ‘Não vai rolar’. E nós: corre, corre, corre, corre, corre... E aí começou o intercâmbio com Porto Alegre. A gente recém ia trazer uma banda de Porto Alegre. [Entrevistador: *Por quê que não ia rolar?*] Porque o juiz ficou com medo... [Entrevistador: *Com medo do quê?*] Não sei cara! Que a gente quebrasse tudo... [...] Aí foi aquela correria. Não me lembro quem deu a ideia: ‘Vamo fazê no Cruzeiro!’. A gente foi lá; acertou com o presidente; o clube tava falido; qualquer dinheirinho que entrasse... [...] (DE BRITTO, 2014, 34’:30”).



**Figura 7** - Cartazes de divulgação do VI Noise Rock. Os dois primeiros anunciando o evento no bar B’52; o segundo já no clube Cruzeiro.

**Fonte:** Todos estes cartazes foram gentilmente cedidos por Julião Silveira de Britto.

<sup>345</sup> Provavelmente esteja se referindo ao VI Noise, e não ao V realmente, conforme os cartazes abaixo.



Mais tarde, retoma a espacialização dos eventos através de suas incidências em “bares falidos” como uma das características representativas das territorializações dos festivais da cena na urbe. Ao final, lembra um episódio acerca de uma das edições do *Noise Rock*, dirigindo o olhar a mais um exemplo acerca da itinerância dos festivais:

[...] [Entrevistador: *Voltando a questão dos locais, né... Tu falaste que era um pouco complicado assim... Falaste da questão do juiz, né, que... o festival acabou acontecendo no Cruzeiro depois...*] Sim! A gente fez duas edições no Cruzeiro e aí a terceira que a gente ia fazer o cara botou o aluguel pra mil e quinhentos pilas. E aí não tem como... [...] [Entrevistador: *E como é que era a relação com outros lugares? Com os proprietários de outros lugares...*] Cara... a gente procurava... bar falido [risos] [Entrevistador: *Bares falidos...*] Bares falidos. Tá? E... [Entrevistador: *Falidos em quê sentido?*] Cara... teve um dos *Noise* que a gente fez num restaurante na Osório ali, né cara... Os guris da funerária ali chegaram: ‘Oh, cara: tu não tá...’ Tava parado [há] um baita tempo [o ponto do restaurante]. Não tinha nada na cidade [em termos de festivais]. ‘Não tá a fim de fazer um troço? O cara lá... O pai dele tem um restaurante na Osório...’; ‘Ah... Vâmo lá conversar com o cara...’ [...] (DE BRITTO, 2014, 52’:53”).

Ferreira1 (2014) e Dos Santos (2014) também remetem ao tema das espacializações dos festivais à época, coadunando com Ferreira2 (2014) e De Britto (2014) no que tange à ocupação de lugares “falidos”, “quebrados”, “fracassados” e em “falência”. É interessante notar que Ferreira1 (2014) destaca claramente um espaço simbólico secundário (“entre o fracasso e a falência”) ocupado pelos festivais - no sentido de que não eram as primeiras opções dos donos de estabelecimentos comerciais noturnos. Abaixo, Dos Santos (2014) reforça a imagem dessa ocupação através do tocar em “bares que dessem entrada” e do “A gente se enfiava [...] onde tinha uma brecha”:

[...] Eu costumo dizer que o *underground*, durante muito tempo em Pelotas, ele ocupou o espaço entre... o ‘fracasso e a falência’ [risos]. O cara abria um bar para um determinado tipo de público; [...] queria fazer um bar pra elite e tal e não dava certo; ou dava certo por um tempo e depois o bar saía de moda; e o cara tava com o espaço ali; não tinha o que fazer; e é aí que nós chegávamos [risos], né... Aí pedia pra tocar ali. O cara não tinha o que [fazer], né... ‘Ah... Esses caras vão trazer um público pro meu bar. Vou poder vender cerveja. Então... foda-se, né...’. Aí abria o espaço! Então... a gente ocupou... Até hoje é um pouco assim, né... Ninguém abre um espaço dizendo: ‘Não! Vou abrir um bar para um público *rock’n’roll*. Pra galera do *metal*. Pra galera...’. Quando vê o cara acaba sendo obrigado a abrir porque... [...] (FERREIRA1, 2014, 00:42’:29”).

[...] Isso aí é outro detalhe também que a gente brincava: quando... os caras<sup>346</sup> fazem um bar... A gente [...] cansou de tocar em bar GLS... Sempre o cara tocava [risos]. Tinha um bar ali no centro que a gente tocou. Eu já toquei ali... Tocar eu acho que eu não toquei ali. Mas eu já fui em vários shows ali... A gente se enfiava [...] onde tinha uma brecha [...]

<sup>346</sup> Os empresários-donos de bares.

O cara tava meio apertado de grana... ‘Ah, vem tocar aí!’... A gente ia... O cara abria um bar lá pra pagode e não dava certo: ‘Então vem os cabeludo aí...’ [...] (DOS SANTOS, 2014, 00:32’:58”).

Narrando a respeito de sua experiência de idas a boates, as quais davam, em suas lembranças, atenção ao público roqueiro, oferecendo pistas de dança correspondentes, bem como espaços para bandas de *rock* locais se apresentarem, D’Ávila (2014) recorda que os festivais do *underground* pelotense dos 1990 começaram a ocorrer a partir do momento em que essas casas noturnas pararam de dar atenção a este mesmo público. Dessa forma, o “*rock* teve que se achar”; achar o seu lugar em locais em que os festivais pudessem incidir de modo itinerante e através de uma atitude auto-produtora (faça você mesmo):

[...] Então, eu peguei o finalzinho dos anos oitenta e início dos noventa, né... [...] Na Avenida tinha festivais de *rock*. Rolava no Theatro Avenida, né... [...] Aí tinha essas bandas também que eu não tive muito contato, né... Que era a Divergentes<sup>347</sup>... [...] Tinha umas bandas de Pelotas: *Rerum Novarum*<sup>348</sup>... Isso aí tudo anos oitenta. Aquela que foi famosa, do In. até, como é que é... [...] Uma banda que foi famosa aqui em Pelotas. Ganhou até Circuito de *Rock* em Porto Alegre... Mas enfim: tinha essas bandas que tocavam na boate assim... Tinha a boate e aí a banda tocava e continuava a boate, né... Peguei um pouquinho isso aí ainda assim, né... Porque o meu irmão mais velho também já vivia isso. Quatro anos mais velho... Então ele me contava [...][: ‘Ah, a Procurado Vulgo<sup>349</sup> tocou na praia’, ‘Tocou aqui, tocou ali...’. Então essa coisa dos anos oitenta ainda tinha coisa... Eu lembro que a primeira vez que eu saí na noite... Eu fui pro já os anos finais daquele... [boate] Verdes Anos... Assim... Acho que o último ano do Verdes Anos. Eu entrei lá e tinha um lugarzinho que era o canto do *metal* assim... [...] Tinha três pistas: a pista onde rolava o som genérico assim, né... FM; tinha uma pista onde rolava... só ‘som Brasil’, que era MPB; e tinha um lugarzinho pequenininho, inferninho que era do *rock*. *Rock* pesado já. Nessa onda. Já que tinha esse público, né... Aí teve um show da Attro<sup>350</sup>. [...] Já conhecia os caras e tal... Mas... fui ver, né [...] Ver os caras em ação porque eu só conhecia de ensaio, né... Então... Já era um pouco essa coisa... Então, poh... Agora voltando aos lugares... Essas casas ainda tinham uma atenção pro *rock*. Nos anos oitenta, início dos noventa. Depois, acabou totalmente isso. As casas viraram praticamente *pop*, né... *Pop*; o som da FM; batidão; *techno*; aquelas músicas eletrônicas... E o *rock* teve que se achar. [...] O *rock* teve que se achar por ele mesmo. E aí começaram os festivais [do *underground* local]. Os festivais que eu já citei do Saninho; é... Bar y Bar... ali na Avenida... que o Solano organizava com a turma ali; aí dali já saiu os *Noise Rock*, né... [...] Mas sempre itinerante: o lugar que conseguia... O cara conseguia um espaço lá no Cruzeiro... lá no Cruzeiro [...] (D’ÁVILA, 2014, 01:24’:55”).

Mais tarde, além da “precariedade” como índice representativo geral dos festivais *underground* à época, fala mais especificamente a respeito da incidência

---

<sup>347</sup> Banda local.

<sup>348</sup> Banda local.

<sup>349</sup> Banda local.

<sup>350</sup> Banda local.

“secundária” destes eventos no que diz respeito aos equipamentos “falidos”, “decadentes” na urbe:

[...] [Entrevistador: ... *Bom, tu falaste dos festivais, né... O Saninho organizava festivais... Como um exemplo, né... Geralmente assim... Como eram esses lugares assim? Onde ocorriam esses festivais...*] É... Eu vou te dizer assim: precários, né... Geralmente a precariedade imperava, né... Geralmente, [...] o dono da casa [noturna], pra abrir pra um festival de *rock*, ele já tava em decadência. Ele não tinha conseguido bombar com aquele público que consumia mais... Ele dizia: ‘Então vâmo pros cabeludo...’ [risos] Aí, tipo assim: aí ele disponibilizava uma data pra ver se dava certo, né... Então, tipo: os festivais geralmente [se davam em] lugares meio caídos assim, né... Mas, poh, se tivesse um palco... Às vezes nem tinha um palco, né... Mas já tava valendo, né... Era mais [...] um lugar pra se juntar. Pra poder... ter um controle ali; pegar uma portaria, né... [...] (D’ÁVILA, 2014, 01:43:41”).

Como vemos, precariedade e dificuldades são dois termos que, através das memórias, atuam como simbolizadores das características do espaço pretérito que conformava o contexto dos festivais do *underground* pelotense. Mas não trazem somente representações ligadas a um espaço sócio-musical fora de um contexto, digamos, *mainstream* local, em que o movimento *rock* do qual participaram “teve que achar seu espaço” através de “brechas” e em lugares em “decadência”. Trouxeram também as condições materiais-estruturais que circunscreviam os eventos *underground* à época.

A respeito das precariedades-dificuldades, Porto2 (2014) traz algumas lembranças acerca dos cenários que compunham os festivais do *underground* pelotense. (Re)constrói as condições estruturais e sócio-musicais envolvidas. Embora relatando uma melhora ao longo das edições do festival *Noise Rock*, observa que as principais características giravam em torno de lugares pequenos, apertados, sem palco, sem estrutura, a aparelhagem das próprias bandas – elementos que denotam sua imagem das precariedades. Como lembra, no início, eram lugares “Bem *underground* mesmo”. Além disso, recorda o *Hell Underground Festival*, evento organizado pela banda em que tocava (M26), destacando as dificuldades em conseguir lugares para a realização de suas edições na medida em que havia, além da falta de dinheiro e patrocínios, uma crença que relacionava metaleiros à baderna, violência, drogas, etc. Dois aspectos que, de uma forma ou outra, são recordados como denotadores de algumas das razões que constituíam as espacializações dos festivais. Dessa forma, “a gente sempre pegava o que dava, né... por orçamento e... em termos de aceitar o público [metaleiro], né...”:

[...] [Entrevistador: *E como é que eram os lugares onde aconteciam o Noise, o Hell Underground... Esses festivais assim que tu comentaste em Pelotas...*] [...] Bom! O *Noise Rock*, como era o Julião o [que] mais organizava e o Solano, né, eu... não saberia dizer bem assim quais eram os trâmites, né... Mas muitos aconteceram no [clube] Cruzeiro... Os melhores, pra mim, sempre aconteceram no clube Cruzeiro... Que era um lugar grande; o palco era bom... Mas aí eram eles que organizavam. Embora eu tivesse sempre envolvido ajudando, não sei os trâmites todos, né... Mas rolou outros *Noise Rock*... Não! Bom! Os primeiros [*Noise Rock*] foram lá no Bar y Bar na Avenida, né... que era um lugar bem pequeno, bem apertado... sem palco... bem *underground* mesmo assim, né... Depois foi melhorando um pouco isso... Até porque o pessoal lá, o Solano, o Julião, era agilizado nessa coisa de procurar patrocínio... Essa coisa toda, né... E... bom... Foi isso, né: era sempre... - fora o Cruzeiro - sempre foi nuns lugares bem... apertadinhos; bem complicados assim; sem palco [...] sem estrutura nenhuma; aparelhagem nossa, né...: 'Ah! Eu tenho um cubo de baixo.'; 'Ah! Eu tenho a bateria.'; 'Eu tenho...', né... Juntava... Nada muito, né, profissional assim... [Entrevistador: *O pessoal das bandas organizava...*] O pessoal das bandas que iam participar organizando ou até só tocando, né... que... acabava ajudando no equipamento... Claro, [...] Depois o *Noise Rock* foi crescendo ali... Aqueles do Cruzeiro a gente já alugava aparelhagem mesmo... A gente não: eles mesmos, né... Alugavam aparelhagem, P.A. e tudo mais... E... Bom! O *Hell Underground* eu já tenho mais... conhecimento de causa... Foi bem complicado no início, né... A gente teve que pegar um bar... que hoje se chamaria GLBT [*risos*]... que é o Kalabouço, né... Era um lugar bem sinistro, [*risos*] digamos assim... Tu já tocou lá umas duas vezes também, né... Ou mais... Era aquilo. Era muito complicado, né, de conseguir lugar. Porque ninguém queria, né, emprestar o lugar para esse público, né... Porque sempre os metaleiros... Eles tinham a idéia de que o metaleiro era bagunceiro, né... Que ia quebrar tudo; que em... droga, etc e tal... Que hoje em dia a gente sabe que nem é tanto, né... [...] Mas sempre teve uma coisa assim meio complicada nesse sentido [...] de conseguir lugares, né... Principalmente o *Hell Underground* que era um festival... mais extremo mesmo, né [...] Mas era complicado; a gente não tinha grana, né... Conseguir patrocínio era muito difícil... Então a gente sempre pegava o que dava, né... Por orçamento e... em termos de aceitar o público, né... [...] (PORTO2, 2014, 01:28':23").

Lisboa (2014), em meio a lembranças referentes à articulação de uma cena *metal* (uma parte da cena geral local) em Pelotas, “[...] mais voltada pro *metal* extremo, que era o que a gente<sup>351</sup> fazia [...]”, comenta que o próprio *Hell Underground Festival* foi realizado exatamente para ajudar a conformar essa cena, inclusive com conexões com outras cenas do Brasil, levando bandas de São Paulo para tocar em Pelotas. Lembra das precariedades-dificuldades à realização das edições do festival através da lembrança das condições estruturais de um bar locado no balneário da cidade e, principalmente, da qualidade das empresas de sonorização contratadas para os eventos. Conforme Lisboa (2014),

[...] a gente ia atrás de qualquer lugar que pudesse fazer o evento. Sabe? Qualquer lugar que a gente visse que dava [...] pra fazer a gente fazia assim... Então a gente alugou uma cervejaria que tinha lá no Laranjal... Tinha uma estrutura mínima: tinha um palquinho pequeno assim num canto... e... Na época era mais difícil assim a aparelhagem pra alugar também. Pra fazer eventos era complicado... E o pessoal que alugava equipamento não entendia nada de *rock*. Não manjava porra nenhuma assim...

---

<sup>351</sup> A banda M26.

Estavam acostumados a fazer pagode, nativismo, outras coisas... E então era no 'peito-e-na-raça' assim... [...] (LISBOA, 2014, 00:43':20").

Além de trazer a precariedade enquanto característica dos eventos, dos locais onde eram realizados, da qualidade das empresas de sonorização, das condições materiais e econômicas das bandas, Fernandes (2014) lembra que boa parte da ocupação de um espaço secundário dos eventos do *underground* pelotense à época se dava pela falta de apoios externos. Sua visão é a de que se houvesse algum apoio por parte da mídia local, a cena poderia ter sido diferente; poderia ter atingido uma abrangência de público maior:

[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco sobre as apresentações ligadas ao rock em Pelotas nessa época... Tu me falaste um pouco sobre alguns festivais, né... Que a M26 tocava em festivais e tal... Como eram essas apresentações? Geralmente eram festivais? Eram shows... de uma banda só? Como é que era?*] Não! Dificilmente era show de uma banda só. Até porque não tinha bandas assim com essa... [...] força assim pra levar um público sozinho... Então, geralmente, eram festivais... Festivais no nome só. Porque não eram competições nem nada. Se chamava festivais mas... eram shows com várias bandas, onde nenhuma banda ganhava *cachet* [risos]... Simplesmente dividiam o dinheiro do lucro pra... pagar os custos [...] do evento... E... como eu falei assim: em bares pequenos; em... espaços de clubes; em... locais alugados, né... Sempre tudo muito pequeno assim e precário... [Entrevistador: *O quê que era essa precariedade assim...?*] Ah! Desde um local que não é próprio pra um show... Que às vezes não tinha palco... Até falta de equipamento assim, né... Até as bandas não tinham dinheiro pra ter [...] o seu equipamento de palco... [...] E as aparelhagens também [...] que eram contratadas... não... ou eram precárias ou não se importavam muito com as bandas. Não conheciam o estilo. Às vezes estavam preparadas pra fazer shows [...] de outros estilos de música assim... Mas não tinham conhecimento [...] do *rock* assim... Nem [...] o básico assim de saber [...] que tem que ter um volume diferenciado às vezes [...] pra cada instrumento, né... Era tudo muito... muito precário na minha visão... [Entrevistador: *E por quê que... geralmente esses festivais, assim, aconteciam nesses lugares? Precários, por exemplo; pequenos... Por que?*] Ah! De certa forma, a mídia, os meios de comunicação nunca abriram espaço pro *rock*, né... A não ser quando era... alguma banda que... existia algum interesse assim em divulgar... [...] Mas, nunca teve apoio da mídia de... fazer reportagens no jornal sobre a banda... ou tocar músicas na rádio assim... que não fosse em algum programa específico... Tipo... Às vezes as rádios faziam... 'Ah, tem a hora do *rock*...', que era meia hora por semana pra tocar *rock*, como se estivessem apoiando o *rock*, né... Naquela meia hora... Então, na verdade, nunca existiu apoio nenhum. Então, isso aí se reflete também. Porque... com certeza o pessoal que curtia *rock* na cidade não era só o que ia nos shows... Se tivesse uma divulgação maior, muita gente poderia ir; poderia ser cobrado um ingresso mais caro; contratar [...] um equipamento melhor... Mas é que... como era tudo feito assim... pelas próprias bandas... não tinha como fazer algo grande, né... De atingir mais pessoas... [...] (FERNANDES, 2014, 01:56':14").

Por outro lado, as memórias dos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990 correspondem a perspectivas muito particulares de cada entrevistado(a). Por vezes as (re)construções são entendidas a partir de uma só palavra ou expressão que denotam por si mesmas sentidos culturalmente significativos. Quando trazem termos como "se fazia na raça", "no-peito-e-na-raça", "na

vontade”<sup>352</sup>, dentre outros, remetem a uma imagem de que “embora as dificuldades e precariedades do contexto, fizemos cena”<sup>353</sup>. Um denotador identitário apoiado na (re)construção do(s) musicar(es) pretérito(s) que as memórias se comprazem em destacar.

Mas algumas memórias dos festivais também envolvem uma focalização maior na perspectiva episódica. Abaixo temos dois exemplos. No primeiro, Lisboa (2014), após lembrar acerca do comportamento do público à época, traz um episódio que, de uma forma ou outra, não é menos característico das memórias sócio-musicais individuais por seu tom anedótico. Podemos dizer que faz parte dos contos que compõem também as lembranças do *underground*:

[...] E teve um show engraçado também. Que eu fui uma vez na Avenida lá. [Em] Que tocou [...] várias bandas *punks* e depois tocou várias bandas *metal*. E aí... Tá! Quando estavam tocando as bandas *punks*... era o pessoal fazendo roda de pogo e tal; se chutando; aquele monte de *punks*; e aí começaram a suar... E os *punks* já não são muito de tomar banho e tal... E o lugar era fechado, abafado, apertado, quente... Nossa! Aquilo levantou um fedor. Mas um fedor assim... Aquela gente se chutando, suando... Então... ficou insuportável de ficar lá dentro assim... O lugar ficou tomado por um fedor horrível assim... Com aquele monte de *punk* se chutando. E aí, deu um tempo, começaram as bandas de *metal*. E aí entrou aquele monte de cabeludo perfumadinho [risos]. Com o cabelo recém lavado com xampú *Neutrox* [risos]; *Pantene*; ou sei lá, *Darling*<sup>354</sup> ... Daqueles xampús mega cheirosos assim... Os caras começaram a bater cabeça na frente do palco com aqueles cabelos gigantes, cheios de xampú, recém lavados... E o lugar voltou a ficar perfumado novamente [risos]... Com aquele cheirinho de banho tomado... [...] (LISBOA, 2014, 00:05:41”\_II).

Lembrando acerca dos lugares onde sua banda havia tocado (banda Sapo), Tavares (2014), além de resumir uma imagem acerca dos cenários como “[...] Era tudo muito precário; muito, muito *trash*... [...]”, traz um episódio (marcante para si) de um festival, assim como Lisboa (2014), envolvendo platéia *punk*.

[...] Tocamos no... ‘em [fazendo trocadilho] *Hollywood*’ também... [Entrevistador: *Hollywood*...] Era um ex-bar de travestís que na época tava se transformando em bar de *punks*. Foi uma noite que era só banda de *punk* e nós no meio. Outra vez tocamos na Casa Branca! Lugar importante: era uma casa branca mesmo... [risos] O bar de traveco que virou bar de *punks* era na... [Entrevistador: *Onde é que ficava a Casa Branca?*] Perto do [colégio] Assis Brasil ali... [O bar *Hollywood* ficava] Onde começa ali o calçadão da Andrade Neves... Tem aquela rua ali, a Voluntários, né... [...] Naquela dobradinha ali... Mais ou menos na esquina... Ali era [o] *Hollywood*... O nome do bar... E outra vez, esse

<sup>352</sup> Todas são expressões populares que remetem à realização de determinadas atividades que, embora envoltas por dificuldades, são realizadas com muita vontade.

<sup>353</sup> Enunciado implícito a respeito dos sentidos da cena rememorada: se a lembram a partir das dificuldades e precariedades em vários de seus aspectos, bem como remontam os musicares correspondentes, é como se ressaltassem o próprio sentido de um “mesmo assim (com as dificuldades), fizemos cena do modo como pudemos. E assim era a cena”.

<sup>354</sup> Marcas de xampu.

[festival] foi em noventa e quatro, eu lembro... Ou noventa e cinco... Por aí... Na Casa Branca! [...] Eram várias bandas também. E nós tocamos lá. E ali eu lembro [...] Ali tinha algumas bandas *punks* também. Tinha bastante *punk* na platéia porque eu lembro que a gente tava esperando a vez pra tocar... Como acontecia sempre nesses festivais: da gente ficar até altas horas da noite esperando a hora de tocar e já meio impaciente... e já cansado e já sem aquele gás que tinha que ter pro show porque tinha que esperar a vez... Eu me lembro de ver a reação da platéia: era todo mundo se chutando. Eram aquelas rodinhas de chute, de platéia de *punk*... E nós: 'Bah, onde é que nós fomos se meter? A gente tá com...' sempre com aquela música mais cabeça assim e foi se meter no meio dos *punks*, né... Mas era aonde teve a oportunidade e a gente se meteu. E aí eu lembro bem isso que foi inesquecível: a gente começou a tocar - tanto na Casa Branca quanto no *Hollywood*... Não sei se porque já conheciam a gente ou se foi por um efeito da música... Eu sempre [...] preferia acreditar que é o efeito da própria música. A gente começou a tocar... uma introdução, talvez com uns ruídos, uma coisa mais aleatória, mais suave... Todo mundo se sentou no chão... E todo mundo fez um silêncio mortal pra ouvir a música. A mudança de comportamento foi assim ó gritante! Por isso foi inesquecível pra mim. Nas duas ocasiões: a mudança de comportamento foi radical! Foi assim... chocante! Ver um monte de gente chapada, bêbada, se chutando banda após banda, numa espécie de inferno na Terra, e depois quando a gente começou a tocar todos se sentam. Com a maior educação. Param de fazer barulho, de se chutar. Param de se comportar como selvagens e começam a escutar a música e bater palma entre as músicas! [...] (TAVARES, 2014, 01:56:30").

Assim como as memórias das espacializações dos festivais pela urbe, as (re)construções acerca dos *modus operandi* referentes à organização e divulgação dos eventos são profusas. Os(as) entrevistados(as) recordaram práticas sócio-musicais (musicares) que se enquadram no que Gomes (2012) categoriza como montagem adaptativa, processo característico na organização de concertos *underground*. Pereira (2014) delinea os quadros – em que o sentido da auto-produção é remetido pelos “a gente tinha que se articular”; “tu tinha que te virar” - que envolviam a organização de shows-festivais em que estava envolvida sua banda à época (*Freak Brotherz*). Também fala a respeito dos objetivos pelos quais alguns shows-festivais eram realizados:

[...] [Entrevistador: *Como é que eram esses festivais... Tu comentaste... Deste uma pincelada na questão da cena: cartazes colados nos postes... e... Como é que era? O pessoal de algumas bandas era quem organizava os festivais... Como é que era isso?*] Sempre foi assim. [...] Tinha uma ou duas; três cabeças de uma banda... que organizavam festival... Ou então: duas, três bandas se juntavam e... Pegava três bandas ali... Tinha os caras conhecidos... Às vezes até [...] um cara de uma banda também tocava na outra... Aquela coisa: 'Ah(!), vâmo fazê um festival nós?'; 'Tá, vâmo!'. Aí, pegava aqueles três caras, um de cada banda, e fazia um festival com aquelas três bandas. Nós, na *Freak [Brotherz]*, quem sempre organizou isso aí foi o Solano à frente e o Danilo [...] atrás. Quem sempre mexeu mais com o negócio foi o Solano. Então, quando tinha que fazer festival era ele quem organizava. Só que a gente saía junto. [...] A gente colava cartaz; a gente... ia... em rádio, dar entrevista; a gente forçava loja; forçava estabelecimento comercial pra conseguir algum patrocínio; a gente... tinha conhecidos dentro da faculdade, da... Católica que tinha acesso à rádio [...] Universidade [...]; ia lá, conseguia botar [...] uma notinha; conseguíamos muito ir na rádio... Na Federal FM, participar de programas e aquela coisa toda... Isso aí tudo favorecia. [...] E a gente tinha que se articular, né cara... Tipo... [...] Às vezes o bar, por exemplo: 'Vâmo tocá no

Woodstock!'. Tá. Aí ia lá falava com o cara<sup>355</sup>: 'Como é que funciona?'; 'Não, é o seguinte... vâmo fazê um acerto assim: a copa é minha e a porta é de vocês.'; 'Beleza!' Era esse acerto que a gente fazia. Aí, tipo: quando a gente tocou, que eu te falei, que encheu, que foi o primeiro show [da *Freak Brotherz*], era só nossa banda... A gente ficou com toda a porta. E o cara ficou com toda a copa. Já depois, já tinha outras vezes que o acerto já era diferente: 'A copa e a porta é minha e tu aluga o lugar por tanto...'. Então, tu tinha que te virar. Entendeu? [...] Às vezes a gente fazia parceria com o pessoal do [...] Mafuá das Artes<sup>356</sup>... Fazia uma parceria [...] Mesma coisa. Sei lá: a porta era cinco reais; quatro reais da banda; um real pra eles; mais a copa deles; ou outro jeito... Então a gente sempre fazia um mexezinho assim... Entendeu? Às vezes nem ganhava nada: 'Não! A gente só quer fazer um show pra divulgar, não sei o quê... Pode ficar com a porta...'. Sei lá... Isso aí dependia muito da necessidade que tu tinha no momento. Às vezes a gente fazia show por quê? 'Bah, daqui a dois meses a gente... tá marcado um programa Radar', lá em Porto Alegre, na TVE, que a gente foi em vários. 'Como é que a gente vai ir?'; 'Bah, a van é quatrocentos paus!'; 'Vâmo fazê um show pra pegá dinheiro.' [risos] Entendeu? Aí, ia lá, fazia o show pra conseguir a grana pra poder ir a Porto Alegre participar do programa. E é uma coisa que a gente achava legal. Que é legal participar de uma mídia. [...] (PEREIRA, 2014, 01:15:39").

As recordações de Miguens (2014) a respeito dos principais processos de organização dos festivais, embora remetendo a um contexto precário, destaca o sentido comunitário, a cooperatividade-ajuda mútua, bem como da auto-produção ("as bandas tinham que se organizar") como aspectos da pulsão *underground* à organização dos eventos:

[...] [Entrevistador: *E... me fala uma coisa... Tu... além dos ensaios comunitários... Tu falaste também [que] alguns shows também... nesse tipo de sistema comunitário... Como é que eram esses shows assim...?*] [...] Pra ter o festival tinha que ter as bandas, né... E, normalmente, quem toca conhece mais gente que toca. [...] O pessoal sempre se conhecia. E, às vezes, um tocava numa banda ou mais... Daí se juntavam pra fazer um festival. Duas, três bandas... A gurizada que era meio parceria... E daí: 'Tá! Vâmo fazê um show em tal lugar!'. [...] Daí, quem organizava... Podia ser alguém que não tocava assim... Que... fazia essa mão de... conseguir um lugar; conseguir aparelhagem... E... no início, os shows eram com a aparelhagem de ensaio mesmo. Então, daí, tipo, eram as bandas [que] tinham que se organizar: 'Como [é] que vai levar a bateria?'. Daí: 'Ah! Vou levar um amplificador...'; levava as coisinhas melhores que cada um tinha; uns emprestavam outros não emprestavam; quem se dava melhor um com o outro se emprestava E... [...] é assim que acontecia, né: precariedade... [risos] [...] (MIGUENS, 2014, 00:42:49").

De Britto (2014), por sua vez, recordando um festival realizado em um bar no balneário do Laranjal, além de trazer os sentidos de como era a organização geral dos festivais ("inocente"<sup>357</sup>; "nas coxas"<sup>358</sup>), destaca algumas condições materiais-estruturais dos espaços ("[...] torcer para que não chovesse [...]"). Após, observa o

<sup>355</sup> Dono do estabelecimento.

<sup>356</sup> Uma festa que havia e que era organizada por um grupo de pessoas ligada aos cursos de artes na UFPel.

<sup>357</sup> O mesmo que dizer que se realizou algo de forma ingênua.

<sup>358</sup> Algo que é feito às pressas, sem organização cuidadosa, sem os devidos recursos básicos necessários.



sentido da cooperatividade-ajuda mútua (“a união fez a força”; “cada um deu um pouco ali...”; “pelo amor à pátria”) que representou o exemplo da organização do *Noise Rock* como um dos aspectos do *modus operandi* geral referente ao como se dava a organização de festivais:

[...] [Entrevistador: *Como é que era organizar esses... esses festivais?*] Cara! Te digo que... o troço foi inocente, né cara... ‘Nas coxas’ e ‘inocente’, né cara... Porque o palco o quê que era? Era umas caixas de cerveja viradas nuns... [...] tapumes [...] Uns compensados. Aqueles de obra. [...] Aí tu... [...] tinha um conhecido que tinha um conhecido que alugava aparelhagem. Eu era da opinião de socar o máximo possível e ‘vamos ver o quê que dá!’, né cara... ‘Quanto mais equipamento, melhor!’. [...] E era assim cara: P.Azinho e ‘ferro na bonecal’. E torcer para que não chovesse... [Entrevistador: *‘E torcer para que não chovesse?’*] Porque o negócio era aberto, né cara... [Entrevistador: *Esse no Laranjal?*] Esse no Laranjal era aberto. [Entrevistador: *E tu organizaste outros festivais?*] Sim! Sim. Eu organizei... Cara! Não me lembro. Eu acho que até o décimo quarto *Noise*, décimo quinto... Não me lembro agora... [...] Aí no quinto o VI. entrou. Daí já foi no Cruzeiro aqui... Bah! Aquele ali foi show de bola cara. Aquele ali foi ‘a união fez a força’ mesmo ali! Porque o Rubinho falou com as freiras lá do [colégio] São José [e] conseguiram o palco... Cara! Porque eram baratas as coisas assim cara... Tu alugava... Cara! Foi [por] uma bagatela o que a gente alugou o [clube] Cruzeiro. Pelo sem grana; pelo ‘amor à pátria’... Tipo: cada um deu um pouco ali... Cara, vou te dizer que deve ter [...] saído uns cento e cinqüenta pilas! Nos dias atuais... Aí, poh: bota palco; pega um frete; tu monta o palco... Quem montou o... Aí to eu, o VI., o R.P.... Tá? A gurizada toda montando o palco... Aí a aparelhagem eu não me lembro de quem era. Tá? Mas era tudo assim... Era testando, né... ‘Bah, e aí? Pegaste tal aparelhagem?’; ‘Bah, é uma merda...’; ‘Tá. Vâmo pra lá...’ pra lá, pra lá pra lá... Até que a gente meio que pegou um cara lá [...] que... [...] era bem à frente ao seu tempo. Eu não me lembro o nome dele... [...] [Entrevistador: *Que sonorizava...?*] Que sonorizava! [...] E a gente casou com ele, né cara... A aparelhagem dele não era muito cara, nem muito barata... Tu pegava um Bar.<sup>359</sup> ou outros caras lá que era um absurdo de caro... Tu chegava assim era... Chegava lá os cabeludinho lá; camiseta de preto... Os caras olhavam assim [faz um estalido com as mãos no sentido de representar a apresentação de um preço elevado do equipamento de sonorização] Toma! [...] Esse cara [o que estava à frente de seu tempo], não sei se... via que a gente tava fazendo ‘no amor’ o troço... Não tava lucrando... [...] (DE BRITTO, 2014, 00:27:33”).

D’Ávila (2014) traz uma visão abrangente acerca de como eram organizados os festivais do *underground* pelotense. Primeiramente, situa os eventos *mainstream* e *underground* locais. Mencionando shows de bandas como Paralamas do Sucesso, Titãs e Engenheiros do Hawaii, lembra que estes eventos tinham o apoio da mídia local (tv, jornais, rádios, etc), principalmente no que tange à divulgação maciça. Por outro lado, situa o espaço ocupado pelo *underground*: “[...] nós, né, agitando a coisa de baixo... [...]”. Conforme D’Ávila (2014), na medida em que o *mainstream* local tinha sua própria estrutura, logo, “[...] não precisava de nós [do *underground*], digamos... Não precisava [...] dos metaleiros... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 01:39:40”).

<sup>359</sup> Uma empresa de sonorização à época.

Após, traz uma caracterização de como eram as montagens dos festivais do *underground*:

[...] Mas ao mesmo tempo, paralelamente [ao *mainstream* local], tinha o nosso esquema [o *underground*], né... Que geralmente era assim: ah... tava andando ali e daqui a pouco: 'Ah! Sabia que o Saninho quer fazer um festival?'; 'Ah, é?! O Saninho quer fazer um festival?!'; 'Tá procurando bandas.'. Aí, tu ias no Pássaro Azul [e] tava o Saninho sentado: 'Oh, Saninho. Vâmo fazê um festival?'; 'Vâmo! Vâmo fazê.' [risos], né... Aí: [...] 'Poh cara... A gente quer tocar...'. Na época [batendo as mãos uma contra a outra, nas costas das mãos, em referência e um estado de não estar nem aí para algo]... grana? Nem se falava, né... Cachet; ajuda de custo... Nunca, né... Aí o Saninho... já anotava ali e tal e 'Ah, vâmo fazê uma reunião na Tammy...' – Sorveteria Tammy. Isso aí também era importante: 'Fazê uma reunião na Tammy terça-feira de tarde... com as bandas que vão participar pra começar a ver, né...' [...] A primeira coisa... [...] até hoje é isso aí, né: conseguir um lugar. Conseguindo o lugar tu tens... uma data... Aí depois tu tens que fazer o quê? Conseguir o som, né... Geralmente, se o lugar for grande [o som] é alugado; se for pequeno... junta as aparelhagens [das bandas envolvidas]; e... fazer os convites e deixar no ponto de venda. É. Basicamente é isso que se precisa, né... Para um festival rolar, né... E era assim cara: era informal; era boca-a-boca. Aí os cartazinhos... Poh... Xerox... Ainda tinha os mutirões pra colar cartaz... Às vezes rolava também...: 'Ah, vâmo se juntá... e... tal hora na casa de alguém e sair com aquele grud<sup>360</sup>...'. E bah, nos postes... Colava em toda a cidade... Que também era uma aventura. Era legal também. A galera ia conversando; trocando idéia; colando cartaz... Tinha uma coisa de expedição noturna assim... Uma aventura. Coisa assim... E de estar de galera também... [...] (D'ÁVILA, 2014, 01:42:04").

Como bem lembra D'Ávila (2014), o processo básico de organização de um festival, também envolvia uma parte crucial: a divulgação ("os mutirões para colar cartaz"). As memórias acerca dos processos de divulgação remontam um cenário pretérito cujos quadros são muito similares ao descrito por Campoy (2010) a respeito dos processos de divulgação dos festivais e shows do *underground* do *metal* extremo brasileiro:

[...] O show *underground* é divulgado por aquele velhíssimo meio de comunicação que podemos chamar boca-a-boca. O organizador fala sobre os shows para os seus colegas os quais, por sua vez, falam para seus conhecidos e, assim, as informações acerca do lugar, horário e bandas que tocam na noite são conhecidas por quem quer saber dessas informações. [...] Muitas vezes o boca-a-boca é complementado pela confecção e distribuição de *flyers* (ou, como os cariocas dizem, filipetas) e cartazes [...]. Eles são deixados para distribuição nos e colados nas paredes dos locais mais frequentados pelos praticantes, basicamente bares e lojas especializadas em *heavy metal*. Os cartazes podem também ser pregados em muros e postes localizados em ruas centrais das cidades [...] (CAMPOY, 2010, p. 267).

No entanto, como em nosso estudo estamos lidando com memórias, outros aspectos envolvidos nos processos relativos à divulgação são trazidos a tona. Um

<sup>360</sup> Uma cola caseira.

exemplo é o de Ferreira2 (2014), abaixo, o qual (re)constitui tanto o processo de confecção dos cartazes, bem como de colação:

[...] [Entrevistador: *Como é que eram divulgados esses festivais?*] Cara... Panfleto. No início eram feitos no *Word*; sem... imagem; sem nada. Era... festival tal; tal lugar; ingresso em tal lugar; na hora tanto; nome das bandas; né... E o patrocínio, se tivesse algum, era escrito embaixo. E depois com [...] o avanço da tecnologia e das pessoas que sabiam trabalhar com alguns programas... [...] os panfletos já iam ficando um pouco melhor. Mas era xerox, né... No início a gente não sabia que os caras podiam cortar e a gente pegava aquele bando de folhas e vinha aqui pra casa com régua e estilete e [risos] cortava tudo e aí saía a distribuir... Era um processo manual. Processo bem manual... Fazia cartaz. No início a gente fazia cartaz em tamanho A4... Depois [é] que se passou a fazer em A3... E aí tu saías e fazias um grud... [...] A gente saía daqui do Areal<sup>361</sup>, baldezinho com 'grud'; feito de farinha; um tubão<sup>362</sup> [...] de... alguma bebida barata, vinho, cachaça com alguma coisa; e ia noite adentro, né... Aquela coisa toda, né... [...] E aí saía 'queimando o filme' pela rua, né... E inicialmente a gente [...] fazia de noite. [Por]que a gente ficava meio cagado que pudesse dar algum lance de polícia. Todo mundo cabeludo, maltrapilho e... calça rasgada, camiseta de banda... Cara! Chegou uma época e tinha algumas vezes que a gente saía já de tarde mesmo [e] não tava nem aí: colava o cartaz e... ligava o 'foda-se'... [...] (FERREIRA2, 2014, 01:29':12").

As recordações de Porto1 (2014) também (re)constituem um contexto no qual a organização dos eventos era feita sob a égide do *ethos* faça você mesmo:

[...] geralmente era alguém de uma banda que tocava... Geralmente... Não é que nem em outros lugares, por exemplo, que tem um promotor. Entendeu? Um produtor [...] que organiza o show, convida as bandas. Não. Lá [em Pelotas e naquela época] era sempre alguém das bandas [...] que organizava. Raríssimas exceções... [...] (PORTO1, 2014, 01:32':15").

No que diz respeito à divulgação, também não era diferente. Suas reminiscências remetem a processos de confecção, espalhamento e colação dos cartazes pela cidade, bem como do fazer o grud como práticas sócio-musicais (musicares) cooperativas e realizadas pelos membros das próprias bandas (sem agentes externos):

[...] [Entrevistador: *Como eram divulgados ... esses shows e festivais?*] Então... Os mais *underground*, [...] lá no começo, né... Era o que eu te falei: [...] xeroxinho de folha A4, feito no xerox da [Universidade] Católica e colado com cola feita em casa nos postezinhos da cidade toda. Isso por muito tempo o Torrado fez assim. Muitos shows... [...] Aí depois, com o passar do tempo, a gente já começou a se preocupar um pouco mais: daí fazia uns cartazes um pouco maiores, em A3... Sempre em preto e branco, né... Porque era muito caro. Mas aí a gente já se preocupava em largar nos bares, largar na CD House, nas lojas de música e tal... Lembro que alguns a gente vendeu ingresso antecipado... Então... com o tempo a organização foi melhorando um pouco. Mas no

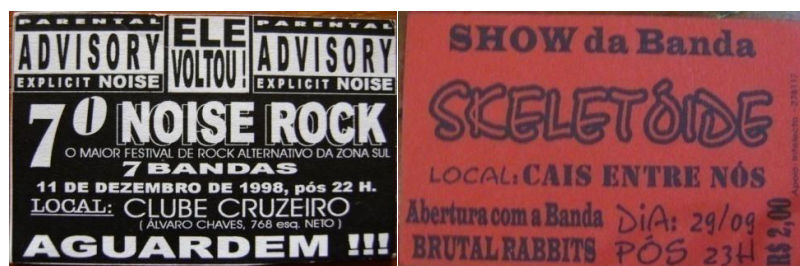
<sup>361</sup> Bairro de Pelotas.

<sup>362</sup> Modo de se referir à garrafa.

início era *roots*<sup>363</sup> mesmo assim... [Entrevistador: *E quem fazia essa divulgação?*] Geralmente o pessoal [...] que tava organizando, ou seja, o pessoal da banda, né... Então, eu me lembro de... dividir essa tarefa algumas vezes com o Torrado... Mas eu lembro que a responsabilidade de colar de noite era sempre iniciativa dele... e... sobretudo de fazer a cola também [*risos*]... [...] (PORTO1, 2014, 01:36:38”).

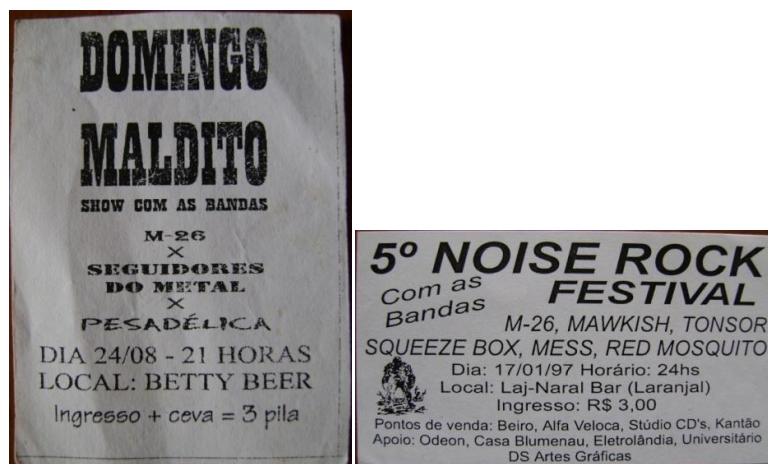
As lembranças de Goularte (2014) chamam atenção na medida em que busca recuperar de forma bastante detalhada a descrição do processo de confecção dos cartazes.

[...] [Entrevistador: *Como é que vocês faziam ... pra divulgar esses shows?*] Ah... Normalmente a divulgação era feita por cartazes colados nos colégios; de boca com algumas parcerias... Na época não tinha internet, né... Então a coisa era mais no mano-a-mano; mais pessoal; no boca-a-boca... E também com *flyers*. Muito *flyer*. Distribuindo [...] os panfletinhos... na noite, na cidade... e cartazes colados nos... postes, nos muros da cidade. Era a maneira que tinha de divulgar. [Entrevistador: *Ah... por exemplo: pode me falar um pouco mais a respeito de... Como é que vocês produziam esses cartazes e aonde que vocês colavam...*] Ah... [...] os cartazes normalmente eram feitos com colagens, [...] até desenhados com [...] pincel atômico [...] Raramente alguém tinha um computador... Na época o computador era uma coisa de luxo, né... Lá por noventa e um, noventa e dois... estavam surgindo os PCs e tal... Então ter um computador naquela época já era uma coisa mais... Eram poucos conhecidos que tinham assim... Então era feito mais na arte mesmo... de colagens e... né... e desenho... Esse tipo de coisa. Depois se fazia [...] uma matriz, né... E se tirava xerox. Os cartazes eram todos com xerox. Xeroqueava<sup>364</sup> e aí a galera fazia uma... Era até a parte divertida, né: se pegava [...] uma bebida lá na noite... às vezes no frio no inverno... e ia tomando uma bebida com um baldezinho de grud que fazia em casa com farinha e ia colando aqueles cartazes pela cidade ali... Ou... botava nos... murais dos colégios também... E assim ia... [Entrevistador: *Tu lembra assim, lugares onde ... vocês colavam cartaz... Tinha algum lugar específico...*] Ah... [...] Lugares: a maioria [...] nos postes [...] na cidade, [...] na noite; nos lugares que ficavam perto dos bares onde circulava muito movimento que era na Avenida na época... [...] E parece que o pessoal não respeitava muito não... Era em poste, parede, muro... Onde tivesse um lugar aberto ali o pessoal colocava... E... também... nos colégios... Nos murais dos colégios: o cara levava até as escolas onde cada um estudava e... pedia pra fixar no mural. Não tinha problema nenhum. Os colégios sempre permitiam... E nos colégios que eu acredito que era onde tinha a maior parte do público que ia nos shows, saía dos colégios... [...] (GOULARTE, 2014, 00:17:36”).



<sup>363</sup> Termo utilizado para referir-se a algo feito sem muita sofisticação.

<sup>364</sup> Costuma-se usar o termo xerox (nome de uma marca de fotocopiadoras) como verbo, para designar a ação de fotocopiar. O ato de fotocopiar seria, então, “xerocar”.



**Figura 8** - Alguns flyers divulgativos de festivais.

**Fonte:** Todos estes cartazes foram gentilmente cedidos por Danilo de Vasconcelos Ferreira, Luciano Lemons Vieira da Silva e E.P.

As formas as quais as memórias dos festivais emergiram envolvem um contexto polissêmico em termos de suas articulações. Ressalta-se, dessa maneira, a premissa de que a única memória atestável, no que diz respeito aos aspectos empíricos, é a memória individual (CANDAU, 2011). Isso se mostrou evidente quando em meio às lembranças de suas bandas, festivais ou outros sub-temas que envolvessem os concertos *underground*, cada entrevistado(a) narrava acerca de episódios e perspectivas muito particulares relacionadas às suas experiências destes eventos.

No entanto, conjugando as perspectivas de Gomes (2012), Finnegan (1989) e Small (1998) com os dados empíricos, notamos que o conjunto das narrativas, embora individuais, trouxe a tona uma forma relativamente comum em termos de um “como e a partir do quê (re)construímos” o passado focalizado. Podemos dizer que o que demonstram é que as estruturas sócio-musicais (caminhos, quadros de interação sócio-musical) e os musicares através das quais construíram parte de suas experiências emergem como balizas relativamente sólidas. Contudo, podemos dizer: as recordações a respeito dos festivais conformaram um significativo marco de organização (BRUNER, 1991) de suas experiências *underground* (GOMES, 2012).

Isso não faz com que se perspetive essa atividade memorial como compartilhada no presente desde nossa ida ao campo. Mas sim, como um reflexo de experiências – como bem nos lembra Dubet (2011) – sócio-musicais comuns em uma cena passada que, embora construídas através de trajetórias unas dentro dos

quadros de interação sócio-musicais correspondentes, foram experienciadas dentro de um contexto sim compartilhado. Isso, a nosso ver, faz com que essas recordações dos musicares-*modus operandi* relacionados aos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990 possam ser vistas como uma via narrativo-memorial balizadora (um marco) à costura de uma representação geral deste passado sócio-musical em específico. Poderíamos dizer: as memórias acerca dos processos de organização-divulgação, bem como das especializações dos festivais pretéritos reforçam a ideia da experiência em determinados quadros sociais como aspecto de conhecimento histórico individual-coletivo. E, voltando ao musicar de Small (1998), é como se as memórias sócio-musicais individuais nos ensinassem cada uma a sua vez: “re-construo essa parte de meu passado sócio-musical através das práticas e dos quadros que me levaram a participar e a experienciar o *underground* passado da maneira como foi”.

Assim como nos lembram Finnegan (1989) - acerca dos caminhos como “[...] vias culturalmente estabelecidas [...]” através das quais os atores “[...] estruturam suas atividades sobre padrões habituais [...] compartilhados com os outros [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 323) - e Gomes (2010) – que categoriza os quadros correspondentes aos eventos *underground* -, podemos dizer que as memórias das especializações, bem como das organizações-divulgações dos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990 se apóiam nos quadros de interação sócio-musicais correspondentes à temática aqui tratada. E, além disso, tendo em um tipo de memória dos musicares correspondentes às ações-atividades ligadas à temática dos festivais, nos mostram mais uma vez que o narrar-(re)construir o passado através das práticas sócio-musicais pretéritas não circunscreve as memórias somente à perspectiva de descrição e significação de um determinado espaço sócio-musical. Nos mostra também que, através da perspectiva de Small (1998), que estas mesmas ações (re)constituem o perfil de uma identidade sócio-musical comum daqueles que participaram da cena passada. As memórias das especializações e da organização-divulgação dos festivais mostram que são ressonâncias de suas atuações características em um fazer cena em um contexto urbano pretérito em específico. É como se nos lembrassem: “as maneiras como foram (re)constituídas as memórias dos festivais do *underground* pelotense dos anos 1990 também dizem respeito a um eu-nós na medida em que os fizemos das maneiras como fizemos”.

## 5.7 A aparência-visual

Como temos visto, os quadros de interação sócio-musicais correspondentes à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 têm sido (re)constituídos através das práticas sócio-musicais. Mas emergiram também outras temáticas que balizaram a (re)construção do contexto passado ligado a esta cena afetiva (BENNETT, 2013). Uma destas corresponde à aparência-visual: conjunto de lembranças que delinearam o perfil visual do roqueiro-metaleiro local à época (desde um ponto de vista mais descritivo), bem como as funções sociais da aparência-visual no que tange à identificação-diferenciação. Ou seja: a imagem-aparência e suas ressonâncias societais.

São memórias que não emergiram, em grande parte, a partir de perguntas diretas sobre o assunto, mas sim, posteriormente aos(às) próprios(as) entrevistados(as) terem lançado alguma questão ligada ao tema da aparência. Dessa forma, fomos observando que essa temática foi emergindo como marco de organização (BRUNER, 1991) significativo desde o ponto de vista êmico, uma vez que se imbricam nas narrativas tanto a perspectiva do músico amador como a do fã-sujeito identificado com a estética do *rock*: lembranças que remetem a variadas questões ligadas à identificação, engajamento, etc.

A temática da aparência não é novidade, sendo aprofundada há décadas. A perspectiva sócio-antropológica vem desenvolvendo questões ligadas à aparência-moda desde fins do século XIX até os dias de hoje no que tange às agrupações sócio-culturais na pós-modernidade (BENNETT, 2005, p. 95-116). Dessa forma, essa temática nos remeteu diretamente a mais um dos elementos mediadores das experiências *underground* (GOMES, 2012) e *rock*: a aparência-visual-estilo-moda participa no conjunto de aspectos que contribuem na sustentação das estruturas-redes sociais.

No capítulo quinto (*Fashion*) de *Culture and everyday life* (2005), Andy Bennett chama atenção para aspectos sócio-culturais que circundam as modas. Um destes é o comunicativo. Um determinado modo de se vestir-aparentar pode atuar como emblema-índice comunicador de "[...] mensagens culturalmente codificadas aos outros [...]", denotando "[...] valores simbólicos [...]" coletivamente compreendidos

dentro e através de diferentes grupos sociais [...]”<sup>365</sup> (BENNETT, 2005, p. 95, tradução nossa). Essas mensagens possibilitam aos sujeitos construir-se individual e coletivamente. O visual e a aparência, além de proporcionar celebração da individualidade (no que tange à articulação da imagem pessoal), também oferece ao sujeito o estabelecimento de alianças grupais apoiadas em preferências de estilos. Como aponta o autor, “[...] a moda e a aparência visual jogam uma parte considerável em informar noções de comunalidade [...]”<sup>366</sup> (BENNETT, 2005, p. 95-96, tradução nossa). Como aspecto da conformação das imagens, visuais, aparências das pessoas, portanto, “[...] serve como um potente símbolo visual na sociedade [...]”, sendo usada pelos indivíduos como forma tanto de exprimir suas individualidades como seus alinhamentos a determinados grupos sociais<sup>367</sup> (BENNETT, 2005, p. 99, tradução nossa).

Se Bennett (2005) focaliza mais a moda (*fashion*), Maffesoli (1996) nos traz uma perspectiva mais voltada à aparência como um todo. Fundamentando sua discussão em torno das características de coesão social na pós-modernidade, observa que a aparência joga um papel significativo enquanto elemento estético-social gregário na teatralidade do mundo pós-moderno. Conforme o autor,

[...] as diversas modulações da aparência (moda, espetáculo político, teatralidade, publicidade, televisões) formam um conjunto significativo, um conjunto que, enquanto tal, exprime bem uma determinada sociedade. É então que se vê a necessidade de uma reflexão sobre a forma. Reflexão que não esteja acantonada ao domínio da arte, mas que saiba integrar o conjunto da vida social [...] (MAFFESOLI, 1996, p. 127).

O vitalismo social também é articulado através da perspectiva imaginal (MAFFESOLI, 1996, p. 133): a imagem-aparência possibilita partilhas imaginais (MAFFESOLI, 1996, p. 136), mediando a proxemia. Como lembra o sociólogo francês: “[...] a imagem [...] permite aderir [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 136). Dessa forma, enquanto eixo gregário, a aparência-visual acaba se tornando uma “[...]”

<sup>365</sup> “[...] Thus, fashion embodies a range of symbolic values which are collectively understood within and across different social groups [...]” (BENNETT, 2005, p. 95).

<sup>366</sup> “[...] Arguably, however, another way of understanding fashion is as a means of forging new forms of ‘collective’ identity. Thus, being increasingly less constrained by the structural experience of class, gender and ethnicity, individuals create new cultural alliances based around reflexively articulated lifestyle preferences. Within this process, fashion and visual appearance play a considerable part in informing notions of commonality [...]” (BENNETT, 2005, p. 95-96).

<sup>367</sup> “[...] Fashion, then, serves as a potent visual symbol in society, one which individuals use in an attempt both to assert their individuality and, at the same time, to align themselves with particular social groupings [...]” (BENNETT, 2005, p. 99).



constante antropológica que se encontra em lugares e em tempos diversos [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 155), ajudando na conformação de estéticas sociais (o paradigma estético) (MAFFESOLI, 1996, p. 156) que dão forma aos corpos sociais.

Nessas estéticas sociais, as roupas jogam um papel significativo. Assim como em Bennett (2005), Maffesoli (1996) chamou atenção para as roupas como “[...] máquinas de comunicar [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 161) que, nas lógicas de identificação das tribos pós-modernas, carregam-comunicam os emblemas que permitem às consciências individuais transcenderem umas às outras, formando sociedade (MAFFESOLI, 1996, p. 167). Como aponta o autor francês, “[...] É essa a eficácia da aparência [...]”, pois, na medida em que a sociedade vê a emergência e consolidação de uma grande quantidade de pequenos nichos sociais miniaturizados (clãs, tribos, etc), os emblemas acabam se tornando cada vez mais prementes na composição da forma social. A aparência, portanto, se torna um elemento intrínseco à constituição do corpo social (MAFFESOLI, 1996, p. 168).

Por outro lado, o jogo das aparências, por suas qualidades imaginais, acaba, de uma forma ou outra, conformando modas. Não no sentido restrito das características indumentárias, mas sim, no sentido de que os elementos e aspectos que caracterizam este jogo fazem “[...] referência a um ‘tempo’ social [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 170). É disso que tratam as memórias sócio-musicais individuais: a aparência, o visual, a moda, o estilo como marco de organização (BRUNER, 1991) de suas experiências *underground* e *rock* a partir de elementos que (re)constróem as características de uma cultura visual ligada à conformação do corpo em uma época, local e meio sócio-musical. Se, em uma perspectiva sincrônica, permitem “[...] a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é [...]” (MAFFESOLI, 1998, p. 31), no caso da memória, permite a um conjunto de sujeitos reconhecerem-se como aquilo que eram – e como alguns ainda são<sup>368</sup>. Se a aparência faz referência às características visuais de um determinado “tempo social”, logo, as memórias sócio-musicais individuais em nosso estudo fizeram observarem hábitos pretéritos de se vestir, cortar o cabelo, bem como as ressonâncias sociais correspondentes (diferenciação-identificação).

---

<sup>368</sup> Vale a pena mencionar que Bennett (2013), na medida em que estuda as representações de *older fans* em uma perspectiva geracional, chama atenção para algumas formas como estes mesmos sujeitos re-articulam suas aparências na medida em que envelhecem mantendo suas afiliações às mais variadas estéticas sócio-musicais populares (*rock*, *metal*, *trance*, *punk*, etc). Conciliando uma forma de visual que dialogue suas afiliações musicais e outras atividades no mundo social mais amplo.

Na relação entre a aparência e outros costumes, a vestimenta também joga um papel significativo do ponto de vista da articulação das identidades sociais: “[...] O fato de ter essa ou aquela pele induz a esse ou aquele modo de viver [...]”. A “[...] base da conjunção ‘roupa-hábito’ [...]”, muitas vezes “[...] assinala [o sujeito] como membro de um grupo. [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 173-175). Dessa forma, o “[...] consentimento com a aparência [...]”, por parte do sujeito, é um “[...] ato cultural por excelência [...]”: uma “[...] realização pessoal por e através da objetividade que nos cerca [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 177). Na medida em que “ato cultural por excelência”, é também um ato de identidade-identificação. E, no caso dos grupos sócio-culturais ligados ao *rock*, este ato cultural não é menos importante. Como bem lembra Maffesoli (1996), nestas tribos, “[...] o ‘look’ comum é causa e efeito de identificação [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 183-184). Voltando ao nosso estudo, poderíamos dizer: as memórias da aparência-visual remetem a uma parte de suas experiências *rock* e *underground* locais em que a aparência não emerge somente como dado das características estético-vestuárias, mas também, como um dos elementos articuladores de seus processos de identificação passados. Ou seja: como uma parte de suas identidades sócio-musicais em que a (re)construção do eu no hoje se dá também através da remontagem dos processos passados correspondentes.

De modo mais focalizado à cultura do *rock* pesado (mais especificamente, à cultura do *heavy metal*), Weinstein (2000), chama atenção para o vestuário como um dos elementos estilísticos significativos a seus quadros. Assim como para Maffesoli (1996), o qual recorda que “[...] os valores dessas tribos de *rock* não ficam acantonados ao domínio musical *strictu sensu* [...], se difratando “[...] ao infinito no conjunto do corpo social [...]” (MAFFESOLI, 1996, p. 183-184), para a socióloga, embora o som tenha um lugar privilegiado, a cultura do *rock* pesado “[...] não é esgotada pela música. Ela tem também elementos não-musicais que formam um estilo<sup>369</sup> distintivo [...]”<sup>370</sup> (WEINSTEIN, 2000, p. 126, tradução nossa).

---

<sup>369</sup> “[...] O termo ‘estilo’ se refere a toda a gama de modos nos quais o corpo é exibido, animado e quimicamente influenciado [...]” (WEINSTEIN, 2000, p. 126, tradução nossa). “[...] The term ‘style’ refers to the whole range of ways in which the body is displayed, animated, and chemically influenced [...]” (WEINSTEIN, 2000, p. 126).

<sup>370</sup> “[...] As the master emblem of the heavy metal subculture, the music has a privileged place within it. But the subculture is not exhausted by the music. It also has nonmusical elements that form a distinctive style [...]” (WEINSTEIN, 2000, p. 126).

Em seu estudo, a aparência também possui um papel premente na conformação dessa cultura. Através da descrição das principais características, Weinstein (2000) destaca as "[...] calças jeans, camisetas pretas, botas e as jaquetas de couro preto ou jeans [...]"; os "[...] tênis atléticos [...]" que surgiram ao longo dos anos 1980; os "[...] bonés com os logos das bandas [...]"; bem como as camisetas, geralmente "[...] brasonadas com os logos ou outras representações visuais das bandas de metal favoritas [...]"<sup>371</sup> (WEINSTEIN, 2000, p. 127, tradução nossa). As jaquetas de couro ou jeans são muitas vezes adornadas com *patches*<sup>372</sup> e outros acessórios (*buttons*, pinos, etc). No que tange aos cortes de cabelo, o comprido é a característica mais distintiva no meio do *rock* pesado (WEINSTEIN, 2000, p. 129).

Weinstein (2000) observa que a aparência-visual também possui funções sócio-simbólicas ligadas aos processos de identificação-diferenciação – assim com o apontam Bennett (2005) e Maffesoli (1996). Permitindo aos sujeitos articularem suas identidades roqueiras, o estilo visual do *rock* pesado fornece emblemas imaginais que remetem a um conjunto de formas de expressão, de atitudes e valores, "[...] assumindo o caráter de um texto legível [...]"<sup>373</sup> (WEINSTEIN, 2000, p. 127, tradução nossa). É o que Janotti Júnior (1994) também chama atenção. Para o autor brasileiro, os "[...] signos imagéticos [...]", tais como "[...] cabelos compridos, calças jeans 'surradas' e camisetas de bandas [...]", compõem um campo semântico imaginal baseado em um conjunto de símbolos culturalmente correspondentes e legíveis. Além da diferenciação-alteridade, este campo conforma um "[...] canal que possibilita a troca simbólica entre os fãs [...]" (JANOTTI JÚNIOR, 1994, p. 9-10). Do ponto de vista da alteridade:

[...] O Heavy busca um espaço semântico que conteste os valores ligados ao 'bom-mocismo', bastando lembrar que a vestimenta do *headbanger* é o oposto do 'bom-comportamento', caracterizado por cabelos bem cortados, roupas passadas e sem rasgões, sapatos limpos e sem adereços como

<sup>371</sup> "[...] Heavy metal fashion involves the metal uniform of blue jeans, black T-shirts, boots, and black leather or jeans jackets. Boots were joined by athletic shoes around 1980, along with baseball caps with band logos. Jeans have become the universal youth fashion, spreading from American teens in the 1950s around the world. With black boots, the outfit is also a blue-collar uniform. T-shirts are generally emblazoned with the logos or other visual representations of favorite metal bands [...]" (WEINSTEIN, 2000, p. 127).

<sup>372</sup> Os *patches* são pedaços de tecido geralmente costurados nas jaquetas e que carregam logotipos e outras representações imagéticas bordadas (WEINSTEIN, 2000, p. 128).

<sup>373</sup> "[...] By providing forms for expressing attitudes, values, and norms, style takes on the character of a readable text [...]" (WEINSTEIN, 2000, p. 127).

*patches* e colares, enfim um jovem ideal para o ‘mercado de trabalho’ [...] (JANOTTI JÚNIOR, 1994, p. 95).

Do ponto de vista intra-grupal, Ribeiro (2007), por sua vez, observa a comunicabilidade das identificações sub-estilísticas na cultura do *metal*:

[...] Como a indumentária dos participantes de cenas *rock underground* são sempre parecidas, baseadas quase sempre em calças jeans e uma camisa preta, na maior parte das vezes, é o desenho pintado na camisa, quase sempre a reprodução da capa de um CD, ou o logotipo de uma banda, que irá possibilitar o reconhecimento de qual estilo aquela pessoa mais se identifica. Esse é um elemento muito forte de identificação [...] (RIBEIRO, 2007, p. 74).

Após serem perguntados a respeito de como o pessoal do *rock* se vestia, Ferreira<sup>1</sup> (2014), De Britto (2014) e Porto<sup>2</sup> (2014) (re)constroem características da vestimenta do roqueiro-metaleiro à época. É interessante notar que o primeiro remete ao uso do tênis de botinha com lingüeta como uma influência vestuária das bandas “gringas”. Observa também o tênis de botinha (*M2000*, uma marca brasileira usada, segundo o colaborador, como substituto da marca *Nike*) como mais metaleira, enquanto o *All Star* como marca mais relaciona ao *punk*, denotando a perspectiva imagéticas das afiliações. O segundo recorda que o vestuário da época remete, para si, a um estilo clássico do pessoal do *metal*: o tênis de lingüeta, a calça apertada, o colete (provavelmente a jaqueta *jeans* com as mangas cortadas), os *patches*, as camisetas com imagens representativas do imaginário *metal*: todos elementos que aludem à aparência básica daqueles identificados com o sub-estilo *trash metal*. O terceiro, aludindo a dois tipos de visual-aparência atrelados a dois sub-estilos de *rock* pesado, trata, primeiramente, da imagem mais voltada àqueles identificados com estilos extremos (*trash, death, black*): o preto como cor básica, as camisetas com emblemas e imagens referentes a bandas, bem como os adereços (*spikes*<sup>374</sup>). Após, menciona a bermuda larga como marca vestuária daqueles ligados ao sub-estilo *hard core*:

[...] [Entrevistador: *Como é que o pessoal se vestia? Tu falaste, né...*] Ah! Camisa de banda; jaqueta de brim ou jaqueta de couro; tênis de botinha na época [*risos*]... *M2000* [*risos*]... Não era um coturno. Mas era um tênis de botinha. Tênis de metaleiro [*risos*]. Ou *All Star* depois, né... Mas na época o *All Star* não era muito... tava meio em baixa

<sup>374</sup> “[...] Pequenas peças de ferro cromado pontiagudas [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 75).

naquela época... Era muito *Ramones*<sup>375</sup>. E a galera era mais *metal* naquele período ali... Tinha o *M2000*. Porque era o similar [...] do *Nike*, que era o que as bandas gringas usavam. Mas como ainda [...] não tinha liberado geral a importação<sup>376</sup>, né [*risos*]... Tênis *Nike* era muito caro. Só os mais *playboys* é que tinham. Mas era essa onda: calça apertada assim; calça jeans mais apertada; rasgada... [...] (FERREIRA1, 2014, 01:17:42”).

[...] [Entrevistador: *Como é que esse pessoal se vestia assim... pessoal do metal...*] [...] Cara! O que pra mim é clássico: camiseta de banda; calça preta; coturno... Aí tu vê o pessoal que era mais do *trash*: era aqueles tênis de lingüetão... Comprei um lá no Paraguai pra mim. Um *Reebok*... Calcinha<sup>377</sup> colada; tênis lingüetão; coletezinho; *patch*; camisetinha do *metal*; bonezinho [...] (DE BRITTO, 2014, 1:21:30”).

[...] Em termos de roupas, né... Sempre foi o preto, né... Camisa de banda... Antes teve a fase do... meio *grunge* assim, né... Todo mundo andava com umas camisas de flanela... Umas coisas assim... Todo mundo não, né... Aí teve o pessoal mais radical. Que andava lá de... sobretudo; jaqueta de couro... Mas as vestimentas basicamente, né, [...] do *metal* sempre foi isso: preto; camiseta de banda; adereços, né; *spike*... Umas coisas assim... Os mais do *death*, do *trash* e do *black*... E o pessoal mais do... *hard core*, que era o bermudão, [*risos*]... Depois começou, né, esse bermudão, bonezinho... [...] (PORTO2, 2014, 01:57:00”).

Lisboa (2014), por exemplo, (re)constrói a aparência-visual dos roqueiros-metaleiros à época observando que as roupas, no geral, compunham uma mescla entre os estilos *punk*, *metal*, bem como partes do vestuário militar. Além disso, recorda acerca: de como se obtinha certas peças vestuárias (*patches*, coturnos); do ajeitar roupas ao estilo *trash metal* (buscando o serviço de costureiras); das características visuais do pessoal mais identificado com o *hard* e *glam rock* (maquiagens); do cabelo comprido como uma marca da época, em comparação com uma maior quantidade de metaleiros carecas ou com a cabeça raspada nos dias de hoje; etc. Ao final, traz uma significação da aparência do metaleiro-roqueiro-*punk* pelotense dos anos 1990: o termo *podrêra* (roupas surradas; velhas) remete não somente ao estilo vestuário, mas também a uma marca identitária da aparência do roqueiro à época (no ontem: o roqueiro era mal vestido; no hoje, o roqueiro se veste de forma mais “glamourosa”<sup>378</sup>):

[...] [Entrevistador: *O pessoal que ia no Pássaro Azul e esses outros locais... Como é que esse pessoal se vestia?*] Ah! Era uma ‘*podrêra*’. [...] Na época era calça *jeans* rasgada... O pessoal usava muito... *patch*. Sabe? O pessoal ia nas lojas - na Beiro, na *Trekko's* -, comprava os *patches* [...] de pano e costurava aquilo nas roupas assim... Na jaqueta... O pessoal usava muito isso assim... Pegava uma jaqueta *jeans*; arrancava as mangas fora;

<sup>375</sup> Utiliza a banda *Ramones* para aludir aos *punks*. Ou seja: uma banda para referir-se à reflexividade entre fãs e bandas.

<sup>376</sup> Remete à situação econômica do país à época.

<sup>377</sup> Usa o termo “calcinha” como diminutivo de calça.

<sup>378</sup> Com *glamour*: elegante, charmosa.

botava por cima de uma jaqueta de couro surrada; enchia esse colete de botons e de *patches* com nomes de bandas assim e nas costas e... rebites... Tinha muito isso assim... O visual era bem carregado assim... Mas ao mesmo tempo era uma coisa meio 'podre' assim... Em Pelotas [...] era uma mistura do visual *metal* com o visual *punk* assim... [...] A cultura parece que chegava aqui meio misturada assim... Então no Pássaro Azul tinha muito metaleiro e tinha muito *punk* também. Então as... coisas acho que atingiam todo mundo... de maneira meio uniforme... Então os caras incorporavam o visual do *metal* e do *punk*... O lance da calça rasgada mesmo... Tinha muito por aqui assim... O pessoal usava coturno... Era meio difícil conseguir coturno na época. O pessoal conseguia [...] com militar, com brigadiano... Sei lá... E tipo: até um certo tempo, se [...] os milicos te pegassem na rua usando coturno te tiravam. Sabe? Não podia usar coturno. Depois de um tempo liberou e tal... Aí o pessoal usava coturno; usava uns tênis... Aqueles tênis de *trash metal*... Gigantescos assim... Tênis com uma lingüeta enorme, saindo por cima da calça assim... O pessoal usava aquilo... Mandava ajustar a calça na costureira pra ficar apertadinha na canela assim tipo... Se espelhavam um pouco no visual das bandas na época, né: *Kreator*, *Megadeth*... Sabe? Aquelas calças apertadinhas... Tinha gente que usava isso também aqui e tal... Também tinha o pessoal do *hard rock*... Mais *poser*. Mais *glam* assim que... usava maquiagem nos olhos... Tinha isso também... Cabelo comprido: normal. O pessoal usava muito cabelo comprido... Não tinha metaleiro careca [*risos*]... Hoje em dia [...] é mais comum assim... Era tudo cabeludo! E roupas muito velhas; muito surradas assim... [...] No Pássaro Azul, [...] principalmente assim, tu não via esse metaleiro bem vestido... que tu vê hoje em dia [...] com botas de couro que custam 1.500 reais; cheio de fivela bonita e... biquêra de aço. Sabe? Essas coisas... Não se via isso na época. Não tinha [...] esse *glamour* assim... Era 'podrão' mesmo [...]. Pelotas, aqui o pessoal era bem 'podrão'! Se vestia de uma maneira bem 'podre'. Roupas usadas do exército se usava também... Calça camuflada... Mas era tudo velho assim... Porque era aquelas coisas que os milicos não usavam mais [...] e alguém da família tinha servido e os caras pegavam. Então eram umas roupas militares muito chulés assim... Muito velho; surrado. Era assim que o pessoal se vestia. [Entrevistador: *E era como podia ou tinha que ser assim?*] Acho que as duas coisas, sabe? Era do jeito que dava, mas... eu acho que se tu aparecesse muito limpinho assim; se tu aparecesse com uma bota cheia de fivelinha; toda bonita; engraxadinha... Sabe? Com uma calça de couro toda direitinha assim, bonita; com uma jaqueta nova... Sabe? Uma camiseta de banda novinha e tal e o cabelo muito arrumado... Eu acho que o pessoal ia te estranhar. Sabe? Naquela época, acho que se tu aparecesses assim, muito luxuoso, o pessoal ia estranhar. Com certeza [...] (LISBOA, 2014, 01:32:40").

Goularte (2014), por sua vez, além de (re)montar seu próprio visual através da recordação do estilo de seu cabelo (comprido e pintado de vermelho, que com o tempo desbotava para o rosa), bem como do visual geral do roqueiro através da cor preta predominante e das camisetas de bandas, também (re)constitui as funções gregárias (de identificação) e as de diferenciação que a aparência marcava:

[...] [Entrevistador: *Tocaste no assunto do visual, né... Mencionaste o visual... Como é que era o visual assim? Como é que era o teu visual? O visual do...*] Cara! O meu visual... [Entrevistador: *... o visual geral do pessoal do rock?*] ...era estranho! O visual já é o do pessoal do *rock*... Foi sempre assim, né cara... O pessoal sempre buscou mais o preto! Isso é uma coisa interessante assim... Naquela época [...] o pessoal andava mais de preto. Eu, na época, [...] tinha o cabelo pintado de vermelho cara... Tinha o cabelo passando [...] o ombro, pelo meio das costas, pintado de vermelho... que ficava rosa depois... Então todo mundo lembra de mim como o 'cara do cabelo rosa'. Mas na realidade meu cabelo era pintado de vermelho e descoloria e ficava rosa. Entendeu? Todo mundo falava horrores... Então é... assim: eu acho que [...] a coisa [...] do visual, ela tá [...] muito linkada [...] com a música e com o *rock*, né cara... Porque tem aquela

coisa sempre do adolescente também. Aquela coisa de buscar ser diferente. De buscar se diferenciar do outro através do visual. Então... seja do visual [...] da tribo ou... individual mesmo. Então é aquela coisa: tu te moves assim. Buscando sempre um visual diferente. Até que chame atenção. Entendeste? [...] Eu acho que isso é muito do artista. É aquela coisa de chamar atenção, né... Pro diferente... Então... [...] sempre o pessoal que é mais roquêro assim ele [...] já nota: 'Ó, aquele cara lá é roquêro.' [...]. Até por uma questão própria de identificação [...] entre [...] o pessoal que gosta. Entendeu? Na maneira de se vestir tu olha: 'Poh! Aquele cara ali é da minha tribo; [...] gosta do tipo de som que eu gosto; tá com uma camiseta de banda'. Camiseta de banda também: uma coisa bem característica do *rock*, né... Então eu vejo assim: [...] além de uma diferenciação [...] da maioria, do público em geral, é [...] também uma maneira de se encontrar com os semelhantes; com os que gostam da mesma coisa. Eu vejo assim... [...] (GOULARTE, 2014, 00:52':21").

Outras memórias sócio-musicais individuais focalizam mais o dado das funções gregárias do estilo vestuário. Fernandes (2014), por exemplo, em meio às recordações sobre como foram seus primeiros contatos com outras pessoas identificadas com o *rock*, (re)constrói parte dessa experiência (exemplificada através do contexto escolar). Além disso, também ressalta a aparência-visual como um índice de alteridade:

[Entrevistador: ... *Me fala um pouco sobre os teus primeiros contatos com outras pessoas que escutavam rock. ... Como é que foram esses ... primeiros contatos?*] Ah... Esses contatos... começaram no colégio, né... Colegas de aula... que a gente acabava descobrindo que... Sei lá... Às vezes não dava bola pra uma pessoa assim; nunca tinha conversado assim; não tinha intimidade; não tinha nenhuma relação... Mas aí descobria: 'Ah! O cara... gosta de não sei o quê... Gosta daquela banda que...', que eu também gostava... Aí já juntava um grupinho assim... [...] Aí começavam essas relações assim, né... De... interesse musical. E começou no colégio isso... Lá pela oitava série... Eu acho... [Entrevistador: *E como é que tu descobria que outra pessoa gostava de rock? ...*] Ah! Não sei exatamente como se descobria isso [risos]... A gente acabava descobrindo de alguma forma... O cara ia pra aula [...] com um negócio costurado na jaqueta com o nome duma banda [risos]; ou o cara levava o disco pro colégio... Acontecia isso muito assim, né... De... a gente querer... mostrar pros outros, né... [...] algo diferente que a gente tem dos outros [risos]... Então o cara que curtia *rock* queria mostrar pra todo mundo que curtia *rock*. Então ele ia com... uma camiseta da banda pro colégio... [e] se achava o máximo assim [risos]... Levava um disco e ficava passeando com o disco na mão assim na hora do recreio, né [risos] [...] [Entrevistador: *E no caso, tu falaste 'Ah, às vezes o pessoal... alguém passava no recreio com um... LP debaixo do braço', né... Ou, aquela onda da camiseta... Tu te apresentava assim no colégio, por exemplo?*] Ah! Eu andava com uma jaqueta cheia de coisas<sup>379</sup> de bandas assim... [risos] Costuradas... Que tinha a ver até com... Sei lá! Com o costume da época assim... [...] Pedia pra minha mãe costurar [risos]... Sei lá... De alguma forma a gente tinha que mostrar que pertencia a um mundo diferente [...] dos outros, né... Da maioria [...] (FERNANDES, 2014, 00:56':13").

Porto2 (2014), também chama atenção para a função gregária do visual-aparência. Perguntado a respeito de se havia reconhecimento entre pares, comenta: "[...] Ah... o pessoal se identifica na rua, né... Você vê um cara de coturno; de calça

<sup>379</sup> *Patches*.

preta; camisa preta; corrente ou algo assim... Cê já sabe que ele gosta do estilo, né... A camisa de banda é mais fácil ainda, né... [...]" (PORTO2, 2014, 01:58':26").

Em meio à (re)construção do que era o *underground* pelotense à época, Miguens (2014) traz o visual-aparência como elemento tanto definidor daqueles identificados com o *heavy metal*, assim como um tipo de emblema proxêmico. Além disso, assim como Goularte (2014) e Fernandes (2014), traz o visual como aspecto de alteridade frente à sociedade:

[...] [Entrevistador: *Tu falaste do underground, né... 'E já existia' o underground antes de tu começar a tocar com bandas e tal...*] Sim! [Entrevistador: *... O quê que era esse underground?*] O *underground* era o quê? [...] Era tipo... [...] o *heavy metal*... Era tipo [...] um troço meio assim: 'Ó... Coisa de cabeludo...'; coisa de [...] meio marginalizado assim pelo visual de quem gostava de *heavy metal*; se vestia de preto e usava cabelo comprido e que... meio que chocava, digamos assim, a sociedade, né... Então quem gostava disso aí normalmente só andava com quem gostava disso aí, né... Tinha um grupo pequeno e [...] era tipo uma comunidade de quem gostava disso daí... [...] Mesmo quando não tinha festival, o pessoal se encontrava num bar. Todo mundo que gostava desse [...] tipo de música: música, estilo musical... Juntava aquele grupo de pessoas pra conversar. [...] Pessoal que... se harmonizava ali... [risos] [Entrevistador: *Me fala um pouco mais sobre esse underground...*] Então, era assim... Ah... o pessoal era gurizada; todo mundo estudava... [...] Tu tava naquele colégio e... curti aquele tipo de som... todo mundo meio que se conhecia! [...] Se identificava pelo - acredito eu! - pelo visual, né... Porque tipo: se o cara é cabeludo o cara [...] é metalêro, né... [Entrevistador: *Nessa época...*] Ah! Era, tipo: se tu era cabeludo, [...] tu era metalêro, roquêro. Cabeludo de preto. Camiseta de banda. Se tu estivesse de camiseta de banda não tinha dúvida! Então, tipo: se tu não conhecesse o cara e o cara... tivesse com esse visual que é do teu... 'Poh, esse cara curte *rock*. Então esse cara é legal' [risos] Então daí a gurizada começava a conversar e tal... [...] (MIGUENS, 2014, 00:44':55").

Como observado acima, a aparência, através de todos os aspectos que a compõem, são elementos significativos quando observamos as tribos pós-modernas mundo afora. A partir de Bennett (2005) a Maffesoli (1996), se trata de um aspecto significativo que compõe partes das dinâmicas sociais. Partindo de Weinstein (2000), Janotti Júnior (1994) e Ribeiro (2007), vimos como compõe uma parte significativa dos quadros de interação sócio-musicais que sustentam redes-estruturas roqueiras. Podemos dizer que a temática da aparência-visual se conforma a partir dessas mesmas visões: desde a (re)construção das características da aparência-visual como das funcionalidades nas dinâmicas sociais.

Além de rememorar o corpo esteticamente através das calças rasgadas, apertadas, as jaquetas *jeans*, o cabelo comprido, as camisetas de bandas - índices vestuários característicos -, os(as) entrevistados(as) também trouxeram os códigos ligados à aparência-visual. Este aspecto remete ao que Maffesoli (1996) chama ética da estética. No caso de nosso estudo, assim como os de Weinstein (2000), Janotti



Júnior (1994) e Ribeiro (2007), a aparência-visual constitui, nas teatralidades cotidianas, um campo semântico que denota regras, normas, em que a imagem joga um papel significativo. No que tange às memórias sócio-musicais individuais, podemos dizer que trazem a perspectiva das memórias da aparência-visual de uma ética da estética ligada aos quadros de interação sócio-musicais que experienciaram em suas trajetórias na cena afetiva passada. Uma ética e uma estética que balizam o processo de rememoração e (re)construção de parte de suas histórias de vida musicais. E mais: de uma ética da estética que, de uma forma ou outra, remete ao como a cena passada se inscrevia na urbe através de uma forma societal *underground* balizada na perspectiva imaginal.

Por outro lado, não podemos esquecer a potencialidade da temática da aparência-visual: esta, pode também estar apoiada no fato de que a aparência, como visto no artigo de Bennett (2005), há muito tempo faz parte das dinâmicas sociais. Na medida em que conforma os mais variados quadros sociais, possibilitando caminhos através dos quais os sujeitos circulam, nos faz pensar também que a aparência-visual continua sendo um aspecto significativo dos quadros de interação sócio-musicais presentes em quaisquer cenas locais mundo afora. Dessa forma, podemos dizer que se constitui enquanto uma parte dos quadros deste tipo de cultura que funcionam como fio condutor que, desde o presente, possibilita a (re)construção dos quadros pretéritos. E se Maffesoli (1996) fala de um “conformismo vestimentário” desde uma perspectiva sincrônica, tomamos essa mesma ideia deste conformismo como fio condutor desde o ponto de vista temporal: uma tradição que se mantém em termos de aparência-visual. Como nos lembra Janotti Júnior (1994), desde a década de 1990, “[...] Os *headbangers*[,] com suas calças jeans surradas, cabelos compridos e as camisetas que estampam o grupo preferido, já fazem parte da paisagem urbana contemporânea [...]” (JANOTTI JÚNIOR, 1994, p. 87-88), conformando as malhas urbanas de milhares de cidades mundo afora. Uma marca identitária permanente e que, não é de se surpreender, um marco de organização (BRUNER, 1991) de experiências *rock* e *underground* idiossincrático.

## 5.8 As bandas

Dentro da ampla temática referente à cena *rock underground* pretérita dos anos 1990 não cabe dúvidas de que as bandas emergiriam com profusão. Uma vez que ao longo de suas narrativas os(as) entrevistados(as) focalizaram suas histórias de vida musicais através de suas práticas sócio-musicais pretéritas, lembrar e narrar acerca de suas experiências em bandas ao longo de seus percursos musicais *underground* (GOMES, 2012)<sup>380</sup> obviamente surgiria como aspecto significativo.

Conforme Andy Bennett, uma banda de *rock-pop* corresponde a um grupo sócio-musical que, além das várias “[...] questões organizacionais [...]” necessárias ao seu bom funcionamento, opera como uma “[...] unidade social [...]”<sup>381</sup> (BENNETT, 2001, p. 140, tradução nossa): um núcleo “[...] micro-organizacional [...]”<sup>382</sup> (BENNETT, 2001, p. 141) que se conforma através de um conjunto de concordâncias entre seus membros a respeito de certos “[...] códigos de conduta coletivos, crenças compartilhadas sobre a importância da música e um nível comum de comprometimento com o grupo [...]”<sup>383</sup> (BENNETT, 2001, p. 139, tradução nossa). Em síntese, uma banda de *rock-pop* corresponde a uma pequena sociedade a qual se conforma e se apóia através da reunião de um determinado grupo de pessoas que compartilha de uma estrutura sócio-musical relativamente concorde.

Assim como Bennett (2001), Gomes (2012), a partir do meio *underground* que investigou em Portugal, chama atenção para a banda como uma “[...] pequena sociedade de auto-produção [...]” que se conforma enquanto “[...] quadro de interação restrita [...]”. Os membros passam a compartilhar experiências musicais dentro de um *modus operandi* (ou um guião prático implícito, como o classifica) que organiza o “[...] trabalho musical [...]” através de “[...] um 'pacote de tarefas' [...]” em que as funções dos sujeitos “[...] não são prescritas rigorosamente [...]”, mas sim, são executadas enquanto “[...] procedimentos relativamente padronizados através de convenções reconhecidas [...]” (GOMES, 2012, p. 113) dentro do próprio meio. Dessa forma, a “[...] micro comunidade [...]” banda possibilita aos sujeitos “[...] uma instância coletiva de modulação das matrizes disposicionais individuais [...]” através de uma “[...] expressão musical [...]” geralmente comum, bem como a racionalização

<sup>380</sup> Somente um dos entrevistados não fazia parte de bandas.

<sup>381</sup> “[...] in addition to the various other organizational issues pertaining to the successful function of a band, the band must also work well as a social unit [...]” (BENNETT, 2001, p. 140).

<sup>382</sup> “[...] micro-organizational [...]” (BENNETT, 2001, p. 141).

<sup>383</sup> “[...] As Bennett demonstrates, a group is a social unit; whether it succeeds or fails, even in its initial quest to perform in front of an audience, depends upon the group agreeing on fixed ground rules relating to collective codes of conduct, shared beliefs about the importance of musica and a common level of commitment to the group [...]” (BENNETT, 2001, p. 139).

dos “[...] modos de relação entre os músicos [...]” (GOMES, 2012, p. 131). Isso reflete parte do que Finnegan (1989) já havia observado em fins da década de 1980:

[...] A pesar de suas composições informais, as pequenas bandas também funcionam de acordo com procedimentos previsíveis os quais fornecem uma estrutura organizada para a ação musical [...]. Aqui também a música local (ou certas formas desta) somente é possível através de esforços organizados de um grande número de indivíduos comprometidos trabalhando juntos dentro de um sistema de convenções reconhecidas [...] <sup>384</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 255, tradução nossa).

O que Bennett (2001), Gomes (2012) e Finnegan (1989) chamam atenção, portanto, é o fato de que uma banda conforma quadros de interação sócio-musicais que se sustentam através de estruturas sociais e simbólicas inteligíveis. Através da participação em bandas, os sujeitos experienciam o fazer musical em sociedade. Além disso, como nos lembra Bennett (2001), o engajar-se em uma banda traz aos

[...] jovens uma chance para distanciarem-se daqueles aspectos da vida os quais julgam menos atraentes e a encarar um tipo de vida diferente para si mesmos, o qual está baseado não ao redor do trabalho escolar e subseqüentemente um trabalho ou carreira, mas sim sobre a criatividade musical e expressão artística [...] <sup>385</sup> (BENNETT, 2001, p. 141, traduções).

Ou seja, nos remete ao horizonte das bandas como um meio no qual se proporciona a circulação de sujeitos através de um mundo – lembremos dos mundos artísticos de Becker (1982) ou dos mundos musicais de Finnegan (1989).

Um exemplo disso encontra-se em Finnegan (1989). A antropóloga britânica apresenta aspectos que compõem as dinâmicas envolvidas nos pequenos grupos-bandas. São questões que vão desde suas formações, manutenção-funcionamento, bem como os processos habituais de dissolução, delineando um panorama amplo dos aspectos que compõem os quadros de interação sócio-musicais que permeiam os ciclos de vida das bandas. Por outro lado, chama atenção para o fato de que uma banda não atua de forma isolada de um mundo musical que a circunda. Em seu

---

<sup>384</sup> “[...] Despite their informal their informal make-up, the small bands too work according to predictable procedures which provide an organized structure to musical action [...]. Here too local music (or certain forms of it) is only possible through the organized efforts of a large number of comiited individuals working together within a system of recognized conventions [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 255).

<sup>385</sup> “[...] Playing in a group gives young people a chance to distance themselves from those aspects of life which they find leats appealing and to envisage a different kind of life for themselves, one which is based not around schoolwork and subsequently a job carrer, but rather upon musical creativity and artistic expression [...]” (BENNETT, 2001, p. 141).

estudo, embora as bandas pesquisadas diferissem uma das outras através dos mais variados aspectos sócio-musicais, observa que faziam parte de um mundo no qual compartilhavam de uma estrutura-quadro comum:

[...] Dentro de Milton Keynes, de qualquer maneira, foi este complexo de bandas [...] que compôs a estrutura aceita, dentro da qual os músicos das bandas operaram. Independentemente de suas formas de música escolhidas, eles podiam orgulhar-se deste mundo das pequenas bandas e reconhecê-lo como [...] seu próprio, compartilhado com outros músicos [...]<sup>386</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 271, tradução nossa).

Um dos aspectos que significativos desse tipo de cultura musical corresponde aos processos de formações ou re-formulações das bandas. Conforme Finnegan (1989), suas formações nestes circuitos locais amadores ocorrem geralmente – mas não necessariamente - através de redes de contato entre amigos de escola e/ou bairro. No entanto, há outras, tais como o conhecimento de colegas de trabalho, o espalhamento de anúncios buscando por novos membros, experiências musicais prévias com outros músicos, ou mesmo através de “[...] rumores musicais [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 256).

Uma questão que chama atenção nos processos de formação, manutenção e dissolução das bandas de *rock-pop* está no caráter efêmero dessa dinâmica. Em seu estudo, Finnegan (1989) observou que “[...] Alguns poucos grupos haviam estado juntos por anos [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 109), sendo a vida curta a característica mais comum entre os grupos investigados. Por outro lado, geralmente é corrente, após os rompimentos das bandas, sucederem “[...] recombinações de membros em novos grupos [...]”<sup>387</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 109, tradução nossa), bem como “[...] constantes mudanças nos nomes das bandas [...]”<sup>388</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 255, tradução nossa). Ou seja: da dissolução de uma banda se forma outra. É interessante notar que as memórias sócio-musicais individuais referentes às formações de bandas na cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 também

<sup>386</sup> “[...] Within Milton Keynes, at any rate, it was this complex of performing bands [...] that made up the accepted framework within which band players operated. Whatever their chosen for of music they could take pride in this world of small bands and recognize it as in one sense their own, shared with other band players [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 271).

<sup>387</sup> “[...] A few groups had stayed together for years, but band break-ups followed by the members recombining in new groups were common [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 109).

<sup>388</sup> “[...] The life-cycle, whatever the form of music, had certain recurrent stages and characteristics. The most obvious was their short life. Over the years there were Constant changes in the band names [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 255).

refletem tais dinâmicas, denotando a (re)construção de um tipo de quadro de interação sócio-musical pretérito comum.

É como nos lembra Porto2 (2014), quando discorrendo acerca de seu percurso por bandas. Na medida em que passou, em uma determinada época, a assistir ensaios de outras bandas, bem como a tomar aulas de bateria em uma escola de música particular na cidade, ingressou em um meio sócio-musical no qual estabeleceu suas redes de amizades musicais. Lembra que o fato de ser apresentado a outros pares como sendo baterista, o levou a formar, junto com outros dois guitarristas, a banda *Sanguinary Flea*. Ao mesmo tempo em que o ciclo de vida da banda foi sendo marcado por entradas e saídas de membros, também passou a ser mais conhecido no meio. E, na mesma época em que a *Sanguinary Flea* e outra banda (Skeletóide) se dissolveram, recorda a (re)formulação de outra banda da qual participou enquanto baterista: “[...] a M26 já existia, mas era de *hard core*, [...] aí o Ron. [...] ‘convocou’ eu, o Alexandre [Fernandes] e o Torrado pra nova formação da M26, digamos assim... [...]” (PORTO2, 2014, 01:10:00”).

Osinaga (2014), por sua vez, através da recordação de como foi formada a banda Crucifixo, da qual foi guitarrista, rememora o encontro com os demais membros da mesma através de sua irmã. Este episódio enquadra um conjunto de lembranças acerca da dinâmica sócio-musical de fundação dessa banda.

[...] [Entrevistador: *Me fala das tuas experiências com bandas assim... Qual foi a tua primeira banda?*] Eu sempre quis ter muito uma banda, né... Depois de um certo tempo [...] que eu comecei a aprender mais a tocar guitarra... [...] E quem conseguiu a minha [primeira] banda foi a minha irmã, né... [...] Porque minha irmã disse: ‘Ah! Eu... conheço um... conheço um guri que toca bem bateria!’ [...] Que é o Rubinho, né... [...] ‘Podia marcar pra vocês tocarem juntos.’ [...] E aí ela marcou com ele! Só que a gente não tinha nem o telefone um do outro, né... [risos] Ela marcou o horário, tipo: ‘Ó! Estejam lá às três horas da tarde...’, né... ‘... que o Rubinho vai tá lá!’. E aí nisso o pai nos [...] levou [...], eu e o Edu.. A gente foi com os amplificadores [...] E a gente foi pra tocar e foi uma baita pressão. Porque tava o Rubinho ali e já tava aquele monte de amigo tudo na peça<sup>389</sup> assim, né... [risos] Tchê, sério! Era uns dez amigos assim... Ah... Era engraçado... E aí, chegamos: ‘Vâmo tocá!’; ‘Vâmo! Quê que vocês tocam?’; ‘Ah! Vâmo tocá Sepultura.’ E aí saímos tocando, né... E aquelas músicas do Sepultura ou alguma coisa... E tocamos várias músicas [...] numa tarde assim, né... Foi bem legal. [...] E aí a gente se conheceu aí! Aí a gente chegou no final: ‘E aí?!’. Aquela pergunta assim: ‘Vâmo seguir tocando?’. A gente louco pra que ele já aceitasse. Porque o Rubinho já era bom baterista desde então, né... [...] A gente perguntou o quê que ele tinha achado... ‘É... Eu achei vocês um pouco... um pouco primitivos. Mas acho que... acho que dá pra fazer...’ [risos]. [...] O Rubinho pegou ‘Ah! Tu não... Vocês não sabem abafar a guitarra...’... Aí ele pegou a guitarra e começou a mostrar pra gente... Tu vê: ele nos ensinou até... [...] Mas a gente não tinha baixista, né... E aí nisso... Lá vem a minha irmã de novo e conseguiu o baixista... [...] E quando vê, foi tudo por intermédio da minha irmã mesmo. Se não fosse

<sup>389</sup> Se refere a uma parte da casa (quarto, sala, etc).

ela, [...] não tinha sido dessa forma. [...] [Entrevistador: *Tinha nome essa banda?*] Tinha. A... Crucifixo, era o nome dela... [...]” (OSINAGA, 2014, 00:42':21”).

O mesmo Osinaga (2014), assim como Viedo (2014), também recordou a formação de outra banda na qual tocaram juntos ao longo de anos. Após um período em que houve a dissolução de outra banda da qual fez parte (banda *Sinner*, de *heavy metal*), e de um período de desilusão, em que vendeu todo seu equipamento (não entra no assunto), lembra que no ano de 1998 houve a formação da Bizarra. Ambos observam que o surgimento desta banda ocorreu em decorrência do convite para participação do CD independente *Rock Soldiers*:

“[...] Lá em noventa e oito... que o M., [...] ele entrou em contato com a gente dizendo que tava fazendo uma compilação pra um CD... com bandas de *heavy metal* e... [...] Enfim, bandas de *rock*. Que era o *Rock Soldiers*. Que até hoje ele trabalha nisso, né... Aí, ele nos convidou pra ser uma das bandas ali pra tocar, né... Só que a gente não tinha banda. [...] Aí a gente só tinha assim: os amigos de sempre assim... [...] Eu conhecia o Leandro<sup>390</sup>, que tocava baixo na Pata da Cobra<sup>391</sup>, que era uma banda também [na qual] [...] tocou o Rodrigo Marena<sup>392</sup>, né [...] E era meu colega de aula desde os anos oitenta. [Entrevistador: *O Rodrigo Marena?*] Não! O Leandro. O Leandro era meu colega de aula. Eu já sabia que ele tocava muito bem, né... Eu não sei porque cargas d'água a gente não tinha tocado junto ainda... Ele tinha a banda dele, né... E eu tinha as minhas e a gente sempre se falava mas não tocava junto. E pra essa compilação a gente resolveu se juntar assim... [...] E aí foi o Leandro, eu, o Bira [...] e o Rubinho! O Rubinho ele ia tocar... bateria e cantar. Tentou gravar a voz e não deu muito certo... [risos] Não ficou o 'bicho'! [...] E aí... nisso, [...] o L. já tinha cantado com a gente, né... Já sabia que ele era bom, né... Mas ele não queria entrar pra banda, né... E então, ou seja: foi uma banda que nasceu [...] pro CD! Pra fazer uma música pro CD. 'Depois a gente vê o quê que acontece...'. No meio das gravações lá o Rubinho gravou as vozes... Não ficou muito legal. Ninguém aprovou. Nem ele... [...] A gente disse: 'Bah L.! Canta aí!'. Quando ele cantou ficou bom de cara assim, né... Aí parece que deu vida realmente ao esquema, né... E aí a gente gravou e... Cara! Todo mundo aprovou; gostou... E aí, desde então, aí se tornou realmente uma [...] banda. [...] E assim que surgiu... [...] Foi por aí... Sempre entre os amigos, né... [...]” (OSINAGA, 2014, 01:11':26”).

“[...] [Entrevistador: *Tu mencionaste a Bizarra. Me fala um pouco sobre a Bizarra...*] A Bizarra surgiu também de outras bandas, né... Os guris já tocavam com outros nomes [de bandas]... Eu digo os guris assim: a maioria da Bizarra já tinha uma banda... Era um outro baixista... [...] No caso, o Ricardo Antunes<sup>393</sup>... Eles já tocavam desde noventa e dois eu acho. [...] A Bizarra surgiu dessa banda deles de noventa e dois... Surgiu em noventa e sete... [...] Se não me engano, por causa do *Rock Soldiers*, né... [...] Eu lembro de ver um anúncio no jornal [...] procurando bandas... [...] E nós: 'Bah! Vâmo fazê isso aí!'; 'Vâmo reunir e vâmo entrar!'. [...] Bandas do Brasil inteiro [...] se reuniram [e] pagaram pra fazer o CD. Essa é que foi a verdade. A gente pagou. Foi baratíssimo! Acho que foi sei lá(!) duzentos reais por banda pra... gravar o CD e distribuir nacionalmente. Até internacionalmente. Mas era uma coisa totalmente... [...] independente. [...] E a Bizarra [...] participou desse primeiro [CD]. [...] Que eu lembre, a gente fez a Bizarra pra isso. Eu lembro [...] de já não... Eu nem tava mais tocando naquele ano de noventa e

<sup>390</sup> Leandro Cassal Viedo.

<sup>391</sup> Banda local da época.

<sup>392</sup> Nome artístico de Rodrigo Matteredona Netto.

<sup>393</sup> Ricardo Pereira Antunes.

sete. Eu tava [...] meio que... [...] ‘de férias!’ Digamos assim... E aí os guris me ligaram: ‘Ah! Viste esse anúncio aqui? Vâmo fazê! É o M.!’; ‘Vâmo!’. E aí fizemos essa música pra participar do *Rock Soldiers*... E aí já fizemos outras [músicas]... E gravamos nos anos seguintes: noventa e nove; dois mil; dois mil e um... A gente gravou algumas músicas... Mas a banda surgiu [...] daí mesmo: do *Rock Soldiers* [...]” (VIEDO, 2014, 01:09:45”).

A formação da banda Sapo é (re)construída pela memória de Tavares (2014) através de lembranças que (re)tecem uma característica das bandas de *rock* locais já apontada por Finnegan (1989), bem como por Osinaga (2014) e Viedo (2014): a passagem de uma banda à outra em que, mantendo os mesmos (ou principais) integrantes, as trocas de nomes das mesmas refletem o encerramento do ciclo de vida (*life-cycle*) de uma e o início de outra. Além disso, menciona outra característica: a rotatividade de membros.

“[...] Quando a gente<sup>394</sup> inventou a banda [*Sapo*]... de início, a gente ficou pelo menos um ano, dois... Deixa eu ver: oitenta e oito, oitenta e nove, noventa... É! Depois de dois anos a gente fez uma apresentaçõzinha que ainda não era com bateria, com nada. Era: um violão; uma guitarra; e um pandeiro. Era [...] eu na guitarra [...], o Dudu<sup>395</sup> no pandeiro [...] e um outro amigo nosso o... [...] Re. no violão. [...] Eu e o Dudu tocamos juntos – como tu sabe – por muitos anos assim... Praticamente vinte anos tocando juntos... E aí entrava alguém pra completar o time pra fazer um trio... Depois saía; depois entrava outro... Foram várias formações. Até que um dia a gente resolveu deixar de ser Os Eremitas ali... - aquela coisa [*banda*] que durante um tempo não teve nome também... - pra fazer um show [*como banda Sapo*]... Primeiro show que a gente fez foi na Escola Técnica... Em noventa e dois... [...]” (TAVARES, 2014, 01:37:09”).

D’Ávila (2014), por sua vez, traz uma série de acontecimentos que antecederam a oficialização da primeira banda na qual tocou, a *Dream*: projetos anteriores não realizados e com trocas de nomes e concepções acerca das identidades das bandas. São lembranças acerca de proto-bandas anteriores a uma primeira banda de fato, a qual se efetivou após uma apresentação em um festival da cena.

“[...] [Entrevistador: *Vâmo entrar um pouco mais a fundo agora nessas questões de bandas, né... Tocaste em bandas e tudo mais... Quería que tu me falaste um pouco sobre essas experiências... Ou seja... [Em] que bandas tocaste? E quando tu começaste a tocar em bandas? Tu falaste da questão da Escola Técnica, né, [sobre] substituir um... ocupar a vaga de um baixista...*] É... [Entrevistador: *E teve essa banda... Como é que se chamava essa banda? [Em] que outras bandas tu tocaste...*] É... Essa primeira banda, então, que foi esse núcleo aí, né, que agregou – depois que os caras desapareceram e a gente ficou com os instrumentos -, nós ficamos ensaiando dois anos sem fazer show. Só no quarto... Praticamente aprendendo a tocar juntos, né... E não tinha nome também, né... Aí a gente tinha altos planos ousados: a gente queria fazer uma banda... A gente

<sup>394</sup> Tavares (2014) e Eduardo Pinto de Almeida (baterista), com quem tocou durante anos na banda Sapo.

<sup>395</sup> Eduardo Pinto de Almeida.

era fissurado no *Kiss*, né... A gente queria fazer uma banda que tivesse [...] maquiagem e tal... Aí a gente queria fazer um negócio que era o 'rock extraterrestre'... A gente chegou a bolar umas fantasias... Mas só que a gente nunca concretizou... Não tinha grana pra comprar as coisas... A gente queria fazer, tipo, [como] se a gente fosse uns ETs tocando assim... Aí, essa seria a *Music for Monsters*... O nome da banda... [Entrevistador: *Music for Monsters*...] Mas que [...] acabou não acontecendo nunca assim, né... Não saiu da nossa boca... Aí, depois, o meu primo entrou numa história de história em quadrinhos... Sempre ele era o líder, né... 'Não! A gente tem que desenhar uma história em quadrinhos onde a gente seja o personagem e as histórias sejam sobre a banda.' [...] O nome da banda era Os Ladrões de Carro... Que era uma banda [em] que os caras roubavam carro pra se divertir... Aí, curtiam com um carro uma noite e depois eles largavam o carro e... É, tipo, né... [...] Só que também: [...] a gente ficou o verão inteiro desenhando e ninguém desenhava tão bem assim... [Entrevistador: *E a banda chegou a se concretizar?*] Ela não. A gente ficou ensaiando aquele repertório, né... Tocava um *Sabbath*, tocava um *Kiss*, tocava não sei o quê... um *Ramones*... Mas também [...] nunca saiu nem historinha nem a banda! Até que um belo dia... Poh! A gente tava precisando tocar... Mas só que a gente tinha [...] uma expectativa muito alta assim, né... Já queria chegar como 'Aaahh!!! Vâmo chegá fantasiado; tem história em quadrinho; não sei o quê...'. Mas não... Nunca conseguia concretizar as coisas, né... [...] Era um papo, né... Era uma parceria... Até que [...] pintou um show! Uma vez na Avenida lá... Conversa vai, conversa vem... Apareceu um show do Saninho, né... O Saninho organizando. Aí o Saninho convidou as bandas e tal, né... Ia ser no Bailão Estrela Gaúcha... E... Aí chegou a hora da verdade(!), né...: 'Agora, poh, agora a gente tem que... Agora a gente vai ter que tocá!'; 'Tá! Mas não tem fantasia; não tem história em quadrinho...'; 'Não. Então vâmo tocá. Tocá, pelo menos a gente aprendeu'. Mais ou menos, né... [...] Não tinha um vocalista na banda! [...]: 'Poh, mas e aí?! Quem é que vai ser o vocalista da banda?!'. Só que a gente já vinha em contato com o... nosso amigo Rodrigo Marenna. [...] Aí: 'Ah, mas acho que esse cara canta... Vâmo chamá ele pra cantá...'; 'Ele canta o quê?'; 'Ah, canta *Deep Purple*, canta *Kiss*, canta isso, canta aquilo...'; 'Ah, então chama o cara pra cantá.'. Aí ele foi no ensaio e arrasou, né... Aí, tipo: 'Poh, então agora, poh, agora a gente pegou segurança. Agora... um quarteto. Viramos um quarteto.'. Aí começou a banda *Dream*. [Entrevistador: *Banda Dream*...] *Dream*. É... Primeira banda. A banda *Dream* foi... onde realmente a gente botou o pé no palco... Tocou nesse festival [...] (D'ÁVILA, 2014, 00:45:40").

Mais tarde, recorda acerca da dissolução da banda *Dream* e o surgimento da banda Sorriso de Monalisa, remontando dinâmicas de formação-dissolução correspondentes aos quadros de interação sócio-musicais que vivenciou:

"[...] [Entrevistador: *Que outras bandas [tocaste] assim*...] Que eu toquei? [Entrevistador: *É*...] Aí depois da *Dream*... [...] A gente foi ensaiar... Aí já tava meio que [...] pegando pesado na casa da minha madrinha, de ensaiar lá, né... Porque já tava muito barulhento... Até que o PT... [...] Lembra do PT? Ele veio pra Pelotas estudar... Direito... Aí ele alugou uma casa perto da Católica, né... E ele disse: 'Não! Pode ensaiar aqui. Vocês ensaiam sábado e a gente ensaia no domingo.'. Porque ele tinha uma banda que era... com o Robledo e com o S.. Eu não tava! Tinha outro baixista e eles estavam com uma coisa de fazer *cover* de barzinho. E eles estavam numa busca assim... [...] estavam obcecados por tirar as músicas iguais. [...] Tudo que toca em barzinho: *Legião*, *The Police*... Sei lá... Tudo que... O *pop*, né... [...] Alguma coisa de *hard rock*, mas *pop*... E eles estavam nessa busca de tirar as músicas iguais, né... E aí eles se equiparam; compraram cubo *Fender*; não sei o quê; e pah... E eu fique meio de fora. Mas a minha banda [*Dream*] ensaiava sábado... E aí eu lembro que eu deixava o baixo domingo [...] pra banda deles ensaiar com o baixista que vinha de Pinheiro [Machado], o D.... Só que aquilo ali durou um verão e o D. deu uma cansada de vir e não ganhar grana e tal... Aquela função... Aí... naturalmente eu passei a ser baixista das duas bandas. [...] Como



já era os três da banda<sup>396</sup> mais o PT só, a banda foi absorvida... Aí a *Dream* morreu... A *Dream* foi... soterrada e a Sorriso de Monalisa começou... né... Que também é uma outra história... A Sorriso teve várias formações: tocou com o Cas. na bateria; com o Robledo; depois, finalmente fechou com o W.... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 00:50:45”).

\*\*\*

Outra sub-temática ligada às memórias das bandas corresponde aos gêneros-estilos musicais que caracterizavam a produção composicional dos grupos pelos quais passaram: são lembranças que se conformam enquanto através de avaliações e julgamentos a respeito de suas próprias produções musicais pretéritas que não estão menos ligadas às (re)construções de aspectos que compunham os quadros de interação sócio-musicais característicos destes meios sócio-musicais.

Podemos dizer que o avaliar, descrever e significar gêneros-estilos musicais compõem parte dos *ethos* correspondentes aos contextos sócio-musicais experienciados por músicos populares em seus percursos. E, no caso de músicos ligados a contextos *underground*, não deixa de ser diferente, pois, como parece claro até mesmo através da literatura levantada, o situar os gêneros-estilos das próprias produções composicionais em uma espécie de cartografia estilística remete a um aspecto significativo da identidade das bandas. Conforme Shuker (2005), assim como os fãs, que se identificam com determinados gêneros-estilos musicais, “[...] frequentemente demonstrando considerável conhecimento das complexidades de suas preferências (sub-gêneros) [...]”, os músicos também refletem essa relação: quando explanam acerca de seus sons, comumente “[...] situarão sua obra em referência a gêneros e estilos musicais [...]”<sup>397</sup> (SHUKER, 2005, p. 121, tradução nossa).

Por outro lado, o processo de “situar” uma obra, como discute Frith (1998), envolve problemáticas em torno das classificações-rotulações dos gêneros-estilos. Afora outras questões (relações mercadológicas, musicológicas e sócio-culturais diversas) trazidas pelo autor, as quais chamam a atenção à complexidade envolvida, nos interessa aqui o olhar mais voltado à perspectiva do músico. Conforme Frith

<sup>396</sup> *Dream*: S., Robledo Lima Gil e Leandro D’Ávila.

<sup>397</sup> “[...] Indeed, fans will frequently identify themselves with particular genres, often demonstrating considerable knowledge of the complexities of their preferences (subgenres). Similarly, musicians will frequently situate their work by reference to genres and musical styles [...]” (SHUKER, 2005, p. 121).

(1998), estes conformam e manipulam campos lingüísticos característicos através dos quais se comunicam entre si:

[...] músicos populares estão acostumados a usar classificações genéricas como uma [espécie de] taquigrafia básica para sons particulares (ou *riffs* ou pulsações<sup>398</sup>). Isto é óbvio no modo o qual músicos falam uns aos outros em ensaio ou no estúdio de gravação, nas instruções dadas a músicos ou engenheiros sobre suas decisões musicais e sonoras [...]<sup>399</sup> (FRITH, 1998, p. 87, tradução nossa).

Essas linguagens que envolvem questões estilísticas, dependem, em grande medida, de conhecimentos e experiências musicais compartilhadas que, enquanto ferramentas de verbalização culturalmente informadas e possuindo significados sócio-musicais, acabam também refletindo não somente “[...] habilidades musicais [...]” em específico, mas também “[...] atitudes ideológicas simultaneamente [...]”<sup>400</sup> (FRITH, 1998, p. 87, tradução nossa).

Raramente remetendo a um tipo de “[...] linguagem formal [...]”, as classificações-rotulações de gêneros-estilos operadas por atores envolvidos com a música (críticos, músicos, fãs, produtores, meios de comunicação, etc) são geralmente articuladas através de processos comparativos-aproximativos: o “[...] novo som X é descrito por referência a um já conhecido som Y [...]”. Dessa forma, operam através de comparações implícitas ou conjuntos de comparações<sup>401</sup> (FRITH, 1998, p. 88, tradução nossa) que, ao fim, correspondem também a julgamentos musicais. E, na medida em que o “[...] julgamento musical é necessariamente um

---

<sup>398</sup> *Beats*.

<sup>399</sup> “[...] popular musicians are accustomed to using generic labels as a basic shorthand for particular sounds (or riffs or beats). This is obvious in the way in which musicians talk to each other in rehearsal or in the recording studio, in the instructions given to players or engineers about their musical and sound decisions [...]” (FRITH, 1998, p. 87).

<sup>400</sup> “[...] In musical terms, the words used here are difficult to understand unless one already knows their meaning (a technically skilled but generically ignorant musician would not be able to understand requests to “give it some funk!”, to “try a reggae bass!”, to “hit that Phil Collins hi-hat!”, to “fall into the Stock-Aitken-Waterman groove!”). Genre discourse depends, in other words, on a certain sort of shared musical knowledge and experience (think, for example, of the use of musical labels in the ads published by groups seeking a new member, or on the “musician wanted” cards pinned up in musical instrument stores). What is obvious from this language is that for musicians too, genre labels describe musical skills and ideological attitudes simultaneously [...]” (FRITH, 1998, p. 87).

<sup>401</sup> “[...] I suggested that rock critics rarely describe music in formal language, but almost always through comparison: new sound X is described by reference to already known sound Y. Done well, this is an elegant and economical form of descriptive shorthand (a good critic could be defined as one who can make such comparisons both original and telling), and genre labeling is, from this critical perspective, an implied comparison (or set of comparisons)-generic labels are, in fact, among the critic’s most essential tools [...]” (FRITH, 1998, p. 88).

juízo social [...]”<sup>402</sup> (FRITH, 1998, p. 89, tradução nossa), é importante, portanto, ter em conta a perspectiva das pessoas, músicos, fãs: o que têm a dizer em termos de caracterização de suas músicas; como e através de que aspectos as classificam-situam; etc. É o que nos lembra Guerrero (2012), quando chamando atenção a respeito da premissa básica de Franco Fabbri, a qual tem no “[...] caráter social [...]” dos processos de classificação-rotulação dos gêneros-estilos musicais um aspecto importante<sup>403</sup> (GUERRERO, 2012, p. 4). Ou seja, “[...] São as comunidades musicais que ‘decidem’ (inclusive de maneira contraditória) as normas de um gênero [...]”<sup>404</sup> (FABBRI, 2006, p. 2, tradução nossa).

Assim como Frith (1998), que aponta para a ideia de que os gêneros-estilos não devem ser tomados como “[...] o resultado de análises acadêmicas imparciais ou histórias musicológicas formais [...]”<sup>405</sup> (FRITH, 1998, p. 88-89, tradução nossa), Guerrero (2012), na esteira de Fabbri (2006) e outros, observa um aspecto crucial: as definições deveriam emergir enquanto resultados de negociações que incluem “[...] tanto aspectos puramente relacionados com o som, como outros emergentes da experiência dos indivíduos envolvidos no fato musical [...]” (GUERRERO, 2012, p. 4). Dessa forma, deveriam ser constituídas não somente tomando como ponto focal “[...] questões propriamente musicais [...]”, mas também o “[...] fato musical [...]” – uma obra, uma composição, um conjunto de composições, etc – como eixo sobre o qual os sujeitos intervêm a partir de suas próprias escutas (GUERRERO, 2012, p. 8). Entram neste jogo, duas noções: a de expectativa e competência.

[...] Em relação à expectativa, é evidente que o conceito de gênero não se refere a uma característica [exclusivamente] intrínseca da música. Pelo contrário, se trata de uma atribuição que os sujeitos efetuam ao fazer ou escutar música. Por sua vez, a expectativa supõe uma competência e, por consequência, um domínio das regras estabelecidas por um grupo social determinado. Esta é a que permite a identificação, o discernimento e a negociação que levam à diante os sujeitos quando falamos de música. O reconhecimento que se leva a cabo no estabelecimento de um gênero

<sup>402</sup> “[...] The musical judgment is necessarily a social judgment [...]” (FRITH, 1998, p. 89).

<sup>403</sup> “[...] la definición fundacional brindada por Fabbri acentúa el carácter social de los géneros musicales y, al mismo tiempo, incorpora la instancia performativa al análisis del lenguaje musical. A diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica, la de Fabbri sugiere que la determinación del género es el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical [...]” (GUERRERO, 2012, p. 4).

<sup>404</sup> “[...] Son las comunidades musicales las que ‘deciden’ (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre [...]” (FABBRI, 2006, p. 2).

<sup>405</sup> “[...] popular music genres are constructed-and must be understood - within a commercial/cultural process; they are not the result of detached academic analyses or formal musicological histories [...]” (FRITH, 1998, p. 88-89).

permite, além disso, remarcar a posição ativa e dialógica do ouvinte. Neste sentido, e possível afirmar que a determinação de um gênero – mesmo que não seja explícita nem imediata – é, fundamentalmente, resultado da escuta por parte do ouvinte [...] <sup>406</sup> (GUERRERO, 2012, p. 8, tradução nossa).

Podemos dizer que os(as) entrevistados(as) realizaram um tipo de “escuta” reflexiva e interna dirigida aos sons do passado, cujas expectativas em atribuir uma classificação estiveram calcadas em suas próprias competências de julgamento construídas através de suas experiências. Competências estas construídas ao longo de seus percursos musicais (GOMES, 2012), como fãs e como músicos. Tais competências são demonstradas através da utilização de termos-expressões que se entremesclam dentro de processos comparativos similares aos observados por Frith (1998) mais acima. Podemos dizer que estas estão calcadas na seguinte perspectiva de Fabbri (2006):

[...] Os processos que determinam a categorização dos gêneros são todos de natureza semiótica, incluindo os efeitos prototípicos e os ‘ares de família’, que, neste âmbito, [...] podem ser interpretados como fenômenos semióticos, como a sinédoque e a metáfora. Sigo estando convencido de que os gêneros musicais são – enquanto tipos – unidades culturais definidas por códigos semióticos que associam um plano da expressão a um plano do conteúdo <sup>407</sup> (FABBRI, 2006, p. 11, tradução nossa).

Dessa forma, as (re)construções dos gêneros-estilos musicais em nosso estudo emergem como vias de recordação que refletem planos de expressões musicais pretéritas através de reflexões (no presente) acerca dos conteúdos musicais e sociais que constituíam suas produções. Mas como poderiam (re)compor classificações-rotulações acerca de suas produções passadas? Como aponta Fabbri (2006),

<sup>406</sup> “[...] En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género, permite además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. En este sentido, es posible afirmar que la determinación de un género – aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente [...]” (GUERRERO, 2012, p. 8).

<sup>407</sup> “[...] Los procesos que determinan la categorización en géneros son todos de naturaleza semiótica, incluyendo los efectos prototípicos y los “aires de familia”, que en este ámbito [...] pueden ser interpretados como fenómenos semióticos, como la sinédoque o la metáfora. Sigo estando convencido de que los géneros musicales son –en cuanto tipos– unidades culturales, definidas por códigos semióticos, que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido [...]” (FABBRI, 2006, p. 11).

[...] os processos de categorização [...] estão ativos em qualquer instante de nossa relação com a música. Há quem vê a vida musical como uma história de indivíduos, as obras concretas, que alguém – por razões substancialmente estranhas à música – classifica em tipos. Ao cabo de um quarto de século, estou convencido exatamente do contrário: de que a vida musical é um processo contínuo de categorização, de produção e de reconhecimento de ocorrências de tipos [...] <sup>408</sup> (FABBRI, 2006, p. 15, tradução nossa).

Quando solicitados a falar a respeito de quais eram os estilos ou de como “Como eram os sons de suas bandas”, os(as) entrevistados(as) situaram suas produções passadas através de uma perspectiva similar à apontada pelas conclusões de Guerrero (2012): “[...] o estilo consiste aos aspectos relativos à ‘como’ e ‘quê’ simboliza uma obra, os que permitem associá-la a um autor, período ou lugar determinados [...]” <sup>409</sup> (GUERRERO, 2012, p. 19). Ou seja: o “como” se refere, em grande parte, aos variados elementos que compunham suas sonoridades, bem como o papel das influências musicais de cada membro na conformação do estilo da banda; o “quê”, basicamente, se refere à identidade sonoro-estilística das bandas. O conjunto desses elementos.

Por fim, cabe ressaltar que as recordações-julgamentos de suas produções pretéritas se assemelham às classificações-rotulações que os próprios músicos escondidos entrevistados por Finnegan (1989) realizaram. Refletindo empiricamente parte do que Frith (1998) e Fabbri (2006) apontam, mostraram que muitas vezes as classificações musicológicas, bem como da indústria musical não estão totalmente de acordo com as dos músicos locais. Conforme Finnegan (1989), mesmo embora muitas bandas estivessem sob classificações gerais como *rock* e *pop* (gêneros), as respostas dos músicos foram quase sempre elusivas em termos de quê tipos de música faziam (FINNEGAN, 1989, p. 103). Poucas vezes, ou quase nunca, os termos *rock* e *pop* emergiram nas auto-descrições:

[...] eles preferiram [...] termos mais específicos: ‘punk’, ‘heavy metal’, ‘soft rock’, ‘light rock’, ‘new wave’, ‘M.O.R.’ (*Middle of the Road*), ‘late 60s early 70s feel, beat music’, ‘funky soul’, ‘ska, blue beat and reggae’, ‘progressive rock’, ‘acid pop’, ‘high energy rock’, ‘power pop’, ‘high energy rock’, ‘high

<sup>408</sup> “[...] los procesos de categorización [...] están activos en cualquier instante de nuestra relacion con la música. Hay quien ve la vida musical como una historia de individuos, las obras concretas, que alguien –por razones sustancialmente extrañas a la música– clasifica en tipos. Al cabo de un cuarto de siglo, estoy convencido exactamente de lo contrario: de que la vida musical es un proceso continuo de categorización, de producción y de reconocimiento de ocurrencias de tipos [...]” (FABBRI, 2006, p. 15).

<sup>409</sup> “[...] el estilo consiste a los aspectos relativos a ‘cómo’ y ‘qué’ simboliza una obra, los que permiten asociarla a un autor, período o lugar determinados [...]” (GUERRERO, 2012, p. 19, tradução nossa).

*energy progressive folk rock (not heavy)*, *'futurist'*, *'rock/pop'*, *'new wave pop'*, *'blues rockers'*, ou *'Golden Oldies, Classic Oldies, 1960s, Beatles and Motown'* – para citar apenas alguns. Criar uma imagem para suas próprias músicas os levou a descrições bastante complexas [...] <sup>410</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 104, tradução nossa).

Este tipo de classificação-rotulação ocorreu na medida em que o que realmente importava aos músicos de Milton Keynes eram as formas particulares de música com as quais estavam engajados em fazer, bem como “[...] seus próprios estilos ao invés dos rótulos gerais [...]” <sup>411</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 105, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, o que Finnegan (1989) deixa claro é que os julgamentos dos músicos a respeito dos gêneros-estilos de suas bandas correspondem a um elemento estético-simbólico significativo dos quadros de interação sócio-musicais deste tipo de meio sócio-musical.

Fernandes (2014), após falar de como se dava o processo de composição nos ensaios da banda M26, em que cada um de seus membros trazia sua bagagem musical, (re)constrói uma imagem a respeito da classificação do estilo-gênero. Além do entendimento das dificuldades em classificar-rotular, de operar um processo comparativo (“se tu pegasse uma música inteira... da banda, [...] não ia se encaixar [...] num estilo... tradicional...”) e de trazer o dado do processo de classificação como uma prática sócio-musical, (re)lembra sua concordância em relação à definição do estilo da banda como *dark metal* (e a justifica descrevendo algumas características sonoras através de metáforas):

[...] [Entrevistador: *Se tu fosses classificar esse... esse som heterogêneo ... da M26, como tu classificaria... Quê estilo seria?*] Ah... Eu acho que é difícil classificar o estilo e até... pela classificação que se dava na época... - que hoje, olhando assim, eu acho... engraçado... Eu acho até ridículo assim [risos]... - dá pra ver que não tinha como classificar... Se tu olhar os cartazes dos shows [...] do que diz [...] nos *releases*... [...] das revistas... era um monte de estilos. Era: *black; death; doom*; não sei o quê; *atmosferic*; bla bla bla... [risos] Muita coisa e que não tinha nada a ver com nenhuma banda [...] desses estilos assim... Tipo: se tu pegasse uma música inteira... da banda [M26], [...] não ia se encaixar [...] num estilo... tradicional... No final, eu acho que até por causa... dessa dificuldade de classificar alguém acabou dizendo que o estilo da banda era *dark metal*... [risos] E eu concordei assim... Até porque tinha todo... a temática das letras, que era uma coisa poética e... tipo... pessimista, depressiva assim... E o som...

<sup>410</sup> “[...] The general terms ‘rock’ and ‘pop’ were in fact little used by local musicians. [...] they preferred narrower and more specific terms: ‘punk’, ‘heavy metal’, ‘soft rock’, ‘light rock’, ‘new wave’, ‘M.O.R.’ (Middle of the Road), ‘late 60s early 70s feel, beat music’, ‘funky soul’, ‘ska, blue beat and reggae’, ‘progressive rock’, ‘acid pop’, ‘high energy rock’, ‘power pop’, ‘high energy rock’, ‘high energy progressive folk rock (not heavy)’, ‘futurist’, ‘rock/pop’, ‘new wave pop’, ‘blues rockers’, ou ‘Golden Oldies, Classic Oldies, 1960s, Beatles and Motown’ – to quote just a few. Creating an image for their own music sometimes led to quite complex descriptions [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 104).

<sup>411</sup> “[...] What mattered was their own style rather than general labels [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 105).

pesado, às vezes arrastado... [...] tipo: evocando coisas negativas, né [risos]... Eu acho que [...] o rótulo *dark metal* combinou assim... Eu não tive nenhuma oposição quanto a isso assim... [...]" (FERNANDES, 2014, 01:08:40").

Porto2 (2014), recordando acerca dos gêneros-estilos das bandas *Sanguinary Flea* e M26 (das quais participou como baterista), levanta a dificuldade em classificar o som da primeira na medida em que não havia um consenso a respeito do que queriam em termos de identidade sonora, bem como uma certa heterogeneidade a respeito das influências-identificações musicais de cada músico. Sobre a segunda, recorda acerca das mudanças no estilo em decorrência de suas influências musicais, bem como das de outros dois companheiros. Inclusive, (re)monta algumas características da sonoridade da banda.

"[...] [Entrevistador: *Falaste que a Sanguinary Flea não tinham um... meio que uma identidade assim... e... Por que?*] Bom! Primeiro porque a gente não definiu antes, né... Aquela coisa de 'deixar ver o quê que acontece'... Segundo: porque eram muitas influências... Como eu falei: a gente tocava... Olha os *covers*, né: *Pantera*; *Metallica*... Até aí não tá tão longe, né... *Faith no More*... Já foge um pouco... E [...] *Iron Maiden*, né... [...] Mas, por exemplo, o Ra. [*um dos guitarristas*] era muito do *Helloween*, né... [...] Os dois guitarristas, né... De querer um monte de notas e firulas... Eu não! Eu era mais do *trash*, mais [...] da pressão mesmo, né... E acho que poderia ser... Bom! Poderia ter feito uma coisa. Mas como [...] éramos muito novos assim, [...] nem tínhamos ideia [...] de como fazer ou o quê queríamos fazer... [...] [Entrevistador: *E era uma banda basicamente cover...*] Não! Tinha umas quatro composições próprias... Algumas bem interessantes até... [...] [Entrevistador: *E a M26? Qual era a identidade da M26?*] Ah! No início a coisa era meio *crossover* assim, né... Uma mistura de *trash* com... alguma coisa mais já de *black*, *death* assim... [...] As primeiras músicas, por exemplo, a gente pegou algumas da formação antiga [da banda], né... [...] que era [...] meio *hard core*. Mas aí eu deixei [...] *crossover*, né... Mais pro *trash* assim... [...] [Quando] Eu e o Alexandre [Fernandes] e o Torrado fomos compondo, a coisa foi mudando de figura, né... [...] Então a coisa foi... [...] pegando a nossa cara mais, né... A gente foi abandonando um pouco o que já tinha sido feito antes e [...] cada vez foi pegando mais a nossa cara. Aí começa a influência toda de... escutando essas bandas de... *black*, de *doom* e tal... A gente acabou... fugindo do *trash* ali e indo mais pra esse lado, né... *Black*, *doom*, *death*... Hoje em dia eu não saberia rotular a banda. Mas era algo assim, né... Um *doom*, *black*... [Entrevistador: *E na época, vocês pensavam o quê a respeito disso?*] Bom, antes da Carla<sup>412</sup> entrar... é isso o que eu falei: no início a gente era pra ser uma coisa mais pesada... [...] A gente já foi indo [...] se distanciando... Embora naquela primeira *demo* lá, Outubro, ainda [...] dá pra ver uma influência *trash* [...], né... Mas aí a gente já começou a ir mais pro lado do *doom*, né... Pra começar a fazer umas coisas mais melódicas; [...] um pouco mais lentas assim; mais cadenciadas... [...] E... acho que isso, né: influência mais do que a gente escutava e influência dos músicos [da banda], né... Era eu, o Torrado e o Alexandre [Fernandes]: a gente escutava muito disso, né... *black*, *death*, *doom*... E a coisa foi indo pra esse lado... [...]" (PORTO2, 2014, 01:15:25").

Ferreira2 (2014) e Ferreira1 (2014) – ambos tocando na mesma banda desde os anos 1990 até hoje (há mais de 15 anos)<sup>413</sup> - concordam a respeito do

<sup>412</sup> Carla Domingues Batista Porto.

<sup>413</sup> A banda *Freak Brotherz*.

gênero-estilo da banda: das misturas, influências variadas, chega-se a um *funk metal*. No entanto, o lembrar, analisar e, conseqüentemente, julgar-situar o som da banda os leva a considerar um conjunto de aspectos. O primeiro, em meio a uma “certa dificuldade” em caracterizar o som da *Freak Brotherz*, deixa clara, assim como Porto2 (2014), a importância da influência de cada músico na conformação do gênero-estilo do grupo, o que nos leva a entender a importância da rememoração das interações entre os músicos como elemento essencial nas lembranças dos caracteres sonoros das bandas. Além disso, o uso do termo “suruba sonora” – por parte de Ferreira2 (2014) - como metáfora de mistura para referenciar um som eclético, se liga a outros termos mais consolidados em termos de classificação-rotulação (*trash, funk, metal, soul, hip-hop, hard core*, “lances da música brasileira”).

“[...] [Entrevistador: *Qual é o estilo da Freak Brotherz?*] Eu sempre considerei uma ‘suruba sonora’ assim... [...] Daqui a pouco [...] dentro da mesma música tem dois, três estilos, né... A gente nunca procurou se prender a um estilo. A gente sempre procurou [...] dar liberdade total pro cara<sup>414</sup>... Pintou com uma ideia legal, surgiu [...] uma loucura na *jam*... a gente [...] incorpora... Mas a gente mistura *rap*; a gente mistura *hard core*; a gente mistura *funk*; [...] *metal*; *trash*... É uma ‘suruba sonora’, né... ‘Lances da... música brasileira’... Então... não tem como chegar e dizer: ‘Mas se tu fosse me dar uma definição...’: *funk metal* abasileirado, né... [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:44’:28”).

“[...] [Entrevistador: *O quê que era o som da Freak Brotherz?*] Era basicamente o que é hoje: [...] uma mistura de *funk, hip-hop, hard core, metal*... Um som bem eclético assim... Algumas músicas com mais intensidade [...] de *funk* e outras músicas mais puxadas pro *metal*... [...] Mas sempre essa identificação com o *rap*... e com o som pesado e o *funk*, né... *Crossover*. Como se chamou durante muito tempo... *Funk metal*, como se chamou há algum tempo... [...]” (FERREIRA2, 2014, 00:53’:10”).

Após recordar que a banda *Brutal Rabbits* se conformou a partir de outra (Abreu), Goularte (2014) passa a situar o som da primeira. Traz a mistura-fusão de estilos, bem como a inspiração em bandas conhecidas como aspectos que compunham as características sonoras gerais da banda. O processo comparativo com gêneros-estilos como *metal, punk rock, hard core, rap* traz a avaliação final de que a sonoridade da banda se caracterizava como *rap metal*. Abaixo, D’Ávila (2014), Netto (2014) e Osinaga (2014), recordando a respeito dos gêneros-estilos da *Dream* (o primeiro e o segundo) e Crucifixo (o terceiro), também trazem o dado das influências-identificações com determinadas bandas-músicos conhecidos como eixos comparativos-referências para a (re)construção das identidades sonoras de suas bandas. Os dois primeiros definem o som da *Dream* como “setentista” (em

---

<sup>414</sup> Para cada músico.



referência a um tipo de *rock* cronologicamente situado nos anos setenta); o terceiro situa o da *Crucifixo* no *trash metal*, tendo como referência a banda brasileira Sepultura. Inclusive, Osinaga (2014) traz algumas metáforas comparativas para relacionar o estilo de sua banda com o *trash* do Sepultura, bem como com outras bandas do *underground* local (bandas de *death metal*).

“[...] [Entrevistador: *Quê som fazia a Brutal Rabbits?*] A *Brutal Rabbits* [...] era uma mistura [...] de *punk rock* [...] com *hard core* e... *metal*. Tinha bastante influência do *metal*... E na época começou a surgir muito a influência com... Eu acho [que] quando [...] a gente veio a conhecer aquele som do *Aerosmith* com o... *Run-DMC*... - Lembra da... *Walk This Way?* - Então tinha aquela mistura de *rap* [...] com *metal*... A gente achou bem legal e começou a fazer [...] Começou a conhecer bandas também - geralmente estrangeiras - [...] que faziam [...] essa fusão. [...] E começamos a ir [...] pra essa linha aí mais [...] do *rap metal*, né... [...]” (GOULARTE, 2014, 00:08:51”).

“[...] [Entrevistador: *E o quê que a Dream tocava? Que tipo de som ela fazia?*] A *Dream* [...] era... setentona, né... [...] Tocava... uma música do *Kiss*; umas duas do *Deep Purple*; *Led Zeppelin*... e... acho que quarenta por cento do repertório, cinquenta por cento, era autoral. Tinha as músicas da banda, né... Que era bem calcada em *Jimi Hendrix*... Em tudo isso aí: *Led*, *Deep Purple*... A *Dream* era isso aí. E tinha uma [...] pegada que a gente gostava de fazer que era instrumental: misturar um pouco; fazer um tema de *jazz*, *blues*... Inventava alguma coisa ali... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 00:50:16”).

“[...] E aí, em noventa e cinco... eu acabei me encontrando com... [...] Acabei conhecendo o Robledo, o Leandro D’Ávila [...] conheci o S... [...] E aí [...] a gente resolveu montar uma banda... que se chamava *Dream*. E a gente começou a ensaiar só *rock* clássico; setenta assim... Porque os guris sempre foram aquela *vibe* [...] mais riponga<sup>415</sup> assim. Sabe? Riponga... E... cara! Eu comecei a ter contato com bandas que eu nunca tinha tido contato como: *Uriah Heep*, *Trapeze*, *Humble Pie*, *Hendrix*... Coisas bem setentonas assim. Sabe? Coisas viscerais assim... De guitarra; de vocal... Sabe? Aquela coisa alucinógena assim... Aquela coisa ácida, eu diria... E [...] a gente começou a fazer um som muito característico. Muito setentão assim... [...]” (NETTO, 2014, 00:39:50”).

“[...] [Entrevistador: *Quê tipo de som fazia a Crucifixo?*] Fazia um *trash metal*, né... [...] Não vou dizer nem um *heavy metal*. [...] Até tinha um pouco de *heavy metal* também... Mas [...] era um *trash metal*. Era uma banda mais calcada no Sepultura... Nesse tipo de coisa. Era o que a gente curtia. [Entrevistador: *Se tu pudesse me descrever assim: o quê que diferenciava o som da banda... como tu colocas: 'o som da banda como trash metal e não sendo heavy metal'...*] Pois é! É uma coisa estranha, né... A gente, escutando, a gente consegue até assim, tipo, fazer uma diferenciação, né... Mas eu digo assim mais [...] era pelo... bpm das músicas; [...] pela questão da levada da bateria, né... Aquela batida característica do *trash*, né... que é aquela [...] levada do Sepultura... [...] Não era nem pro lado do *death metal*, como tinha muita banda na época de *death metal*... [Entrevistador: *Aqui em Pelotas?*] Aqui em Pelotas tinha muita banda de *death metal* na época, né... De som bem pesado assim que era de *death metal* mesmo, né... [...] A gente tava num meio-termo. A gente gostava [...] da parte mais rápida. Da batida mais rápida. Mais pesada. Mas a gente também gostava dum parte melódica assim... A gente já tinha isso, né... E... nessa parte que mesclava um pouco com o *heavy metal*... E

<sup>415</sup> Se refere, a seu ver, a um estilo de se vestir, comportar e fazer música que denota uma relação com a cultura *hippie*. Provavelmente, no caso deste depoimento, o colaborador se referiu mais a um estilo, como diz mais adiante, “setentão”. Ou seja: ligado ao *rock* dos anos setenta.

a gente via também que tinha bandas de *death metal* que não tinham [...] essa parte mais melódica... Era realmente mais na parte do peso e da velocidade pra tocar... Então a gente se caracterizava mais como uma banda de *trash* neste sentido, né... Por ter batidas rápidas e peso... [...]" (OSINAGA, 2014, 00:50':09").

Podemos dizer que as memórias sócio-musicais individuais operaram a (re)construção dos gêneros-estilos de suas bandas pretéritas através de vários aspectos observados pelos autores aventados. Um dos aspectos mais significativos deste tecer corresponde ao que nos lembra Frith (1998): situaram suas produções passadas através de processos comparativos que, de uma forma ou outra, visaram uma espécie de busca por uma imagem mais apurada e clara a respeito dos gêneros-estilos de suas bandas. É interessante notar que deixam clara uma lógica na qual (re)constituem o “estilo da nossa banda” através do delineamento de uma espécie de “ascendentes musicais”, denotando a composição dos gêneros-estilos através das influências-referências das identificações individuais de cada membro das bandas influenciando na conformação da sonoridade na medida de suas contribuições no processo criativo. Podemos dizer que o situar os sons de suas bandas pretéritas passou também pela (re)constituição de aspectos sócio-musicais: a contribuição social e musical de cada membro das bandas. Um aspecto, podemos dizer, não menos significativo que compõe os quadros de interação sócio-musicais correspondentes às bandas locais, amadoras e *underground*. É como aponta Gomes (2012):

[...] Um produto específico do trabalho de ensaio é a produção social da banda como entidade coletiva – identificável por um som de banda. Depois do treino individual e da incorporação do gesto musical através da mimetização dos gêneros e artistas preferidos, há a congregação das prestações individuais na performance da banda [...] (GOMES, 2012, p. 130).

Se nos lembra Guerrero (2012) que a conformação dos gêneros-estilos musicais não se trata somente de um focalizar “[...] questões propriamente musicais [...]”, mas também tomar o “[...] fato musical [...]” (GUERRERO, 2012, p. 8) enquanto obra, os(as) entrevistados(as) nos mostraram que as sonoridades de suas bandas passadas se constituíam também através de “fatos sócio-musicais”: falam dos contextos participativos em que os membros contribuía na conformação dos gêneros-estilos através de suas influências e identificações individuais de gosto. É como se (re)constituíssem o lado social da conformação das identidades sonoras

através da (re)composição de parte dos quadros de interação sócio-musicais correspondents: uma (re)composição que passa também pelo lembrar a sociedade na qual estiveram inseridos.

À guisa de ampliação das reflexões, e assim como nos lembra Fabbri (2006) acerca dos “[...] processos de categorização [...]” como práticas contínuas nas relações das pessoas com a música, temos que voltar à continuidade das práticas sócio-musicais nas vidas dos(as) entrevistados(as) e sua relação com a memória sócio-musical. Podemos dizer que as (re)construções dos gêneros-estilos de suas bandas passadas emerge enquanto marco de organização (BRUNER, 1991) que, de uma forma ou outra, pode estar relacionado com a própria continuidade de suas escutas musicais no hoje. Dessa forma, e na medida em que a premissa básica da memória é a de que o passado é (re)construído a partir de suas experiências em quadros presentes, podemos dizer que a continuidade dos processos de categorização em suas escutas se tornou uma via palpável para a (re)construção e representação das sonoridades pretéritas de suas produções musicais. O que gostaríamos de chamar atenção aqui é que se os processos de categorização se caracterizam como práticas de escuta e reflexão contínuas nas vidas de músicos e fãs, as memórias sócio-musicais individuais apontam para o mesmo caminho, na medida da continuidade dessas mesmas práticas em suas vidas, bem como enquanto competência continuamente desenvolvida.

\*\*\*

A prática composicional é muitas vezes relacionada a um tipo de atividade considerada como muito especializada, circunscrevendo contextos de valorização de uma “[...] absoluta superioridade dos cânones aceitos dos ‘grandes compositores’ [...]”. Este tipo de perspectiva, muitas vezes, faz com que se mantenham ideias de que a “seriedade” nas práticas composicionais estaria “[...] removida da vida ordinária [...]”<sup>416</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 160, tradução nossa). Na medida em que há que se reconhecer a perspectiva temporal dessa assertiva de Finnegan (1989),

---

<sup>416</sup> “[...] It is commonly believed, especially within the classical music world, that all composers worthy of that name are either dead or (if alive) men of genius far removed from ordinary life. Even for cynics (or social scientists) who might question the absolute superiority of the accepted canon of ‘great composers’, it is still easy to assume that the composition of music is something specialized and esoteric, unlikely to encountered among grass-roots musicians [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 160).

podemos dizer que nos dias atuais estamos avançando em termos de reconhecimento das práticas sócio-musicais cotidianas-ordinárias. É como se escutássemos os ecos do que a autora observou: ao contrário do horizonte dos “cânones sagrados”, a “[...] composição musical é uma atividade bastante comum ao nível local [...]”<sup>417</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 160, tradução nossa), ressoando práticas características, sentidos distintos e circunscritas aos sistemas sócio-musicais nos quais são performatizadas. Por outro lado, nos deparamos poucas vezes com estudos que lidassem com os processos composicionais no âmbito dos contextos locais *underground*. Para tal, mais uma vez, nos apoiaremos em Finnegan (1989) e Gomes (2012), na medida em que são dois autores que discutem estes aspectos de forma mais aprofundada.

Após descrever as práticas de composição dos músicos escondidos de Milton Keynes através dos sistemas clássico (a escrita da partitura; a composição para formações características da música erudita, tais como coros, orquestras, etc; os compositores como indivíduos que possuem o papel de comporem sozinhos para depois distribuir as obras para serem tocadas por outros músicos; etc) e do *jazz* (o que a autora chama composição em performance<sup>418</sup>, na medida em que as composições são modificadas a cada performance dos músicos) (FINNEGAN, 1989, p. 160-167), Finnegan (1989) passa a tratar dos principais aspectos que compõem a prática de composição no âmbito das bandas de *rock* locais.

Primeiramente classificando-a como “[...] composição coletiva prévia<sup>419</sup> [...]”, e, mais tarde aprimorando essa definição para “[...] ‘composição-prévia-atraves-do-modo prático<sup>420</sup>, [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 167), a antropóloga britânica busca sintetizar o sistema de criação musical geralmente realizado pelas bandas de *rock* locais em seu estudo. Em comparação com o modo clássico, uma de suas principais características é a de que não se trata somente de música não-escrita: o modo principal neste sistema implica geralmente em uma composição que se efetiva não somente pela mediação do trabalho prévio de um único indivíduo (com o papel de compositor) que depois a passará sua criação aos demais músicos para que a executem. Ao contrário, este sistema geralmente envolve a participação dos demais

---

<sup>417</sup> “[...] It therefore came as a surprise to me to discover that musical composition was a quite common activity at the local level [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 160).

<sup>418</sup> *Composition-in-performance.*

<sup>419</sup> *Collective prior composition.*

<sup>420</sup> *Prior-composition-through-practice mode.*

membros da banda nos atos de criação: praticamente todos(as) os membros “[...] a executam como sua própria composição conjunta [...]”<sup>421</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 167, tradução nossa).

Assim como no caso estudado por Green (2002, p. 80), Finnegan (1989) observa que comumente um dos membros do grupo chega aos demais (em momentos de ensaio) “[...] com uma ideia original [...]” própria que costuma representar “[...] um fragmento de melodia, *riff*, tema, conjunto de ritmos ou acordes ou (menos freqüente) uma frase verbal ou verso [...]”. Após serem apresentadas, a banda passa, ao longo dos ensaios, a trabalhá-las conjuntamente até chegarem à finalização de uma ou mais composições<sup>422</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 167, tradução nossa). Dessa forma, a composição-prévia-atraves-do-modo prático revela uma característica dos processos criativos em bandas de *rock* locais: a participação ativa de seus membros como rasgo significativo dos quadros de interação sócio-musicais correspondentes dessas micro-comunidades (BENNETT, 2001; GOMES, 2012). Como aponta Finnegan (1989), através das conclusões em seu estudo,

[...] o arranjo, a interação das partes e as dinâmicas de performance tinham de ser trabalhadas pelos próprios músicos. [...] As horas gastas em tal atividade formavam um ato de criação e descoberta no qual todos os membros da banda participavam [...]”<sup>423</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 267, tradução nossa).

Mas o entendimento destes aspectos envolvidos nos quadros sócio-musicais dessas bandas não está somente circunscrito às observações de campo e às posteriores interpretações e conclusões da antropóloga. Na medida em que “[...] Praticar juntos fazia parte da experiência aceita de quase todas as bandas locais [...]”<sup>424</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 266, tradução nossa), os discursos e narrativas destes mesmos músicos também re-soavam tal perspectiva-experiência. Mais especificamente a respeito do tema das hierarquias, a autora comenta:

<sup>421</sup> “[...] This system of ‘prior composition’ [...] is developed through a series of practices [...] by a whole group Who then themselves perform it as their own joint composition [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 167).

<sup>422</sup> “[...] One member of the group usually starts it off by ‘coming up with an original idea’ – a snatch of tune, riff, theme, set of rhythms or chords, or (less often) a verbal phrase or verse. This is played or sung to the group and gradually worked up into a complete piece [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 167).

<sup>423</sup> “[...] Even when the music was already familiar, the arrangement, the interaction of the parts and the dynamics of the performance had to be worked out by the players themselves. [...] The hours spent in such activity formed an act of creation and discovery in which all members of the band participated [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 267).

<sup>424</sup> “[...] Practising together was part of the accepted experience of Just about all local bands [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 266).

[...] As ideologias das bandas nisto variavam. Algumas, particularmente as *jazz bands*, gostavam de ter um líder definido. Outras enfatizavam sua igualdade, especialmente as bandas de *rock* mais jovens, que insistiam que eram 'todos iguais', 'não há um líder' ou 'todos nós tomamos decisões como um'; [...] Este *ethos* democrático era possivelmente mais um ideal que uma realidade, mas os músicos estavam fazendo uma consideração real: comparada às estruturas hierárquicas e frequentemente impessoais associadas à escola, organizações de grande escala e muitos tipos de trabalhos, a liderança e a tomada de decisões em pequenas bandas populares era difusa e democrática, com todos os membros potencialmente tomando uma parte direta [...] <sup>425</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 260, tradução nossa).

Em suma, Finnegan (1989) chama a atenção para o fato de que mesmo embora haja diferenças no que diz respeito às dinâmicas de cada banda, o aspecto caracterizador dos processos de composição envolvidos nas bandas de *rock* de Milton Keynes correspondia ao “trabalho coletivo das ideias musicais, geralmente geradas e trazidas a partir de um de seus membros e posteriormente trabalhadas conjuntamente pela banda como um todo (FINNEGAN, 1989, p. 167).

Por outro lado, e através de uma investigação mais atual e mais aproximada ao foco de nosso estudo, Gomes (2012) se dedicou a estudar os quadros envolvidos no mundo musical das bandas *underground* em Portugal. Dentro de seu enfoque, o autor português observou que a atividade de composição de material original é “[...] uma tarefa integrante da prática de auto-produção [...]”. Ainda que nem todos(as) os(as) integrantes de uma banda se dediquem integralmente a essa tarefa, não quer dizer que seja uma atividade menos coletiva e menos importante àqueles não envolvidos diretamente. Para os músicos que estudou, a composição, para “[...] Além do plano individual [...]”, também envolve “[...] uma tarefa imbricada no trabalho coletivo e habitualmente sentida como ato espontâneo diluído na prática musical [...]” (GOMES, 2012, p. 119) conjunta.

Por fim, o autor ressalta que a prática musical *underground*, no que tange a seus aspectos coletivos, “[...] baseia-se num conjunto de convenções tácitas e na dramaturgia própria da situação de ensaio [...]”, convenções estas que não estão

---

<sup>425</sup> “[...] The bands’ ideologies on this varied. Some, particularly jazz bands, did like to have a definite leader(s). Others emphasized their equality, especially the younger rock bands, Who insisted that they were ‘all equal’, ‘there’s no leader’, or ‘we all make decisions as one’; [...] This democratic ethos was possibly more an ideal than actuality, but the players were making a real point: compared to the hierarchical and often impersonal structures associated with school, large-scale organisations and many types of jobs, leadership and decision making in small popular bands was diffused and democratic, with all members taking a direct part [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 260).

baseadas em normativas de tipo institucional. Pelo contrário: enquanto “[...] espaço de liberdade [...]” em que se valoriza a “[...] expressão individual de cada músico dentro da banda [...]” (GOMES, 2012, p. 134).

Se por um lado Finnegan (1989) resume a forma como os músicos de *rock* em Milton Keynes criavam música própria através do que classifica como composição-prévia-através-do-modo prático, o autor português, por sua vez, chama atenção para o método empirista como norteador das atividades composicionais das bandas *underground*. Tal método se consolida enquanto acúmulo de um “[...] repertório prático [...]” constituído por “[...] truques [...]” e “[...] soluções [...]”: conjunto de “[...] ferramentas improvisadas - artes de fazer da auto-produção musical [...]” *underground*. Este repertório prático simboliza “[...] uma objetivação da progressiva passagem de 'músico [amador] musicado' a 'músico [amador] musicante' (Perrenoud 2007:25ss), ou seja, de grande consumidor a auto-produtor [...]” (GOMES, 2012, p. 121).

As memórias referentes aos processos de composição que experienciaram em seus percursos por bandas passadas (re)constroem parte destes repertórios práticos desenvolvidos enquanto músicos amadores musicantes. Refletem, em sua grande maioria, os aspectos sócio-musicais participativos, coletivos, democráticos observados por Finnegan (1989). Ferreira<sup>2</sup> (2014), por exemplo, recorda acerca do processo de composição da banda *Freak Brotherz*. Além de trazer à tona a prática de um dos membros levar aos ensaios ideias musicais iniciais para serem trabalhadas conjuntamente, também chama atenção para um princípio: o de não aterem-se a uma expectativa estética acerca do que criar em prol da liberdade de criação de cada um.

[...] [Entrevistador: *Tu falaste agora, em relação a... 'Ah! Sempre se deu a liberdade pra todos trazerem alguma coisa que... desde que os outros considerem legais...' e tal... Como é que era essa troca ... de idéias entre os membros da banda? Tanto musicais como extra-musicais...*] Assim ó... Formas de composição [...] que a gente trabalha: alguém pinta com uma idéia; com uma base; apresenta no ensaio e nós ficamos viajando nela... [...] Ou eu já tenho alguma letra ou escrevo ali na hora enquanto a galera [...] tá tocando... Eu venho com uma letra e... rola uma *jam* e a gente encaixa... Isso tudo sempre gravando. Sempre gravando pra poder depois pegar [e] escutar as melhores partes... Hoje em dia tem o computador que dá pra [...] fazer um '*Frankeinstein*', né... Tu: 'Bah, essa parte tá legal.'. Aí copia, cola, copia, cola, copia e cola e grava a voz em cima... Mas na época... Antigamente não tinha. Mas então se aproveitava: 'Bah, essa base aqui ficou legal...'; 'Isso aqui tá legal. Vâmo juntar essa aqui com essa...'  
[Entrevistador: *Gravava como?*] Gravava... [com] um microfone no meio da peça ou vários microfones na peça; ligava na mesa; da mesa pra um *deck* dum sonzinho que tinha legal... E [...] a partir daí, bah(!), [...] tem muito registro. Dá pra fazer um [...] terceiro

disco só com [...] loucuras que a gente tem... [Entrevistador: *E que tipo de idéias surgiam assim? Fora... Tu escrevia uma letra; vinha uma ideia pra letra; fazia uma linha pro baixo; vinha uma ideia... Como é que era isso?*] Puta cara! A gente sempre teve muito músico lôco e bom assim... A *Freak Brotherz* sempre teve músicos... bons! E, então... Cara! Era 'free jazz' total(!), né... 'Vâmo lá! E vâmo vê o quê que vai rolá!' [...] Nunca foi uma coisa 'Bah! Nós precisamos fazê... assim!'. Não!! 'Tu... faz o quê tu quiser'. E... se dentro de um consenso geral ficou bom ou ficou legal, não tem como tu chegar e dizer: 'Não, cara. Isso não...'. [...] Claro! Tem [...] aquela coisa do palpite: 'Poh, quem sabe tu não faz um pouquinho assim?'; 'Nessa hora eu pensei... fazer uma coisa...'. Mas, é 'tu quem vai criar! Não... Eu não vou chegar e dizer pra um cara da guitarra o quê que ele tem que fazer. O batera: 'Ó... Eu pensei uma coisa assim.'. Mas se o cara botar a criatividade dele... Isso [...] é uma coisa boa da *Freak*: a gente sempre tocou com muito nêgo bom. Então, putz(!): não tem como tu chegar e dizer pro cara fazer... [...]" (FERREIRA2, 2014, 00:45:34").

Em meio a lembranças a respeito da dissolução da banda Bizarra, Osinaga (2014) entende que um dos principais motivos para tal foi o processo maçante de composição empregado. Além de delinear o processo de composição, em que todos participavam de forma muito efetiva, entende que este mesmo processo implicava em uma demora no término das músicas. Dentro dessa concepção, chama atenção para os debates a respeito do material que estavam trabalhando:

[...] A banda acabou - em resumo - eu acho que - na minha ideia - foi porque... a gente... não tinha uma boa forma [...] de trabalho. Entendeu? De como desenvolver a música. Era muito difícil. A gente fazia as composições à moda antiga assim... [...] O quê que eu acho? Eu acho que toda a grande banda ela tem um [...] cara que compõe dentro, né... [...] Difícilmente todos compõem numa banda, né... mas até contribuem. Mas normalmente tem os compositores que são as 'cabeças', né... Vamos dizer assim, né... E a nossa banda era um monte de gente! A gente não tinha esse diferencial assim de 'quem é que...'. Todos(!) compunham muito... Muito(!), né... E aí acabava que [...] o processo de composição era muito maçante... Entendeu? A gente demorava um mês, dois, pra fazer uma música! Entendeu? [Entrevistador: *Por que assim...*] Porque a gente tocava ela. Um pedaço e executava aquele pedaço incessantemente... E parava e ficava debatendo como é que a gente podia fazer aquilo... [...] Quê notas usar; quê escala naquela parte; como é que poderia ficar mais interessante a sonoridade aqui e ali; quê que podia fazer ali; né... Às vezes eu tinha uma ideia de como... era bom fazer o teclado... Que o tecladista [...] ele também compunha; ele também fazia muita música... Então... era muito maçante nesse aspect. Ninguém vem com um negócio pronto: 'Olha, faz isso!'... De cara! [...] Que eu acho que é o que acontece nas bandas principais, né... No momento em que tu começa a dividir muito [...] a responsabilidade pra todos assim, [...] acaba que [...] às vezes tu perde o foco. Tu não tem um diretor assim [que] te diga, né... Ou alguém que chega: 'Olha! Fiz essa música aqui. O esqueleto tá aqui. Vâmo trabalhá nela em cima disso.', né... [...]" (OSINAGA, 2014, 01:22:23").

Na seqüência, três citações de músicos que tocaram juntos em uma mesma banda: M26. É interessante notar que suas memórias se acercam a respeito da lembrança do processo geral de composição da banda. Além de (re)construírem - cada um à sua maneira - quadros de interação semelhantes aos destacados por Finnegan (1989) e Gomes (2012), Porto2 (2014), Lisboa (2014) e Fernandes (2014)



- assim como Ferreira2 (2014) mais acima - chamam atenção à liberdade que os demais membros tinham para opinar e criar sobre as idéias musicais iniciais trazidas por outros membros. Além disso, os dois primeiros também avaliam o produto dessa forma de trabalho: as músicas longas como característica deste processo de composição.

“[...] [Entrevistador: *Como é que era o processo de composição?*] Ah! Sempre foi meio livre, né... [...] Um apresentava uma base... Acho que foram poucas músicas assim que o pessoal já apresentava [...] quase pronta, né... Sempre eram bases, partes assim... Até por isso [...] que as músicas da M26 são tão longas e tão cheias de mudanças, né... Até mudanças de compasso; mudanças de tempo... [...] Então a coisa era isso, né: [...] ‘Ah! Eu tenho uma base aqui’; ‘Que *[sic]* nota<sup>426</sup> ela é?’; ‘Ah! É em mi; é em ré’; ‘Ah! Eu tenho outra em ré’; ‘Ah! Aqui é em sol. Acho que fecha!’. Aí ia indo, né... Então era [...] bem livre assim... É claro! Começa também essa liberdade<sup>427</sup>: ‘Ah! Quem sabe tu faz essa outra nota aqui?’; ‘Quem sabe tu...’, né, ‘...não faz essa batida assim; faz essa batida assado? [...]’. Claro que é sempre complicado você entender o quê que o outro quer dizer, né... Isso até hoje com as minhas bandas os caras falam: ‘Ah! Faz uma mais quebrada!’; ‘Mas, quebrada como?’ *[risos]* É difícil a comunicação assim de entender o quê que os outros querem... Mas eu sempre tive muita liberdade. Pelo menos nas linhas de bateria assim, de fazer o que eu [...] queria fazer... E era isso, né: a parte de compor assim era sempre... muito... tranqüilo... ‘Ah! Essa fechou!’; ‘Essa não fechou’... Bem livre assim mesmo, né... E a química do pessoal rolava muito boa [...]. Eu, o Torrado e o Alexandre [Fernandes] compúnhamos. Os três apresentavam idéias... Tipo, até... se escutar uma música assim, eu até sei dizer: ‘Ó! Essa parte é minha; essa parte é do Alexandre [Fernandes]...’. E você vai ver [...] que é bem diferente *[risos]* mesmo a influência de um e de outro... [Entrevistador: *Tem a marca de cada um...*] Tem a marca de cada um mesmo... [...]” (PORTO2, 2014, 01:21’:38”).

“[...] [Entrevistador: *Em relação a isso tudo... sobre a M26... O quê que significava pra ti a M26?*] A M26 foi a banda mais legal que eu já toquei... Porque... a gente tinha muito entrosamento assim... A gente tinha [...] uma coisa de... ter grandes talentos dentro da banda [...]... Pessoal que fazia coisas legais com seus instrumentos [...] E eu via sempre [...] o lance [...] da ‘desconstrução’ assim também... como uma coisa presente. Sabe? Tipo: tá(!), tinha o Alexandre que era o guitarrista na época. Que era um baita compositor. Um baita guitarrista. Dos melhores que eu já conheci aqui na cidade... O cara era monstro assim... Ele fazia músicas legais assim... Ele chegava, apresentava uma idéia jóia [...]... Só que tipo: se fosse só ele [...], se fosse só do jeito dele... não seria M26. Sabe? Então aquilo passava a ser M26 quando todo mundo pegava junto aquela idéia e desconstruía. Sabe? A gente bagunçava aquilo tudo da nossa maneira... Muitas vezes um batia o pé e dizia: ‘Não! Peraí! O quê tu tá fazendo com a minha base?’. Sabe? Aí, bah... E aí o Gargamel<sup>428</sup> ia lá e botava uma batida no contratempo assim... ‘Não! Peraí! Mas o tempo não é esse!’; ‘Não! Te fode! Agora é!’ *[risos]* Então era meio que uma coisa assim: cada um botava sua personalidade na coisa e a gente aprendeu a aceitar isso [...]... ‘Não! Cada um tem que ter a liberdade de fazer do seu jeito!’. E a M26 tinha muito essa coisa [...] de ter essa liberdade e de cada um ter uma personalidade musical muito forte [...]... E... as coisas ficarem daquele jeito por ser essa soma de influências assim... Essa soma [...] do jeito de cada um fazer... [...] E o lance da gente fazer músicas longas [...] [,] todo mundo tinha a influência do *[rock]* progressivo, né... Todo mundo ouvia seus *Rush*, seus *Deep Purple*, seus *Yes*, *Emerson, Lake and Palmer*, *King Crimson*, etc... Então... isso aí acabava, tipo, nos levando a fazer músicas longas e

<sup>426</sup> Refere-se à tonalidade.

<sup>427</sup> Os palpites.

<sup>428</sup> Gabriel Pereira Porto.

cheias de partes e... trabalhadas. Progressivas assim... Com paradas e climas... Então, bah, a M26 pra mim foi super importante assim... [...]” (LISBOA, 2014, 1:05:18”).

[...] [Entrevistador: *E o quê que vocês tocavam?*] Acho que desde o começo a gente já [...] começou... compondo músicas, né... Eu já cheguei e já mostrei umas bases que eu tinha... a gente já ligou um gravadorzinho lá e já começou a gravar numa fita... [...] A gente, em dois, três ensaios [...] já tinha uma música pronta... O Ronaldo [*vocalista*] era um cara [...] que [...] era mais poeta do que músico assim... Mas ele ouvia uma coisa, se sentava num canto, pegava um papel e, enquanto a gente tava tocando a música, ele ia escrevendo uma letra ali... Aí, ele se levantava e dizia: ‘Ah! Toca de novo agora...’. Aí, ele ia lá e cantava em cima e tava pronto... [...] E foi surgindo assim, tipo: a gente, desde o primeiro momento... nem falou em tocar *cover*, tirar música de outras bandas... Até porque nem daria certo. Porque todo mundo tinha gostos muito diferentes uns dos outros... Eu acho que a gente se acertou assim... Começando já... fazendo música, né... [Entrevistador: *Vocês tinham algum objetivo em termos de estilo ou não?*] Ah... Eu acho que todo mundo tinha assim o ‘seu’ objetivo. Mas, no momento que a gente... começava a tocar, [...] a compor junto, aquilo morria assim... Era um tipo [...] de ao mesmo tempo uma frustração e [...] uma empolgação de estar surgindo uma coisa que tu não imaginava que poderia surgir... Tipo, sei lá: eu levava os meus *riffs* de guitarra lá, que eu tinha feito... escutando... sei lá... *Testament*... [...] *Iron Maiden* [*risos*]... Sepultura... Aí chegava lá e o cara fazia [...] um ritmo que não tinha nada a ver com essas bandas... E [...] o baixo tinha uma linha que não combinava [...] com essas bandas que eu tinha me inspirado pra... Aí, aquilo era... num primeiro momento, era frustrante assim... Mas aí no final saía uma coisa original [...] Eu acho que toda originalidade que saiu... da banda foi [...] por alguém ter que ceder assim [...] o seu objetivo em algum momento... [...] [Entrevistador: *Como é que eram ... essas trocas de idéias musicais – e também extra-musicais, né... – nesse processo todo? Nos ensaios da banda; compondo...*] Ah! A gente estabeleceu, desde o início, que a composição ia ser democrática. Que cada um mandava no seu instrumento. Então, qualquer coisa que tu mostrasses, qualquer ideia musical que qualquer um apresentasse, o outro tinha [...] liberdade [...] pra escrever o que quisesse em cima, né... [...] A gente dava opinião assim, dizia: ‘Ah! Ficou ruim.’; ‘Ficou bom.’. Mas tinha essa liberdade assim... Isso era claro assim... [A gente] chegou a... verbalizar isso. E [...] a gente continuou da mesma forma assim: cada um com as suas influências em casa; compunha alguma coisa imaginando que ia ser parecido [...] com aquela banda que tu tava ouvindo assim... que tu tava te inspirando, e na hora não era, né [*risos*]... [...]” (FERNANDES, 2014, 01:05:57”).

Assim como nos lembra Finnegan (1989) a respeito da escritura (partitura, etc) como procedimento de registro e distribuição de músicas compostas que comumente não faz parte do *modus operandi* referente à composição-prévia-através-do-modo prático, as memórias sócio-musicais individuais também refletem essa consideração na medida em não a mencionam – salvo uma única exceção, a qual será trazida mais abaixo. Por outro lado, são lembrados os aparelhos de gravação – como mencionado por Ferreira2 (2014) – e as fitas cassete como recursos que faziam parte dos procedimentos de ensaios e composição. É o que nos recordam Almeida (2014) e Porto1 (2014). O primeiro, quando perguntado a respeito de se a banda Sapo havia gravado algum disco ou *demo*, lembra que o grupo praticamente não deixou registros para “passar adiante”. Ou seja, não gravou *demo* ou sequer um disco-CD para distribuição. Mas (re)constrói o contexto criativo da

banda em que o gravador e a fita cassete eram recursos para registros dos ensaios e posterior *feedback* para melhoras na execução e composições da banda - como ferramentas para experimentos de edição (adição de vozes instrumentais provavelmente no arranjo de criações próprias). A vocalista Porto1 (2014), na medida em que traz uma recordação significativa para si em sua trajetória na M26, observa como foi o processo de composição de sua primeira linha vocal em uma música da banda: o uso da fita cassete e aparelhos de reprodução-gravação tanto para escutar as partes instrumentais de uma música já gravada e a posterior gravação-edição, em outra fita, adicionando sua linha vocal. Memórias de um *modus operandi* comum.

“[...] [Entrevistador: *Vocês chegaram a gravar algum CD, disco, fita... uma demo...?*] Isso é uma coisa interessante, porque a gente nunca gravou material pra passar adiante. Mas a gente sempre usou como método de *feedback* [...] o gravador. Então quase todos os ensaios da banda [...], desde os primórdios [...], [...] se gravava o que se fazia. [...] Tipo: porque a gente ouvia aquela fita [...] e aí via assim os erros, os defeitos e tudo mais... Então a gente sempre teve esse espelho que era a fita cassete com o ensaio gravado. Então, isso sempre nos ajudou muito. E a gente sempre gravou e sempre usou isso como método pra entender e pra ver se a gente tava conseguindo tocar o que a gente achava que tava tocando. [...] Então desde o início se usou o gravador. [...] tipo: de oitenta e nove [...] até a época... em que os nossos gravadores de fita cassete estragaram<sup>429</sup>, né... a gente usou esses gravadores de fita cassete como *feedback* do que a gente tocava nos ensaios. E também se fez coisas de edição [...] Acrescentar duas vozes, né, através de reproduzir a fita num aparelho de som e usar o gravador pra gravar o que estava saindo na fita e acrescentar uma linha em cima... Isso foi feito. Se fazia esse tipo de experimento. [...]” (ALMEIDA, 2014, 01:19:48”).

“[...] Tem uma história que pouquíssima gente sabe... [...] da maneira [...] como eu compus a primeira música<sup>430</sup> da M26 que eu cantei, que lembra que naquela época... [...] [em] que eu compus a Sentimentos Sombrios, eu acho que recém tava começando a existir CD. Era só cassete. Então eu lembro que o Torrado me emprestou um cassete com o que era a música gravada. Eu botei pra tocar esse cassete no som da minha casa, peguei um – Como era que se diz...? - um *microsystem*... coloquei uma fita pra gravar e cantando em cima! Então eu gravei a minha voz junto com o áudio da [fita que estava tocando em outro aparelho de som]... Foi assim que eu compus... O Hino do Caos... E isso é uma coisa que eu me arrepio até hoje de lembrar. Porque quando a gente vai tocar ela ao vivo e o pessoal fica tão vidrado, como fica sempre quando a gente toca a música, lembrar eu, na sala da minha casa, compondo aquilo daquele jeito toco... Eu acho que é uma coisa muito massa assim de... É uma lembrança que eu gosto de ter e guardar e sempre que eu posso eu compartilho. Porque... [...] acho que faz parte da história assim... Esse tipo de coisa sabe... [...]” (PORTO1, 2014, 00:17:47”).

Embora as memórias remetam a um *modus operandi* geral e correspondente às observações de Finnegan (1989) e Gomes (2012), em que geralmente os músicos de *rock* locais estão “[...] acostumados a realizar suas próprias

<sup>429</sup> Se tornaram obsoletos; desapareceram do mercado.

<sup>430</sup> Refere-se à primeira linha vocal que compôs para uma das músicas da banda.

contribuições conjuntamente com outros músicos e independentes de textos escritos [...]”<sup>431</sup> (FINNEGAN, 1989, p. 168, tradução nossa), chama atenção a de Almeida (2014), quando se refere exatamente a respeito da utilização de uma escrita própria. Além de lembrar a criação de “estruturas [musicais] fechadas” como procedimento básico de composição de material próprio, lembra de uma “escrita-régua” como forma de registrar e entender a organização temporal dos sons que deveria tocar na bateria.

“[...] [Entrevistador: *Quê tipo de música vocês faziam? ...* ] Bom... [...] a gente tentava fazer música *rock... progressivo e o rock pesado*. Mas sabendo que a gente não ia conseguir fazer como esses caras [*suas referências musicais*], [...] o quê que a gente fazia? A gente fazia pequenas estruturas que a gente conseguisse assimilar e tocar de novo e repetir, né... Mas, estruturas fechadas. [...] Sempre assim. Não tinha improvisos. Pouquíssimo improvisado. Era tudo programado. Estruturas muito fechadas. [Entrevistador: *E como é que era esse processo?*] É! Uma coisa que aconteceu logo no início foi que eu descobri que eu poderia inventar uma espécie de ‘régua’, né... onde eu escreveria os toques da bateria que eu fazia [...] numa música específica. Bom, então eu comecei a escrever uma espécie de ‘pauta’<sup>432</sup>, né... Que eu não pensava como pauta. Eu pensava como uma ‘régua’ mesmo. Uma ‘régua do tempo’ assim, né... Bom... a partir daí eu comecei a conseguir criar algumas estruturas que eu não teria criado no instrumento, né, e nem... só pensando musicalmente. Por que? O aspecto gráfico [...] dessa escrita, rudimentar, ela já proporcionava a visão [...] de outras características da música, né... Que poderiam ser postas na música. Mas que eu não... sacava. Então, [...] esse aspecto gráfico... ajudou, por exemplo, a entender porque que alguma coisa repete quatro vezes ou três ou cinco; ou porque que alguma coisa pode ficar repetindo vinte vezes, né... Ou como eu vou tocar vinte vezes uma coisa e depois tocar uma ou duas vezes uma coisa totalmente diferente. Então essa régua nos ajudou muito assim. Foi uma grande descoberta assim. Mas por aí tu vê a tosquice que a gente vivia. Porque a gente ‘inventou a roda de novo’, né... Porque a pauta já existia. Mas o quê que eu pensava? Eu nem sabia que existia pauta pra bateria, por exemplo. Eu tinha uma idéia muito vaga de que isso existia. Mas eu pensava: ‘Eu nunca vou [...] aprender a ler isso aí pra tocar... [...]’ (ALMEIDA, 2014, 00:49:07”).

É interessante observar que as memórias sócio-musicais individuais acabam correspondendo entre si na medida em que cada entrevistado(a) foi (re)construindo estruturas sócio-musicais similares envolvidas nos processos de composições que rememoraram. Embora cada memória sócio-musical seja uma memória individual, um ponto de vista acerca destes aspectos do passado, não há como deixar de destacar que, de uma forma ou outra, trouxeram aspectos que correspondem a quadros de interação sócio-musicais comuns no passado. E, na medida em que compartilhados através de um espaço sócio-musical pretérito

<sup>431</sup> “[...] The oral and active group learning mode [...] meant that rock players were in any case used to working out their own contribution jointly with other players and independent of written texts [...]” (FINNEGAN, 1989, p. 168).

<sup>432</sup> “Partitura”.

experienciado em comum, certamente emergiriam nós-cruzamentos entre as narrativas individuais.

Estes aspectos nos remetem, mais uma vez, ao estudo de Gomes (2012), quando tratando dos quadros de interação sócio-musicais das bandas *underground*. Em tom de síntese, o autor português chama a atenção para o que classifica como modo iterativo através do qual as bandas *underground* operam. Este modo diz respeito a estruturas sócio-musicais amadoras que se repetem através de um conjunto de convenções sócio-musicais correspondentes. Não se trata de uma sequência rígida através da qual perpassam os percursos de todos os músicos e bandas, mas “[...] de facto é um processo de trabalho iterativo, composto por ciclos produtivos e expressivos retomados insistentemente [...]” (GOMES, 2012, p. 145) ao longo de períodos até certo ponto alargados. Repetição e reiteração de um guião prático implícito através do qual as experiências individuais e coletivas se conformam, vivenciando convenções artísticas ligadas à auto-produção musical (GOMES, 2012, p. 144).

A temática das memórias das bandas, a nosso ver, reflete, portanto, ressoam dois níveis destacados por Gomes (2012): “[...] a) Um plano geral, no sentido em que as tarefas que compõem o guião são relativamente padronizadas e partilhadas pelas bandas subterrâneas, isto é, são convenções genéricas [...]”; e “[...] b) Um plano particular, relativo à tradução de convenções gerais em esquemas de interação de nível micro – quadros de interação de cada banda –, definidos por relações sociais de tipo presencial [...]” (GOMES, 2012, p. 144-145). E são as experiências e, posteriormente, os conhecimentos das relações sócio-musicais passadas que compunham os quadros de interação sócio-musicais ligados às bandas das quais participaram que fornecem conteúdos à (re)construção dessas pequenas sociedades musicais. Se, a memória, conforme a perspectiva de Halbwachs (1990), se conforma através e em sociedade, as memórias sócio-musicais individuais mostraram que, se, conforme Bennett (2001) e Gomes (2012) uma banda funciona como uma micro-sociedade, logo, as recordações obram (re)construções dos quadros de interação sócio-musicais correspondentes.

## **5.9 ...saindo de “cena”**

Podemos dizer que os capítulos (Re)compondo histórias de vidas musicais: as práticas sócio-musicais como eixos das trajetórias individuais e Entrando na cena... cumpriram com seus papéis no itinerário de nosso estudo. Na medida em que buscávamos focalizar uma cena *rock underground* passada e que sobre a qual não há registros substanciais (trabalhos acadêmicos, matérias jornalísticas, etc), a única possibilidade legítima de sua (re)construção seria através das recordações daqueles(as) que atuaram neste meio sócio-musical. Embora inicialmente buscássemos uma confluência entre uma memória e identidade correspondentes à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, fomos observando, ao longo das entrevistas, a importância aos(às) entrevistados(as) de seus percursos musicais (GOMES, 2012) individuais como um todo. E nisso, o roteiro de entrevistas semi-estruturado foi imprescindível, na medida e que durante os encontros com os(as) entrevistados(as) também entendemos que este deveria ser flexibilizado na medida em que o campo narrativo geral foi impondo certas idiossincrasias. Pouco a pouco percebemos a importância das práticas sócio-musicais como via (linha de condução) de rememoração de suas experiências *rock* e *underground*. Portanto, esta chave teórico-metodológica foi importante como forma de colocar todos(as) os(as) entrevistados(as) em um mesmo caminho (aberto) de escrutínio de seus próprios passados sócio-musicais.

O primeiro capítulo, através de recordações-imagens referentes aos seus primeiros contatos com o *rock*, processos de identificação, de aprendizagem musical, suas escutas, etc, constituiu temáticas memoriais que delinearam perspectivas mais individuais (em primeira pessoa) de seus percursos musicais (GOMES, 2012) iniciais. Por outro lado, percursos não menos sociais. O segundo, a (re)constituição da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, é articulado através da (re)montagem de práticas sócio-musicais correspondentes a este meio sócio-musical local. Nos dois capítulos, uma coletânea de temáticas memoriais foram delineadas e dialogadas com a literatura levantada como forma de compreensão dos variados aspectos atinentes a este tipo de cultura musical. Além disso, essas temáticas são frutos da emergência e percepção de marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) que os(as) entrevistados(as) articularam através de variados elementos constitutivos (POLLAK, 1992) de suas memórias. Marcos de organização ligados as suas trajetórias enquanto fãs-músicos no fruir e fazer *rock* em uma época e local.

Tanto no primeiro como no segundo capítulos, as temáticas trazidas representam um padrão de recordação e narração convergente entre as memórias sócio-musicais individuais. Além de (re)construírem aspectos sócio-musicais muito similares, nos fizeram perceber, bem como reforçaram empiricamente, uma característica da categoria práticas sócio-musicais em nosso estudo: o lembrar-se e (re)construir essas práticas através do foco em seus musicares (SMALL, 1998) pretéritos também se apóia em um lembrar-se os aspectos ligados à sociedade sócio-musical correspondente na qual participaram. Dessa forma, encadearam elementos constituintes de suas memórias através dos quais (re)constituíram quadros de interação sócio-musicais pretéritos muito similares.

As similaridades a respeito das memórias sócio-musicais individuais nos remetem a Dubet (2007) quando observa que as experiências sociais, interiorizadas e construídas tanto subjetiva como intersubjetivamente, acabam, ao fim, se manifestando em uma forma culturalmente “objetiva” – não seriam os marcos de organização (BRUNER, 1991) construtores de narrativas relativamente compartilhadas e que ressoariam uma forma culturalmente objetiva? Ao longo das análises das entrevistas individuais, fomos percebendo, portanto, que estas se interconectavam através de pontos “objetivos”. O que sugere tanto uma ressonância como apoio em experiências em uma realidade sócio-musical compartilhada no passado e interiorizada no desenvolvimento biográfico-musical de cada sujeito. Ou seja, a convergência destes marcos denota, até certo ponto, uma confluência narrativa a partir de patrimônios individuais de disposições (LAHIRE, 2005) correspondentes a uma realidade sócio-musical passada interiorizada e na noção que têm de suas próprias biografias musicais.

Por outro lado, e a partir de Hargreaves *et al* (2002), compreendemos que as (re)construções das práticas sócio-musicais, na medida em que remetem às características de seus musicares (SMALL, 1998) pretéritos, também projetaram, em um nível mais descritivo, representações de si mesmos enquanto fãs e músicos de *rock*. Na medida em que as recordações-imagens articularam elementos constituintes (POLLAK, 1992) relativamente comuns, podemos dizer que delinearam uma representação de suas identidades sócio-musicais que, desde cada perspectiva individual, leva a uma imagem sócio-coletiva de uma época e local. No primeiro capítulo, (re)constuíram suas identidades a partir de uma descrição geral acerca de como foram conformando sócio-musicalmente seus patrimônios de disposições

individuais (LAHIRE, 2005) conjurados por suas práticas sócio-musicais e experiências *rock*. No capítulo segundo, percebemos o delineamento de aspectos mais explicitamente coletivos de suas experiências *underground* referentes às práticas sócio-musicais características à cena *rock underground* pretérita. Ou seja, a (re)construção de seus percursos musicais (GOMES, 2012) *underground*, bem como suas histórias de vidas musicais, remetem, ao fim, à própria noção de identidade de Bruner (1991): o escrutínio de suas trajetórias sócio-musicais os(as) ajudaram a comporem seus eus culturalmente e historicamente na medida em que reconhecem suas historicidades, de como foram constituindo seus percursos musicais.

Mas, mais além da (re)construção de seus percursos musicais (GOMES, 2012) e da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, surgem algumas questões. A partir da premissa básica de que a indissolubilidade entre memória e identidade corresponde a (re)construções do passado operadas por representações, discursos, crenças, etc, desde a perspectiva do presente, nos perguntamos: a partir de que quadros de interpretação (GOFFMAN, 1986) articulariam uma memória e identidade sócio-musical na medida em que o grupo e a cena *rock underground* passados se fragmentaram ao longo do tempo? Como observar estes aspectos na medida em que não houve um olhar investigativo de tipo etnográfico que se fixasse em atividades memoriais ritualizadas coletivamente no presente? A partir de quê vias se poderia observar uma textura narrativa que articule representações a respeito de uma memória e identidade sócio-musicais no presente a partir de somente memórias sócio-musicais individuais? Podemos dizer que na falta dessas bases memoriais coletivo-empíricas as representações e significações do passado foram possivelmente articuladas através do apoio em suas (ou não) práticas sócio-musicais atuais.

Nos deparamos com um grupo de entrevistados(as) que continuam engajados(as) em práticas sócio-musicais que, de uma forma ou outra, possuem relações diretas ou indiretas com seus percursos musicais (GOMES, 2012) do ontem. Estes aspectos foram mencionados ao longo dos encontros para as entrevistas (antes, durante ou depois), geralmente em caráter “extra-oficial”. Muitos(as) continuam escutando novos e velhos sons, tocando em bandas, ensaiando, saindo a bares, assistindo ou, até mesmo, organizando festivais locais, consumindo música-*rock*, praticando seus instrumentos, relacionando-se com atores da cena atual, e assim por diante. Cada um(a) a seu modo, mantém hábitos



musicais ligados ao *rock*, mesmo com as mudanças sociais, culturais, econômicas, bem como pessoais que a passagem do tempo implica. Embora os múltiplos caminhos que tomaram do passado ao presente, motivados pelas mais variadas circunstâncias de vida, suas relações com a música e o *rock* perduram ao longo da passagem do tempo.

O que fomos percebendo é que as continuidades de suas práticas sócio-musicais no hoje contribuem, de uma forma ou outra, no processo de rememoração e significação de suas experiências musicais e *rock* passadas. É como se suas experiências nos quadros de interação sócio-musicais atuais, com suas idiossincrasias, possibilitassem comparações com as concepções que têm a respeito dos quadros pretéritos os quais vivenciaram. As perspectivas tecnológicas, materiais, virtuais, sociais, culturais, locais, etc, ligadas às práticas sócio-musicais no hoje parecem oferecer uma matriz através da qual possam (re)construir e significar as condições e sociabilidades musicais passadas. Dessa forma, podemos dizer que as temáticas memoriais que emergiram se apóiam também em suas relações com a música no hoje.

Por outro lado, estes aspectos nos levaram a considerar a percepção de Bennett (2013) a respeito dos significados da música popular nas vidas de *older fans*. A continuidade da música popular nas vidas destes implica também em mudanças a respeito de suas próprias relações com a música, bem como em suas formas de representação identitária. Segundo o autor,

[...] Conforme os fãs de música envelhecem [...] o significado e a importância da música se torna mais firmemente e sutilmente arraigados em suas identidades, na medida em que as formas “espetaculares” das fidelidades coletivas a estilos musicais frequentemente exibidos por fãs mais jovens se tornam muito menos importantes do que as conexões pessoais que sentem a respeito da música como um recurso inspiracional. Para muitos *aging fans*, a experiência da música se torna altamente pessoal, seu significado entrelaçado com o desenvolvimento biográfico do indivíduo [...]<sup>433</sup> (BENNETT, 2013, p. 5, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva trazida por Bennett (2013), ao longo das entrevistas fomos observando pouco a pouco a importância de suas relações com

---

<sup>433</sup> “[...] As music fans age [...] the meaning and significance of music become more steadily and subtly ingrained in their identities, to the extent that the ‘spectacular’ forms of collective allegiance to musical styles often exhibited by younger fans become much less important than the personal connection one feels to music as an inspirational resource. For many aging fans, the experience of music becomes highly personal, its meaning interwoven with the biographical development of the individual [...]” (BENNETT, 2013, p. 5).

as práticas sócio-musicais atuais como eixos de significação e representação não somente de suas práticas sócio-musicais passadas, mas também de suas identidades sócio-musicais. Na medida em que a continuidade dessas práticas sócio-musicais implica nessas questões, podemos dizer que o escrutínio de seus passados sócio-musicais nos mostrou que essas experiências estão, de uma forma ou outra, arraigadas nas percepções atuais que têm de suas próprias identidades sócio-musicais.

Mas para entender estes aspectos, devemos nos dirigir à seguinte pergunta: como se operou essa perspectiva de apoio nos quadros sócio-musicais e práticas sócio-musicais presentes como baliza para a (re)construção e representação dos quadros e práticas correspondentes do passado? Essa perspectiva foi evidenciada na medida em que na articulação de variados marcos de organização de suas experiências (BRUNER, 1991) realizaram diálogos-comparações entre as características do ontem e do hoje. E aí se encontra o quadro de interpretação (GOFFMAN, 1986) sobre o qual se apoiaram para articular uma memória e identidade sócio-musicais tanto no que se refere às práticas sócio-musicais envolvidas em seus percursos musicais (GOMES, 2012) individuais como da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990. E este é um assunto para o próximo capítulo, onde apresentaremos esse quadro de interpretação, o qual chamamos alteridade temporal.

## 6 O jogo entre memória e identidade sócio-musical

Em vários momentos foram surgindo aprofundamentos narrativos nos quais os(as) entrevistados(as) dialogaram suas experiências sócio-musicais passadas e presentes. Estes diálogos foram constituindo uma construção memorial através das práticas sócio-musicais pretéritas e atuais como eixos de uma representação identitária relativamente comum que teve como fundo as diferenças hábitos musicais do ontem e do hoje. A percepção dessa articulação nos levou a aprofundar e a ampliar os marcos teóricos que apóiam nossa investigação em direção a três perspectivas: (1) a geracional, (2) as práticas sócio-musicais como objeto-eixo de diferenciação-alteridade e a (3) experiência nostálgica. Portanto, elementos que entrelaçam memória e identidade sócio-musical através de um padrão narrativo entendido como alteridade temporal.

### 6.1 Memória geracional: a geracionalidade como marco de alteridade

A memória geracional se caracteriza, basicamente, como um tipo de padrão narrativo que enfoca no presente experiências pretéritas compartilhadas em determinados períodos históricos por um grupo de pessoas (MISZTAL, 2003, p. 159)<sup>434</sup>. Sua principal característica é a de que o passado (enquanto passado) é articulado e submetido, no presente, a uma “[...] consciência reflexiva [...]” que

---

<sup>434</sup> Conforme Mainheim (apud MISZTAL, 2003), a fim de que haja um compartilhamento de uma perspectiva geracional “[...] em um sentido sociologicamente significativo [...]”, os sujeitos devem ter nascido e vivenciado um “[...] mesmo contexto histórico e cultural [...]”, bem como exporem “[...] experiências que ocorrem durante seus anos adultos formativos [...]” (MISZTAL, 2003, p. 85).

ênfatisa as diferenças entre o ontem e o hoje<sup>435</sup> (MISZTAL, 2003, p. 10, tradução nossa). Ou seja: as mudanças que ocorrem na passagem do passado ao presente. Dessa forma, “[...] memória e temporalidade não podem ser separadas uma da outra [...]”, pois no caso da memória geracional, é articulada uma “[...] identificação social, tanto no nível individual quanto societal [...]”<sup>436</sup> (MISZTAL, 2003, p. 14, tradução nossa), através de uma “[...] dialética passado-presente [...]”<sup>437</sup> (MISZTAL, 2003, p. 70, tradução nossa). Surge, a partir daí, um sentimento de geração, o qual está diretamente relacionado com o mundo histórico no qual vivemos. Portanto, através da geracionalidade “[...] encaramos a realidade a fim de moldar nossas vidas [...]”<sup>438</sup> (MISZTAL, 2003, p. 84, tradução nossa) através de uma dialética que, apoiada na avaliação da passagem do tempo e suas implicações, ênfatisa tanto o “[...] ritmo da mudança social [...]”<sup>439</sup> (MISZTAL, 2003, p. 85, tradução nossa) quanto o reconhecimento e a pertença a determinadas culturas e sociedades do passado.

Conforme Misztal (2003), a memória geracional tem emergido com força nos dias atuais pelo simples fato de que, uma vez imersos em um mundo cada vez mais acelerado (tempo) e com fronteiras cada vez mais fragmentadas (espaço) – moldados pelos rápidos avanços tecnológicos pelos quais estamos passando –, os sujeitos passam a perceber de forma cada vez mais clara os significados para si das mudanças culturais e sociais. Dessa forma, “[...] maiores são as chances de que uma lacuna entre gerações emerja [...]”<sup>440</sup> (MISZTAL, 2003, p. 85, tradução nossa):

[...] O ritmo crescente da mudança, junto com a propagação da democracia, pode ser visto como responsável pelo novo interesse, nos dias de hoje, na

<sup>435</sup> “[...] Remembering submits the past to a reflective awareness and it permits, by highlighting the past’s difference to the present, the emergence of a form of critical reflection and the formation of meaningful narrative sequences [...]” (MISZTAL, 2003, p. 10).

<sup>436</sup> “[...] The content of memory is subject to time as it changes with every new identity and every new present, so memory and temporality cannot be detached from each other. As self-identity presumes memory and because perception hinges upon remembered meanings, two processes are at work here. On the one hand, collective memory allows people to have a certain social identification, both on an individual and a societal level [...]” (MISZTAL, 2003, p. 14).

<sup>437</sup> “[...] the dynamics of memory approach’s attempt to combine two visions of the past: the permanent and the changing. In addition, this point is helped by the new perspective’s conceptualization of memory as being determined by a dialectic past-present relation and therefore constantly in a process of transformation [...]” (MISZTAL, 2003, p. 70).

<sup>438</sup> “[...] Since to live is something ‘that happens in the form of coexistence’ (p. 79) and since generation is our historical world, it is from this generational basis that we face reality in order to mould our lives [...]” (MISZTAL, 2003, p. 84).

<sup>439</sup> “[...] A unique generational memory, a result of its members’ common exposure to social and intellectual processes, is dependent on the tempo of social change [...]” (MISZTAL, 2003, p. 85).

<sup>440</sup> “[...] The quicker the pace of social and cultural change, the greater are the chances that a generation gap will emerge [...]” (MISZTAL, 2003, p. 85).

ideia de geração. Com o declínio da importância e visibilidade das velhas divisões, conhecimentos e vínculos, as identificações geracionais se tornam mais importantes e, portanto, pode ser dito que a 'geração é a filha da democracia e a aceleração da história' (Nora 1996b: 508). Além disso, nessa era de comunicação eletrônica, globalização da cultura popular e importância das mídias de massa, está previsto que 'gerações existirão mais facilmente através do espaço social porque elas serão hábeis para compartilhar mais facilmente uma cultura coletiva' [...] <sup>441</sup> (MISZTAL, 2003, p. 85-86, tradução nossa).

Por outro lado, e do ponto de vista investigativo, o fato da relação entre geração e memória estar calcada na perspectiva de que os membros de um determinado grupo vivenciaram em comum contextos sociais, culturais, etc passados, tivemos que atentar para os aspectos que conformaram o discurso geracional relativamente comum (MISZTAL, 2003, p. 86). Na medida em que demarcadoras geracionais, através das quais emerge uma "[...] identidade social [...]" fundamentada na "[...] diferenciação cultural [...]", as experiências pretéritas (no caso de nosso estudo, experiências *rock* e *underground* balizadas enquanto práticas sócio-musicais) acabam se tornando bases para comparações entre hábitos geracionalmente significados. Quando postas no jogo da representação identitária, devem ser entendidas como sistemas de práticas culturais enraizadas "[...] na singularidade da localização sócio-histórica de uma geração particular [...]" <sup>442</sup> (MISZTAL, 2003, p. 90, tradução nossa).

Estes aspectos nos colocam frente ao entendimento da característica principal do grupo de entrevistados(as) em nosso estudo. Na medida em que grupo sócio-musical que se fragmentou ao longo da passagem do passado ao presente, nos perguntávamos a respeito da possibilidade da emergência de uma memória sócio-musical comum. Pouco a pouco fomos percebendo que sim. A partir do foco colocado nas práticas sócio-musicais e quadros de interação sócio-musicais correspondentes a seus percursos musicais (GOMES, 2012) pretéritos, não somente

---

<sup>441</sup> "[...] The growing tempo of change, together with the spread of democracy, can be seen as responsible for today's new interest in the idea of generation. With the decline of the importance and visibility of old divisions, knowledges and bonds, generational identifications become more important and hence it can be said that the 'generation is the daughter of democracy and the acceleration of history' (Nora 1996b: 508). Furthermore, in this era of electronic communication, globalization of popular culture and the importance of mass media, it is predicted that 'generations will exist more easily across social space because they will be able to share more easily a collective culture' [...]" (MISZTAL, 2003, p. 85-86).

<sup>442</sup> "[...] generational identity can be conceptualized as a social identity linked to cultural differentiation, based on age distinction. Generational habitus, which is the foundation of generational memory, and therefore identity, can be seen as a system of practice-generating schemes rooted in the uniqueness of the sociohistorical location of a particular generation [...]" (MISZTAL, 2003, p. 90).

foram emergindo recordações-imagens relativas ao passado. Estas foram comparadas às práticas e quadros atuais como base de correspondências entre passado e presente. Essas correspondências tiveram como fim o estabelecimento de significados aos seus próprios passados e identidades sócio-musicais.

Essa memória sócio-musical geracional nos mostra que as memórias sócio-musicais individuais compartilham, embora não de uma forma coletiva e observável em campo, uma articulação comum a respeito de um passado sócio-musical vivenciado em comum. É como se a geracionalidade que emerge de suas memórias no presente narrativo oferecesse um matiz do termo “coletivo”, mas que não é performatizado no presente através de ritualizações coletivizadas. Acreditamos que esse ponto de vista se sustenta na medida em que Misztal (2003) cita o próprio Maurice Halbwachs para reforçar as bases que constituem a memória geracional sobre a qual discorre – trecho correspondente a respeito dos grupos que se fragmentam no tempo:

[...] não precisamos da presença atual dos outros para preservar nossas memórias: ‘De fato continuo a estar sujeito à influência de uma sociedade mesmo quando me afastei dela: basta que leve dentro de mim, em meu espírito, tudo o que me permite classificar a mim mesmo com referência aos seus membros, a re-emergir a mim mesmo em seu meio e em seu próprio tempo particular e sentir a mim mesmo como parte do grupo (Halbwachs [1926] 1950: 128)’ [...] <sup>443</sup> (MISZTAL, 2003, p. 54, tradução nossa) <sup>444</sup>.

Por outro lado, a alteridade que emergiu no conjunto das narrativas em nosso estudo se encaixa no que Candau (2011) classifica como forma moderna da memória geracional. Ao contrário da forma antiga <sup>445</sup>, se caracteriza por não estar fundamentada em uma “[...] relação anônima [...]” de um grupo de sujeitos contemporâneos a “[...] seus predecessores e sucessores [...]” e dentro de uma perspectiva de “[...] continuidade de gerações [...]”. Pelo contrário, trata-se sim de uma “[...] memória inter-geracional [...]” que, por traços específicos, “[...] não tem a vocação de ser transmitida [...]”, pois, por estar ligada a “[...] membros de uma

<sup>443</sup> “[...] we do not need the actual presence of others to preserve our memories: In fact I continue to be subject to the influence of a society even when I have walked away from it: it is enough that I carry within me, in my spirit, all that allows me to classify myself with reference to its members, to reimmerse myself in their milieu and their own particular time, and feel myself very much a part of the group. (Halbwachs [1926] 1950: 128) [...]” (MISZTAL, 2003, p. 54).

<sup>444</sup> Tradução da tradução em língua inglesa constante no livro de Misztal (2003).

<sup>445</sup> Calçada numa “[...] memória genealógica que se estende para além da família [...]”, em que os sujeitos explicitam uma “[...] consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro [...]” (CANDAU, 2011, p. 142).

determinada geração [...]”, está “[...] fadada a desaparecer com o último deles [...]”. Por isso, a alteridade se constrói em grande parte com base em critérios sociais, culturais e políticos [...]” (CANDAU, 2011, p. 142) .

Como observamos, a partir de Misztal (2003) e Candau (2005; 2011), na medida em que a memória geracional se fundamenta no refletir criticamente o passado, cujo caráter inter-geracional dialetiza ontem-hoje a partir de critérios sociais, culturais e políticos, contribuindo para uma representação identitária calcada na temporalidade e nas mudanças, constituem-se as primeiras bases da alteridade temporal relativamente compartilhada pelas memórias sócio-musicais individuais. Ao longo das análises do material de campo notamos que o entrelaçamento entre temporalidade e práticas sócio-musicais é a medida da memória e identidade sócio-musical.

Por outro lado, Ricoeur (2000) nos dá uma chave fenomenológica a essa relação entre tempo, memória e identificação. É o que o autor chama “[...] alteridade complexa [...]”. Partindo do “[...] terceiro modo mnemônico [...]” de Casey, o reconhecimento, o filósofo francês chama atenção para a noção de que este (o reconhecimento) leva o sujeito “[...] ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente anteriormente encontrado [...]”. E essa “[...] a ‘coisa’ reconhecida [na lembrança] é duas vezes outra: como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente) [...]”. É a partir desse processo que emerge “[...] Essa alteridade complexa [...]”, a qual “[...] apresenta[,] por sua vez[,] [...] graus de diferenciação e de distanciamento do passado em relação ao presente [...]”. Essa diferenciação inicial constituiria o terreno do “[...] grau zero [...]” do “[...] sentimento de familiaridade: nós nos encontramos nela<sup>446</sup>, nos sentimos à vontade, em casa [...] na fruição do passado ressuscitado [...]”. Mas é no grau médio que essa alteridade - apoiada na familiaridade-identificação com o “[...] acontecimento rememorado [...]” - acaba se apoiando em uma “[...] operação crítica pela qual o conhecimento histórico [do sujeito] restitui seu objeto ao reino do passado decorrido [...]” (RICOEUR, 2000, p. 56). Ao fim, essa alteridade complexa desembocaria em um dos pilares da relação entre memória e identidade: “[...] o pequeno milagre do reconhecimento [...]” daquela “[...] ‘coisa’ reconhecida [...]” está em “[...] envolver em presença a alteridade do decorrido [...]” (RICOEUR, 2000, p. 56). Logo, e voltando-nos ao

---

<sup>446</sup> Na diferenciação.

âmbito de nosso estudo, é como se cada memória sócio-musical individual dissesse nas entrelinhas: “me reconheço nas práticas sócio-musicais que vivenciei no ontem assim como na temporalidade que me diferencia em relação ao que experimento no hoje. E essa é parte de minha identidade”.

Por fim, gostaríamos de destacar outro aspecto que sustenta a noção de alteridade temporal na medida em que a memória geracional tem como base a articulação de elementos no estabelecimento da dialética passado/presente. Podemos dizer que encontramos uma ressonância em Memória Coletiva e Identidade Narrativa (ECKERT, 2010), uma vez que a autora traz um aporte referente ao tempo e à alteridade na construção da memória. De forma similar ao nosso estudo, o qual focaliza as recordações das práticas sócio-musicais, a perspectiva da autora está diretamente relacionada à compreensão das “[...] cidades contemporâneas como **objetos temporais** [...]” (ECKERT, 2010, p. 165-166, GRIFO NOSSO) emergentes nas narrativas dos sujeitos que nelas vivem:

[...] É através das intrigas e dos dramas que configuram o cotidiano citadino, apreendidos como uma espécie de mapeamento simbólico do movimento da vida, que nos posicionamos no campo antropológico para tratar das estruturas espaço-temporais sob as quais se assentam os fenômenos da alteridade e da experiência no mundo urbano contemporâneo [...] (ECKERT, 2010, p. 166).

Na medida em que a memória e identidade sócio-musical em nosso estudo foi sendo configurada através da geracionalidade, a maneira como Eckert (2010) observa as cidades contemporâneas nos faz entender as práticas sócio-musicais e os quadros de interação sócio-musicais, respectivamente, como objetos temporais. Re-lembrando que os(as) entrevistados(as) ainda continuam suas práticas e mantêm-se, de uma forma ou outra, ligados a quadros de interação sócio-musicais presentes (a partir de outras perspectivas pessoais) - assim como as pessoas vivem as cidades -, podemos dizer que a continuidade dessas em suas vidas permite um mapeamento simbólico de suas histórias-percursos de vida musicais.

Apoiada no que classifica como etnografia da duração, através de Gastón Bachelard, a autora fundamenta a temporalidade – tendo a cidade como seu eixo de articulação – enquanto elemento de ligação entre a memória e identidade. Conforme Eckert (2010): “[...] [A] perspectiva relacional do tempo bachelardiano nos ensina que não há transmissão e apreensão do passado para o presente que não tenha um



apoio dialético no presente (BACHELARD, 1988,37) [...]” (ECKERT, 2010, p. 173). Dessa forma, sua etnografia da duração se apóia nos “[...] ‘personagens de narração’, nossos interlocutores’ [...]”, cujas “[...] palavras evocadas nas performances [...] dão densidade à experiência geracional [...]” (ECKERT, 2010, p. 179). É, de forma similar, o que emergiu nas memórias sócio-musicais individuais dos músicos *underground* que entrevistamos. Na medida em que através das comparações entre o ontem/hoje estabeleceram uma dialética de base temporal, também densificaram suas experiências sócio-musicais geracionais em direção a uma identidade sócio-musical que reforça nossa noção de alteridade temporal, bem como a música como objeto temporal.

Portanto, podemos dizer que, assim como aponta Eckert (2010), em que “[...] As vozes e as personagens vão se entrelaçando e desenhando redes geracionais da memória negra<sup>447</sup> [...]” (ECKERT, 2010, p. 191), em nosso estudo, os músicos *underground* que entrevistamos, teceram, através de variados tópicos, uma estrutura memorial de fundo com base em uma dialética temporal-geracional apoiada basicamente no jogo entre os hábitos sócio-musicais do ontem/hoje. Trata-se de um tipo de identidade narrativa em que no jogo temporal o sujeito reconhece a si mesmo enquanto personagem não distinto de suas próprias experiências (RICOEUR apud ECKERT, 2010, p. 185) individuais e coletivas.

## **6.2 Práticas sócio-musicais e quadros de interação sócio-musicais como objetos da alteridade temporal: aprofundando memória, identidade e experiências musicais**

Ao longo do sub-capítulo anterior, vimos os processos memoriais que conformam as bases geracionais da memória (memória geracional). Além disso, a partir de Eckert (2010) observamos as práticas sócio-musicais e os quadros de interação sócio-musicais como “objetos temporais” da alteridade temporal. A partir de aspectos ligados às mudanças tecnológicas, culturais e sociais entre o ontem/hoje, os(as) entrevistados(as) foram, pouco a pouco, trazendo uma

---

<sup>447</sup> Este aspecto se refere ao fato de que o exemplo dado no artigo de Eckert (2010) corresponde a uma pesquisa de mestrado que trabalhou com a temática de remanescentes quilombolas em Porto Alegre.

construção identitária relativamente comum que, no fim, têm a ver também com suas experiências sócio-musicais pretéritas e presentes. Dessa forma, é necessário trazer alguns aspectos similares junto à literatura voltada aos estudos em música popular, os quais têm se voltado aos sentidos da temporalidade, à geração, bem como às mudanças como eixos de significação de identidades sócio-musicais.

Ao longo da pesquisa bibliográfica e leituras realizadas, fomos pouco a pouco observando que se trata de um tema ainda não muito recorrente em termos de estudos que enfocam a música popular e as relações com o tempo. Como observam Forman e Fairley (2012):

[...] A análise dos padrões culturais de consumo, a expressão de preferências de gostos individuais e coletivos e as várias estratégias de engajamento, comuns na pesquisa de jovens, tem sido raramente aplicada em detalhes correspondentes a populações mais velhas de diferentes sociedades [...] <sup>448</sup> (FORMAN; FAIRLEY, 2012, p. 194, tradução nossa) <sup>449</sup>.

Porém, fomos nos deparando com estudos paralelos e aos quais nos acercamos. Primeiramente, destacaremos Mercado (2011; 2013).

---

<sup>448</sup> “[...] The analysis of cultural consumption patterns, the expression of individual and collective taste preferences, and various strategies of engagement, common in youth research, has rarely been applied in corresponding detail to the older population of different societies [...]” (FORMAN; FAIRLEY, 2012, p. 194).

<sup>449</sup> É o mesmo tipo de contexto apontado por Kotarba (2005): “[...] A literatura de ciências sociais tradicionalmente enfoca sobre experiências de música popular entre audiências jovens. Especificamente, o foco no idioma *rock ‘n’ roll* como uma característica da cultura adolescente e, portanto, nas experiências de vida diária dos adolescentes. Como observado por Simon Frith (1981) em seu famoso texto sociológico, *Sound Effects*, a música *rock ‘n’ roll* tem sido fundamental à experiência do crescer sempre desde o fim da II Guerra Mundial [...]” (KOTARBA, 2005, p. 1, tradução nossa). Ou seja, o rock, mesmo na academia sempre esteve ligado a estudos que focalizavam o período juvenil. No entanto: “[...] A indústria do *rock ‘n’ roll* continua a expandir dramaticamente [...]. No entanto, observadores leigos e estudiosos têm geralmente ignorado [...] um elemento importante da mudança social e cultural: o *rock ‘n’ roll* não está mais limitado a, nem apenas a posse de, adolescentes. A geração original de *rock ‘n’ rollers* – os *baby boomers* – são agora pais e, em alguns casos, avós. A música e a cultura musical com que cresceram permaneceu com eles, se tornando a trilha sonora [...]” (KOTARBA, 2005, p. 1-2, tradução nossa) para si. “[...] The social science literature traditionally focuses on popular music experiences among young audiences. Specifically, the focus is on the rock ‘n’ roll idiom as a feature of adolescent culture and, therefore, of teenagers’ everyday life experience. As Simon Frith (1981) noted in his famous sociological text, *Sound Effects*, rock ‘n’ roll music has been fundamental to the experience of growing up ever since the end of World War II [...]” (KOTARBA, 2005, p. 1). “[...] The rock ‘n’ roll industry continues to expand dramatically [...] Yet lay and scholarly observers have generally ignored [...] an important element of social and cultural change: rock ‘n’ roll is no longer limited to, nor solely the possession of, teenagers. The original generation of rock ‘n’ rollers—the baby boomers—are now parents and in some cases, grandparents. The music and musical culture they grew up with has stayed with them, becoming the soundtrack [...]” (KOTARBA, 2005, p. 1-2).

A antropóloga mexicana Georgina Flores Mercado estudou a construção da memória coletiva dos *músicos viejos* que tocavam em *bandas de viento*<sup>450</sup> em um *pueblo*<sup>451</sup> campesino no interior do México. Embora não estejamos enfocando, no caso de nosso estudo, uma memória coletiva, suas conclusões, as características da dialética passado-presente que emergiu nas narrativas de seus entrevistados, bem como sua abordagem metodológica (calcada nas histórias de vida musicais destes músicos), apontam para similitudes entre ambas as investigações.

A partir de entrevistas com músicos idosos em Totolapan (MERCADO, 2011, p. 149), além de remontar os quadros de interação sócio-musicais pretéritos vivenciados – em uma perspectiva similar às temáticas memoriais em nosso estudo –, a autora também observou que ao longo de suas recordações a educação musical (assim como outros temas) emergiu enquanto objeto temporal relacionado à diferenciação entre os músicos mais velhos e os mais novos (MERCADO, 2011, p. 149). Observa que essa alteridade corresponde às percepções destes músicos a respeito das mudanças pelas quais vêm passando as práticas sócio-musicais tradicionais do *pueblo*, as quais vem sendo “rompidas” pela geração de jovens músicos.

Muitas dessas percepções presentes têm relação direta com as próprias mudanças ocasionadas pelos meios de comunicação, bem como os processos de globalização do mercado musical (MERCADO, 2014, p. 193). Conforme a autora, estes dois elementos têm “[...] causado rápidas mudanças nas culturas dos povoados campesinos e indígenas do México nas últimas décadas [...]”, contribuindo na articulação das visões de mundo destes músicos e intervindo nas formas como entendem e vivem a (ou sua) música<sup>452</sup> (MERCADO, 2011, p. 150, tradução nossa):

[...] Na atualidade, uma das preocupações fundamentais dos músicos mais *viejos* é que não se conta com uma escola de música no *pueblo* e que os músicos jovens de Totolapan já não *leen nota*<sup>453</sup>, ao contrário deles<sup>454</sup>, que tinham o interesse em aprender o solfejo e em tocar música clássica, assim como a *música auténtica* – como eles chamam a música tradicional – da região.

<sup>450</sup> Grupos instrumentais baseados quase que exclusivamente em instrumentos de sopro.

<sup>451</sup> Pequeno povoado.

<sup>452</sup> “[...] La música promovida como objeto de mercado por los grandes medios de comunicación ha causado rápidos cambios en las culturas musicales de los pueblos campesinos e indígenas de México en las últimas décadas. Estos cambios contribuyen a forjar una nueva visión del mundo y, en consecuencia, determinan la forma de entender y vivir la música [...]” (MERCADO, 2011, p. 150).

<sup>453</sup> “Lêem nota”. Ler partitura.

<sup>454</sup> Os *músicos viejos*.

A forma como a maioria dos jovens aprende a tocar um instrumento é *de oído*<sup>455</sup>, e, em geral, tocam a música que está soando na rádio para poder trabalhar nas bandas comerciais. Os músicos mais *viejos* reconhecem que os jovens são bons músicos líricos. No entanto, consideram que [hes] faz falta a educação musical para aprender solfejo, melhorar a técnica e poder interpretar música clássica e tradicional, o que permite dar continuidade a sua identidade musical regional e, portanto, a sua identidade cultural [...]”<sup>456</sup> (MERCADO, 2011, p. 150, tradução nossa).

Como se observa, trata-se de uma memória geracional (MISZTAL, 2003; CANDAU, 2005; 2011) que tem como objeto temporal (ECKERT, 2010) as práticas sócio-musicais locais passadas e presentes. Dessas comparações geracionais emerge uma construção identitária na qual os músicos *viejos* de Totolapan comparam e se diferenciam dos músicos jovens. Dessa forma,

[...] Quando os músicos maiores de 60 anos recordam seu passado musical costumam estabelecer fortes diferenças entre eles e os músicos jovens. Em suas narrativas, identificam importantes mudanças sociais e musicais. Essa forte diferenciação entre os músicos de antes e os músicos de hoje não somente é subjetiva, mas também intersubjetiva. Ou seja, que se compartilha entre eles. A diferenciação que se estabelece entre os *viejos* e os *jóvenes* é a partir de categorias como o repertório, as formas de aprender, as condições de estudo ou de trabalho e os significados da música [...]”<sup>457</sup> (MERCADO, 2011, p. 157, tradução nossa).

O que a autora mexicana traz a tona, portanto, é que essa diferenciação entre os músicos de ontem e os músicos de hoje opera uma textura de fundo que semantiza essa memória coletiva: além da (re)construção de um passado musical através das práticas e dos quadros de interação sócio-musicais correspondentes, essa diferenciação enlaça memória e identidade através de um nós-ontem e um

<sup>455</sup> Comumente conhecido no Brasil como tirar música de ouvido, sem o recurso de registros musicais escritos.

<sup>456</sup> “[...] En la actualidad, una de las preocupaciones fundamentales de los músicos más viejos es que no se cuenta con una escuela de música en el pueblo, y que los músicos jóvenes de Totolapan ya no leen nota, a diferencia de ellos, que tenían el interés por aprender el solfeo y por tocar música clásica, así como la música auténtica –como ellos llaman a la música tradicional– de la región. La forma como la mayoría de los jóvenes aprende a tocar un instrumento es de oído, y por lo general tocan la música que está sonando en la radio para poder trabajar en las bandas comerciales. Los músicos más viejos reconocen que los jóvenes son buenos músicos líricos, sin embargo, consideran que hace falta la educación musical para aprender solfeo, mejorar en la técnica y poder interpretar música clásica y tradicional, lo que permite dar continuidad a su identidad musical regional y, por lo tanto, a su identidad cultural [...]” (MERCADO, 2011, p. 150).

<sup>457</sup> “[...] Cuando los músicos mayores de 60 años recuerdan su pasado musical suelen establecer fuertes diferencias entre ellos y los músicos jóvenes. En sus narrativas identifican importantes cambios sociales y musicales. Esa fuerte diferenciación entre los músicos de antes y los músicos de ahora no sólo es subjetiva, sino también intersubjetiva, es decir que se comparte entre ellos. La diferenciación que se establece entre los viejos y los jóvenes es a partir de categorías como el repertorio, las formas de aprender, las condiciones del estudio o de trabajo y los significados de la música [...]” (MERCADO, 2011, p. 157).

outros-hoje mediada pelas mudanças ocorridas no tempo e as modificações que geraram na tradição musical local. Dessa forma,

[...] A descrição das práticas musicais do passado permite aproximar-nos a uma identidade/alteridade; um nós – os músicos de antes – e um eles – os músicos de hoje. Duas identidades, duas formas de ser, fazer e pertencer; dois *habitus* musicais diferenciados, localizados em um mesmo território, mas em dois contextos temporais diferentes. Podemos dizer que o tempo vivido rege a interação social entre o grupo de músicos de Totolapan. Dimensão temporal que se expressa na vida cotidiana em pares de categorias simbólicas: *músico viejo* e músico jovem, músicos do antes e músicos de hoje [...] <sup>458</sup> (MERCADO, 2011, p. 161, tradução nossa).

Ao fim, chama atenção para o fato de que essa alteridade não emerge a partir de uma forte ruptura nas práticas sócio-musicais e nos quadros de interação sócio-musicais passados e presentes. Está apoiada na manutenção das estruturas básicas das mesmas. Mas a diferenciação entre os músicos de outrora e os músicos de agora ocorre através das comparações acerca dos relacionamentos que os de antes tinham e as relações que os de agora têm com as mesmas práticas sócio-musicais da região <sup>459</sup>.

[...] Quanto às permanências, na atualidade se mantêm os espaços e grupos de educação musical como a família, as *bandas de viento*, os amigos, as festas ou a igreja, que eram também espaços de convivência familiar e comunitária. Fato que até agora se conserva, mas com outras dinâmicas e formas de relação social [...] <sup>460</sup> (MERCADO, 2011, p. 161, tradução nossa).

Por outro lado, temos que considerar as diferenças culturais referentes às práticas sócio-musicais, bem como as implicâncias que têm nas histórias de vida

<sup>458</sup> “[...] La descripción de las prácticas musicales del pasado permite aproximarnos a una identidad/alteridad, un nosotros –los músicos de antes– y un ellos –los músicos de ahora–. Dos identidades, dos formas de ser, hacer y pertenecer, dos *habitus* musicales diferenciados, ubicados en un mismo territorio pero en dos contextos temporales diferentes. Podemos decir que el tiempo vivido rige la interacción social entre el grupo de músicos de Totolapan; dimensión temporal que se expresa en la vida cotidiana en pares de categorías simbólicas: músico viejo y músico joven, músicos de los de antes y músicos de ahora [...]” (MERCADO, 2011, p. 161).

<sup>459</sup> A manutenção das estruturas sócio-musicais básicas a qual Mercado (2011) chama atenção será considerada nas considerações a respeito de como os entrevistados em nosso estudo se apóiam nos quadros sócio-musicais presentes como eixos de rememoração dos quadros sócio-musicais passados, bem como suas significações. Pois se trata de uma das formas as quais o passado se mantém articulado no presente, apesar das mudanças ocorridas que influenciam também nas mudanças de relacionamentos das pessoas com as práticas sócio-musicais.

<sup>460</sup> “[...] En cuanto a las permanencias, en la actualidad se mantienen los espacios y grupos de educación musical como la familia, las *bandas de viento*, los amigos, las fiestas o la Iglesia, que eran también espacios de convivencia familiar y comunitaria; hecho que a la fecha se conserva pero con otras dinámicas y formas de relación social [...]” (MERCADO, 2011, p. 161).

musicais dos músicos da tradição das *bandas de viento* de Totolapan e dos(as) músicos *underground* no caso de nosso estudo. Enquanto os primeiros articulam uma memória coletiva presente através de diferenciações relacionadas às formações de grupos, repertórios, formas de aprendizagem musical, bem como sociabilidades características de seu modo de vida e meio social entre o ontem-hoje, os(as) entrevistados(as), em nosso estudo, articularam uma alteridade temporal que se refere as suas experiências *rock* e *underground* (GOMES, 2012), tendo como objetos as práticas sócio-musicais e os quadros de interação sócio-musicais pelos quais passaram no ontem e experienciam no hoje. E isso nos remete a algumas referências ligadas à cultura *rock/pop*.

Após trazer algumas considerações de Stith Bennett<sup>461</sup> a respeito do papel da prática de *song getting*<sup>462</sup> como atividade de aprendizagem através da qual os membros de bandas de *rock/pop* juvenis aprendiam músicas e constituíam seus repertórios enquanto grupos, Andy Bennett (2001) chama atenção para as mudanças ocorridas a respeito dos recursos utilizados por este perfil de músico desde a época das considerações do primeiro. Conforme o autor, as considerações de Stith Bennett foram importantes a respeito das práticas sócio-musicais correspondentes aos “[...] processos micro-organizacionais de um grupo de *rock/pop* juvenil [...]”, levantando a centralidade de recursos como os “[...] toca-discos, tocafitas e CD [*players*], gravadores [...]” enquanto meios “[...] centralmente importantes ao ofício [...]” destes músicos nessa época. Por outro lado, chama atenção para o fato de que “[...] [Stith] Bennett estava escrevendo em 1980 e que, como tal, novas formas de ‘*song getting*’ estão agora disponíveis aos músicos juvenis [...]” nos dias de hoje. Formas estas que tanto suplementam como substituem alguns recursos por outros<sup>463</sup> (BENNETT, 2001, p. 140, tradução nossa).

<sup>461</sup> Em: BENNETT, H. Stith. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

<sup>462</sup> Se trata basicamente do que no Brasil se chama popularmente “tirar música” ou “tirar de ouvido”: “[...] De acordo com [Stith] Bennett, a [prática de] ‘*song getting*’ não é realizada através de partitura [*sheet music*], mas através de repetidas escutas de uma versão gravada de uma canção para que diferentes partes do ritmo e melodia possam ser aprendidas por membros individuais de uma banda e subsequentemente reproduzidas em seus respectivos instrumentos [...]” (BENNETT, 2005, p. 140, tradução nossa). “[...] According to Bennett ‘*song getting*’ is not achieved by reading from sheet music but by repeated listening to a recorded version of a song in order that different parts of the rhythm and melody can be learned by individual members of a band and subsequently reproduced on their respective instruments [...]” (BENNETT, 2005, p. 140).

<sup>463</sup> “[...] Bennett’s concept of ‘*song getting*’ offers valuable insights both into the micro-organizational processes of a young *rock/pop* group and the special significance placed on commodities such as recorded players, tape recorders and CD’s, such commodities becoming in effect as centrally

Desde meados dos anos oitenta, surgiram mudanças significativas na “[...] quantidade de materiais de auto-aprendizagem disponíveis aos jovens aspirantes a músicos de *rock/pop* [...]”. Aí incluem-se os

[...] CDs *play-along* (os quais permitem ao músico aprendiz praticar em uma situação simulada de banda), assim como a produção de partituras com maior precisão e a tablatura de guitarra (um sistema em que as notas e o fraseado básico de passagens de guitarra são escritos em uma pauta de seis linhas, cada linha representando uma corda da guitarra [...])<sup>464</sup> (BENNETT, 2001, p. 141, tradução nossa).

Além disso, chama atenção para o papel destes recursos quando conjugados ao aumento da facilidade de acesso à internet proporcionado nas últimas décadas. Este aspecto “[...] tem levado a novas formas de ‘*song getting*’ baseados em um intercâmbio global de idéias e informações por intermédio de jovens músicos através de séries de *tab websites*<sup>465</sup> [...]”. Citando o caso do *fan club website* “[...] ‘*The U2 Guitar Archive*’ [...]”, observa que tais páginas têm como conteúdo base séries de transcrições de partes de guitarra, baixo, etc feitas por músicos amadores, as quais são enviadas posteriormente para publicação na *web*<sup>466</sup> (BENNETT, 2001, p. 141). Estes exemplos referem-se ao como as mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na passagem do tempo têm modificado as experiências de músicos amadores ligados à cultura do *rock/pop*: os “[...] avanços tecnológicos têm tido um considerável impacto sobre o papel e significância da música na vida cotidiana [...]” (BENNETT, 2005, p. 118, tradução nossa).

---

important to the young rock/pop musicians’ craft as musical instruments themselves. At the same time, however, it is important to note that Bennett was writing in 1980 and that, as such, new forms of ‘*song getting*’ are now available to young musicians which supplement, or in some respects, replace the collective practices observed by Bennett to begin with [...]” (BENNETT, 2001, p. 140).

<sup>464</sup> “[...] since the mid-1980s there has been a steady increase in the amount of self-learning materials available for young aspirant rock/pop musicians. Examples include play-along CDs (which allow the learner musician to practice in a simulated band situation), as well as more accurately produced sheet music and guitar tablature (a system whereby the notes and basic phrasing of guitar passages are written down on a six line stave, each line representing a string on the guitar [...])” (BENNETT, 2001, p. 141).

<sup>465</sup> *Websites* cujo objetivo é o de intercambiar tablaturas (guitarra, baixo, etc).

<sup>466</sup> “[...] Significantly, the increasing use of guitar and bass tablature by Young musicians as a means of learning songs, coupled with the growing ease of Access to the internet, has led to new forms of ‘*song getting*’ based upon a global exchange of ideas and information by Young musicians through a series of dedicated tab websites. Sometimes these form part of official fan club websites, while in other cases they are created by lone enthusiasts such as ‘*The U2 Guitar Archive*’ and the ‘*Echo & Bunnymen Guitar Archive*’ [...]. Such sites are entirely fan generated and rely upon contributions from amateur musicians Who transcribe individual guitar and bass parts from records and submit their transcriptions as Word processed ‘*tabulations*’ for web publication [...]” (BENNETT, 2005, p. 118).

A partir de outro exemplo, Bennett (2005) chama atenção para uma forma de articulação do tempo através das mudanças sócio-culturais ligadas à música popular enquanto eixo discursivo e simbólico de alteridade. Discorrendo acerca das relações entre música e geração, observa a “[...] circulação de imagens e referências dos anos 1960 [...]” na *mediascape* mundial atual como recurso que não contribui somente para a construção de “[...] um sentimento de nostalgia entre os membros da geração *baby boomer*<sup>467</sup> [...]”, mas também aponta para essa circulação como elemento significativo na maneira como “[...] constroem suas identidades contemporâneas [...]”<sup>468</sup>. Dessa forma, uma grande parcela desta “[...] geração parental [...]” é alimentada por e alimenta uma simbolização de sua geração como “[...] mais radical culturalmente [...]” que a geração jovem de hoje. Conforme Bennett (2005), essa visão dos anos 1960 como uma “[...] ‘idade de ouro’ da cultura jovem [...]” é “[...] usada como um meio de estimar e avaliar a rebeldia e a ‘autenticidade’ das culturas jovens contemporâneas [...]”<sup>469</sup> (BENNETT, 2005, p. 135, tradução nossa). Exemplo de como aspectos relacionados à música popular se tornam objetos de alteridade que se baseia em uma perspectiva geracional.

Outros estudos apontam para outras relações entre sociabilidades mediadas pela música (objeto temporal) e alteridade em termos geracionais. Um destes é o artigo *Slamdancing*<sup>470</sup>, *ageing and belonging* (2012). A partir de entrevistas com “[...] membros mais velhos [...] [de uma] cena musical *hardcore* [...]”, Tsitsos (2012) analisa seus discursos a partir da relação “[...] *slamdancing* e envelhecimento

---

<sup>467</sup> Se trata de um termo utilizado em países anglo-saxões como forma de categorizar aquelas pessoas que nasceram no período pós-segunda guerra mundial.

<sup>468</sup> “[...] At the level of the everyday, it is clear that this circulation of images and references from the 1960s contributes not only to a feeling of nostalgia among members of the baby boomer generation but also plays a significant part in how they construct their present-day identities [...]” (BENNETT, 2005, p. 135).

<sup>469</sup> “[...] In this sense, argues Ross, baby boomers indulge in an over-romanticisation of the 1960s as a ‘golden age’ of youth culture, which is then used as a means of assessing and evaluating the rebelliousness and ‘authenticity’ of contemporary youth cultures (Bennett, 2001b) [...]” (BENNETT, 2005, p. 135).

<sup>470</sup> Se trata de um tipo de dança ligada a sub-gêneros de *rock* como *punk*, *hard core*, dentre outros, na qual os participantes colidem deliberadamente uns com os outros: “[...] *Slamdancing* e *moshing* são formas de dança associadas com cenas musicais *punk* e *hardcore*. Em ambas, ‘os participantes (sobretudo homens) arremessam violentamente seus corpos uns aos outros em uma área conhecida como ‘*pit*’ (Tsitsos 1999: 397), perto do palco onde as bandas atuam [...]” (TSITSOS, 2012, p. 66, tradução nossa). “[...] *Slamdancing* and *moshing* are forms of dance associated with the punk and hardcore music scenes. In both *slamdancing* and *moshing*, ‘participants (mostly men) violently hurl their bodies at one another in an area known as a ‘pit’ [...], close to the stage where bands perform [...]” (TSITSOS, 2012, p. 66).



[...]”<sup>471</sup>. A perspectiva da qual parte é a de que a experiência destes membros mais velhos na cena atual é comparada à “[...] ‘efervescência coletiva’ [...]” de Durkheim. Esta, além de proporcionar uma re-conexão destes indivíduos com círculos de amizade-camaradagem correspondentes, também possibilita a emergência de “[...] uma memória idealizada da cena de suas juventudes [...]”<sup>472</sup> (TSITSOS, 2012, p. 66-67, tradução nossa). Seu estudo denota uma memória coletiva que, de forma similar ao que ocorre no estudo de Mercado (2011), se apoia em discursos e percepções a respeito das mudanças ocorridas na performance da *slamdancing* em comparação com a época em que eram mais jovens (TSITSOS, 2012, p. 67).

Conforme Tsitsos (2012), os entrevistados evidenciaram certa desilusão em relação à cena atual, na medida em que a percebem como mais violenta (TSITSOS, 2012, p. 68; 75). Além disso, observa que muitas dessas desilusões (através de comparações entre épocas) também têm como base as tecnologias atuais (a internet e as redes sociais virtuais) como elementos da cultura presente que facilitam uma debilitação das relações comunitárias entre os sujeitos:

[...] Entre meus respondentes, as histórias de desencantamento com a cena transmitiu uma percepção de que a orientação comunitária da cena tem declinado. Dez levantou a questão da Internet como um fórum para um tipo de comunidade que na realidade poderia contribuir com um sentido de solidariedade mais fraco para com aquelas pessoas que estão geograficamente mais próximas [...]”<sup>473</sup> (TSITSOS, 2012, p. 75, tradução nossa).

Como se vê, embora seus entrevistados estejam ficando mais velhos, a cena não somente faz parte de seus passados, mas também “[...] permanece [...]”

<sup>471</sup> “[...] Drawing on empirical data collected during interviews with older (defined here as age 25 and above) members of the hardcore punk scene, this chapter presents the first analysis of the relationship between slamdancing and ageing [...]” (TSITSOS, 2012, p. 66).

<sup>472</sup> “[...] I liken the dancing to an experience of Durkheimian ‘collective effervescence’, which reconnects older scene members to their friends, who are often on stage performing, as well as to an idealized memory of the scene from their youth. Older scene members describe their feelings of being out of place in the scene and relate these feelings to the dancing experience. The chapter then takes a closer look at the ways in which some interviewees perceive that slamdancing has changed (for the worse) since the time when they were younger. This widely expressed view reveals how the interviewees’ relationships to the scene have changed as they themselves have grown older [...]” (TSITSOS, 2012, p. 66-67).

<sup>473</sup> “[...] Among my respondents, the stories of disenchantment with the scene conveyed a perception that the community orientation of these scene has declined. Dez raised the issue of the Internet as a forum for a type of community that actually could contribute to a weaker sense of solidarity with those people who are geographically closest [...]” (TSITSOS, 2012, p. 75).

como uma importante parte de suas identidades presentes [...]”<sup>474</sup> (TSITSOS, 2012, p. 77, tradução nossa).

O que estes estudos vêm trazendo - direta ou indiretamente - são perspectivas variadas em torno das práticas sócio-musicais (ligadas aos mais distintos sub-gêneros de *rock*, *cenais musicais*, etc), tanto como objetos temporais e índices de diferenciação-alteridade em torno dos quais os sujeitos articulam discursos geracionais. Portanto, entramos definitivamente em um campo de investigação em que, assim como apontam Bennett e Taylor (2012), a música popular, bem como as mais variadas práticas sócio-culturais em seu entorno, se torna uma “[...] moeda crítica para as *ageing audiences*”<sup>475</sup>, como uma modalidade operativa chave da identidade, estilo de vida e práticas culturais associadas [...]”<sup>476</sup> (BENNETT; TAYLOR, 2012, p. 232, tradução nossa). Mas é no livro *Music, style, and aging: growing old disgracefully?* (2013) que Andy Bennett aprofunda questões muito pertinentes ao nosso estudo.

No capítulo *Contextualizing Popular Music and Ageing*, Bennett (2013) estabelece as bases de seu estudo acerca das relações entre *older fans*, música popular e *cenais musicais*. Após observar a abertura que o estudo de Tia DeNora (2000) trouxe a respeito da música popular como recurso de “[...] evocação do tempo – e passagem do tempo [...]”, em que uma determinada música, ou conjunto de músicas, “carrega” “[...] memórias especiais [...]”<sup>477</sup> (BENNETT, 2013, p. 31, tradução nossa), chama atenção para o fato de que de alguma forma todos estes aspectos “[...] explicam a importância da música na vida [...]” das pessoas (BENNETT, 2013, p. 32):

---

<sup>474</sup> “[...] For many of these older people, however, the scene is not just part of their past, but remains very much an important part of their present identities [...]” (TSITSOS, 2012, p. 77).

<sup>475</sup> É importante dizer que Andy Bennett, assim como outr(a)s autore(a) tomam expressões como *aging audiences*, *aging fans* e *older fans* para categorizar sujeitos que, mesmo entrando no que tradicionalmente se entende como vida adulta, continuam suas relações com música popular, desde a escuta, a afeição a determinados gêneros e artistas-bandas, bem como a prática de tocar instrumentos e em bandas.

<sup>476</sup> “[...] This article will critically examine the everyday significance of popular music in offering up a series of cultural resources – visual, textual and sonic – that combine into sociocultural texts underpinning the production and articulation of ageing identities among baby-boomers and post-boomers. The article takes as its central premise the notion that popular music retains a critical currency for ageing audiences as a key operative modality of identity, lifestyle and associated cultural practices [...]” (BENNETT; TAYLOR, 2012, p. 232).

<sup>477</sup> “[...] Popular music’s evocation of time – and time passing – is often cited as one of its most appealing features in the context of everyday listening. As DeNora (2000) notes, individuals are often drawn to particular songs because of the personal or, in certain cases, shared feelings of nostalgia that become attached to them. Songs become imprinted with special memories [...]” (BENNETT, 2013, p. 31).

[...] Tendo investido muito tempo em ouvir música, indo a concertos, colecionando CDs e discos, lendo revistas e talvez até tomando o tempo para dominar um instrumento musical, estes *fans* podem experienciar a música como uma parte importante de seus desenvolvimentos biográficos e, assim, histórias pessoais. Dessa forma, a música pode também se tornar um aspecto chave do modo no qual os indivíduos tanto compreendem a si mesmos como se apresentam aos outros [...] <sup>478</sup> (BENNETT, 2013, p. 32, tradução nossa).

Bennett (2013) cita um exemplo de um sujeito com o qual dividiu uma viagem de carro para assistir a um concerto de retorno aos palcos da banda britânica *Deep Purple*. Esta viagem esteve recheada de “[...] recordações [...]” de seu companheiro acerca de “[...] lendárias performances de *rock* às quais tinha estado presente <sup>479</sup> [...]”. Para o autor, essas recordações remetem à idéia de que tais “[...] retratos pessoais de vida e música [...]” não dizem respeito somente a um “onde se esteve”, mas também sobre o “aonde se está indo”. Entende que para seu companheiro de viagem a

[...] música foi certamente uma importante parte de seu passado, mas foi também uma parte crucial de seu presente e, pode-se supor, seu futuro. A música tinha se tornado uma parte integral de seu estilo de vida pessoal na medida em que sua vida essencialmente girava em torno dela [...] <sup>480</sup> (BENNETT, 2013, p. 32, tradução nossa).

Observando que estes aspectos corroboram com DeNora (2000), na medida em que a música – e no caso de nosso estudo, as práticas sócio-musicais – fornece um “[...] ponto de referência para desenvolvimentos biográficos do passado ao

---

<sup>478</sup> “[...] All of this undoubtedly goes some way toward explaining the continuing importance of music in the lives of older fans. Having invested a great deal of time in listening to music, going to concerts, taking the time to master a musical instrument, these fans may experience music as an important part of their biographical development and, thus, personal history. In this way music can also become a key aspect of the way in which individuals both understand themselves and present themselves to others [...]” (BENNETT, 2013, p. 32).

<sup>479</sup> “[...] notavelmente a apresentação de Jimi Hendrix em 1970 no Festival da Ilha de Wight, a apenas dezoito dias antes de sua morte [*Hendrix*] após uma overdose de drogas [...]” (BENNETT, 2013, p. 32, tradução nossa). “[...] notably Jimi Hendrix’s appearance at the 1970 Isle of Wight Festival only eighteen days before his death following a drug overdose [...]” (BENNETT, 2013, p. 32).

<sup>480</sup> “[...] Such portraits of life and music are commonplace, and they begin to demonstrate the importance of music in individual life-worlds [...]. Significantly, however, for die-hard fans such as the one described previously, music is about not only where they have been but also where they are going. For this man, music was certainly an important part of his past, but it was also a crucial part of his present and, one might assume, his future. Music had become an integral part of this person’s lifestyle to the extent that his life essentially revolved around it [...]” (BENNETT, 2013, p. 32).

presente, e do presente ao futuro [...]”<sup>481</sup> (BENNETT, 2013, p. 33, tradução nossa), destaca da socióloga britânica:

[...] Re-vivendo a experiência através da música ..., na medida em que esta é experienciada como uma identificação com ou do “passado”, é parte do trabalho de produção de si mesmo como um ser coerente ao longo do tempo [...]. Neste sentido, o passado, musicalmente conjurado, é um movimento reflexivo do presente ao futuro, a produção momento-a-momento de agência em tempo real. Ela<sup>482</sup> serve também como um meio de colocar os atores em contato com capacidades, lembrando-os de suas identidades completadas, as quais, por sua vez, abastecem a contínua projeção da identidade do passado ao futuro. Memórias musicalmente alimentadas, portanto, produzem trajetórias passadas que contêm o momento [presente] [...]”<sup>483</sup> (DENORA apud BENNETT, 2013, p. 33, tradução nossa).

Assim como o percebe Bennett (2013) – bem como Mercado (2011) e Tsitsos (2012), por exemplo –, percebemos, em nosso estudo, que as práticas sócio-musicais rememoradas pelos músicos que entrevistamos são articuladas como “[...] um dispositivo que facilita uma percepção do passado, presente e futuro como vinculados através de um processo de contínua reflexão e desenvolvimento pessoal [...]”<sup>484</sup> (BENNETT, 2013, p. 33, tradução nossa). E é através dessa perspectiva que aprofundam a (re)construção de seus percursos musicais (GOMES, 2014) em direção a uma identidade que tem na temporalidade e nas mudanças daí decorrentes um veículo de representação identitária. Visualizamos, portanto, as práticas sócio-musicais, bem como os quadros de interação sócio-musicais passados e presents, como elementos norteadores da construção da memória e identidades sócio-musicais.

---

<sup>481</sup> “[...] certain aspects of the preceding account accord with DeNora’s contention that the nostalgic function of songs can also empower individuals for everyday life in the present by providing a reference point for biographical developments from the past to the present, and from the present into the future [...]” (BENNETT, 2013, p. 33).

<sup>482</sup> A produção de si mesmo através do reviver o passado através da música.

<sup>483</sup> “[...] Reliving experience through music . . . , in so far it is experienced as an identification with or of ‘the past’, is part of the work of producing oneself as a coherent being over time [...]. In this sense, the past, musically conjured, is a reflexive movement from present to future, the moment-to-moment production of agency in real time. It serves also as a means of putting actors in touch with capacities, reminding them of their accomplished identities, which in turn fuels the ongoing projection of identity from past into future. Musically fostered memories thus produce past trajectories that contain momentum [...]” (DENORA apud BENNETT, 2013, p. 33).

<sup>484</sup> “[...] DeNora’s observations are instructive in relation to our understanding of the ongoing significance of music for the aging fan. The conceptualization of music as a device that facilitates a perception of the past, present, and future as linked by a process of continuing personal reflection and development provides a basis for exploring long-term investment in a particular popular music genre (or genres) [...] as a [...] increasingly prevalent aspect of the late modern life course in contemporary Western societies [...]” (BENNETT, 2013, p. 33).

Ao longo das narrativas dos fãs de *rock*-músicos *underground* que entrevistamos, observamos que as comparações entre os mais variados aspectos de suas práticas sócio-musicais passadas e atuais estão sob a égide de suas próprias perspectivas críticas. Isso se relaciona com o fato de que, na medida em que a longevidade dos envolvimento dos sujeitos com a música “[...] tece sua própria dinâmica do significado musical [...]”, essa mesma dinâmica se “[...] desenrola e cruza com pontos críticos no curso de vida [...]”. Além de ser uma “[...] fonte importante de mapeamento de vida [...]”, ou seja, como importante eixo de reflexão de aspectos vivenciados, a música “[...] pode atuar como um condutor crítico dentro e através de várias das dimensões do curso de vida individual [...]” de um sujeito. Sendo assim, a “[...] se torna um aspecto integral da história pessoal dos indivíduos – e uma parte inseparável dos entendimentos ontológicos de seus desenvolvimentos biográficos [...]”<sup>485</sup> (BENNETT, 2013, p. 47-48, tradução nossa).

A identidade, como vemos, é uma construção que, se articulada através da música popular como “condutor crítico”, ajuda os sujeitos a representarem suas imagens de si através de um jogo de diferenciação frente a um(ns) outro(s). Mas Bennett (2013) também chama atenção para o papel das “[...] imagens, objetos e textos culturais como parte do processo envolvido na produção, manutenção e articulação dos estilos de vida [...]”. Ou seja: como elementos através dos quais *aging fans* também articulam suas representações identitárias. Conforme o autor, “[...] No contexto das *aging music audiences*, as representações dos textos musicais e artefatos culturais relacionados [...]” são vistos como elementos estratégicos. Estratégicos no sentido da constituição de “[...] lugares de estilos de vida coletivos [...]”, o que nos ajuda a lançar “[...] uma luz crítica sobre como tais textos e artefatos são criativamente transformados em sustentáculos altamente particularizados para a encenação de *aging identities* [...]”. O que o autor chama atenção, é o fato de que

---

<sup>485</sup> “[...] to return to a key concern of this book, such as the interpretation and understanding of musical affect may facilitate an exploration of how longevity of individual investment in a certain genre, or genres, of popular music ultimately weaves its own dynamic of musical meaning. Most significantly, music itself may take on a heightened level of importance through an individual’s long-standing immersion in musical texts and the ways in which these roll out and intersect with critical points in life course. [...] Embedded in memory and embodied through reflection on their relation to individual biography, popular music can thus become an important source of life-mapping for aging popular music fans. [...] music can act as a critical driver within and across a number of dimensions of the aging individual’s life course, influencing career path, peer and family relations, and political and spiritual outlook into middle age and beyond. In these ways music becomes an integral aspect of individuals’ personal history – and an inseparable part of their ontological understanding of their biographical development [...]” (BENNETT, 2013, p. 47-48).

essas identidades são representadas a partir de uma dinâmica na qual os discursos posicionam estes “[...] artefatos como articuladores de longo prazo de um *self* cultural [...]”. Sendo estes artefatos posicionados discursivamente “[...] dentro de um meio cultural particular [...]”, emergem os “[...] níveis de significados [...]”<sup>486</sup> (BENNETT, 2013, p. 54, tradução nossa). Como sintetiza o autor,

[...] Audiências de música popular geracionalmente demarcadas freqüentemente atribuem muita importância a uma era particular na história de um dado gênero – por exemplo, *rock*, *punk*, *rap* ou *dance* –, como fazem com a música, imagens e práticas culturais associadas com tais gêneros [...]”<sup>487</sup> (BENNETT, 2013, p. 54, tradução nossa).

O autor dá um exemplo acerca de como artefatos historicamente datados e ligados a determinados gêneros musicais se constituem como índices de representação identitária alicerçadas em uma perspectiva geracional:

[...] Uma réplica de um pôster original de *Woodstock*<sup>488</sup> emoldurado na parede da sala de estar de um *aging baby boomer* ou um fã de *heavy metal* de cinquenta anos de idade vestindo uma camiseta do primeiro festival de *rock Castle Donington* em 1980 podem, deste modo, funcionar para articular não apenas uma forma de gosto musical, mas uma estética de estilo de vida geracionalmente informada. Dessa maneira, vínculos geracionais entre *aging generations* de fãs de música não são somente preservadas, mas também gerenciadas e re-feitas. Entendimentos e experiências comuns de textos musicais, por sua vez, provêem os indivíduos com entendimentos e experiências comuns quanto ao como têm envelhecido, não apenas fisicamente e socialmente, mas também culturalmente [...]”<sup>489</sup> (BENNETT, 2013, p. 54, tradução nossa).

<sup>486</sup> “[...] Clearly, however, there is ample scope in lifestyle theory to consider the role of the audience in the re-representation of cultural images, objects, and texts as part of the process involved in the production, maintenance, and articulation of lifestyles. In the context of aging music audiences, their representation of musical texts and related cultural artifacts through the lens of collective lifestyle sites and strategies throws a critical light on how such texts and artifacts are creatively transformed into highly particularized props for the staging of aging identities [...]” (BENNETT, 2013, p. 54).

<sup>487</sup> “[...] generationally demarcated popular music audiences often attach as much importance to a particular era in the history of a given genre – for example, rock, punk, rap, or dance – as they do to the music, imagery, and cultural practices associated with such genres [...]” (BENNETT, 2013, p. 54).

<sup>488</sup> O lendário festival realizado em 1969.

<sup>489</sup> “[...] A replica of an original Woodstock poster framed on the living room wall of an aging baby boomer, or a fifty-year-old heavy metal rock fan wearing a T-shirt from the original 1980 Castel Donington rock festival, may thus function to articulate not merely a form of musical taste but also a generationally informed lifestyle aesthetic. Through such common, everyday representations of musical meaning, artifacts such as these serve as an important situating strategy for aging music audiences. In this way generational bonds between aging generations of music fans are not only preserved but also managed and remade. Common understandings and experiences of musical texts in turn provide individuals with common understandings and experiences as to how they aged, not only physically and socially but also *culturally* [...]” (BENNETT, 2013, p. 54).

Mas é no capítulo *This is 'Dad House': Continuing and Conflicting among Multigenerational Music Audiences* que Bennett (2013) aprofunda as questões empíricas de seu estudo. A partir do momento em que chama atenção para as continuidades das identificações dos sujeitos com determinados estilos de música (na medida em que envelhecem), aponta para a emergência de algumas “[...] tensões [...]” marcadamente geracionais. Isso leva à noção de que estas produzem uma “[...] particular percepção do sentido e significância de um gênero musical específico [...]”. Por exemplo: “[...] *aging members* da audiência *punk* frequentemente argumentam que suas experiências da cena *punk* original de fins dos anos 1970 traz uma compreensão única do *punk* [...]”. É isso que os difere daqueles que foram introduzidos nessa nos anos noventa e dois mil<sup>490</sup> (BENNETT, 2013, p. 123, tradução nossa). Dessa forma,

[...] os significados ligados à música estão, até certo ponto, fundamentados nas questões de tempo e espaço. Isso, por sua vez, pode produzir conflitos através de diferentes gerações de *fans*, especialmente em relação aos discursos de ‘autenticidade’ [...]<sup>491</sup> (BENNETT, 2013, p. 123-124, tradução nossa).

Porém, nem todas essas “[...] associações multi-geracionais [...]” envolvem conflitos<sup>492</sup> (BENNETT, 2013, p. 124, tradução nossa), mas sim, comparações entre épocas. É o que deixa claro quando falando a respeito dos discursos de *aging baby boomers*<sup>493</sup> entrevistados: “[...] Um tema recorrente [...] foram as comparações que eles fizeram entre suas próprias experiências de juventude e o que julgaram ser a

<sup>490</sup> “[...] while continuities may now exist across the generations in terms of musical taste and associated stylistic sensibilities, these often engender their own generationally marked tensions. Most obviously, the fact of generation can, itself, produce a particular perception of the meaning and significance of a specific music genre. For example, [...] aging members of the punk audience often argue that their experience of the original punk scene of the late 1970s makes for a unique understanding of punk. It is one that differs from that acquired by younger fans who have been introduced to punk music and its associated style during the 1990s or early 2000s [...]” (BENNETT, 2013, p. 123).

<sup>491</sup> “[...] the meanings attached to music are, to some extent, grounded in issues of time and place. This, in turn, may produce conflicts across different generations of fans, especially in relation to discourses of ‘authenticity’ [...]” (BENNETT, 2013, p. 123-124).

<sup>492</sup> “[...] At the same time, however, it is important to note that not all multigenerational associations involving the consumption and cultural understanding of popular music embody conflict [...]” (BENNETT, 2013, p. 124).

<sup>493</sup> Termo utilizado para referir-se às pessoas que, no mundo anglo-saxão, nasceram no período conhecido como *baby-boom*. Este momento ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, o qual se caracteriza pela explosão demográfica ocorrida em vários países anglo-saxões. No caso dos estudos de Andy Bennett e demais pesquisadores, cujos estudos estão relacionados às *aging cultures*, trata-se também de uma geração que cresceu no *boom* da indústria da música popular (*pop*, *rock*, *punk*, *dance*, etc) – gerações dos anos 1960, 1970 e 1980.

atual experiência jovem [...]”<sup>494</sup> (BENNETT, 2013, p. 125, tradução nossa). São comparações estas que, articuladas através de seus entendimentos culturais acerca da música popular, enfatizam as mudanças percebidas “[...] entre gerações [...]”<sup>495</sup> (BENNETT, 2013, p. 125-126, tradução nossa). Muitas das diferenciações entre épocas feitas por *baby boomers* e *post-boomers* entrevistados por Bennett (2013) apontam para uma “[...] crença generalizada [...]” de que o que viveram em suas juventudes se caracteriza como “[...] um divisor de águas [...]” no que tange à “[...] música popular e suas inovações estilísticas [...]”. Para muitos destes sujeitos, as gerações atuais não tiveram contato com momentos histórico-musicais similares que vivenciaram em suas juventudes. Muitos, entendem que essa diferença ocorre devido à “[...] mais rápida circulação de gêneros de música popular e mercadorias associadas e a proximidade crescente de padrões de gosto exibidos pelos jovens e a cultura parental [...]”<sup>496</sup> (BENNETT, 2013, p. 126, tradução nossa). Para Bennett (2013), o que boa parte dos entrevistados trouxe a tona é um discurso em que demonstram “[...] sensibilidades culturais e estéticas fortemente enraizadas [...]” e conformadas por “[...] lembranças geracionais de eras particulares da história da música popular e suas sensibilidades culturais associadas [...]”<sup>497</sup> (BENNETT, 2013, p. 128, tradução nossa).

Ao final do capítulo, o autor aponta para a importância da música popular como “[...] recurso multi-geracional na sociedade contemporânea [...]”, articulada a partir de uma “[...] variedade de modos [...]” e “[...] múltiplas sensibilidades em jogo

---

<sup>494</sup> “[...] A recurring theme in interviews conducted with aging baby boomers was the comparisons they made between their own experiences of youth and what they judged to be the current youth experience [...]” (BENNETT, 2013, p. 125).

<sup>495</sup> “[...] Invariably, this difference was articulated in terms of attitudes toward and cultural understandings of popular music, as these were perceived to have shifted between the generations [...]” (BENNETT, 2013, p. 125-126).

<sup>496</sup> “[...] there was a widespread belief among members of the baby-boomer and, post-boomer generations that what they had experienced as teenagers and early twenty-somethings was a watershed period in the history of post-1945 youth – one marked by a discernible generation gap in the age-related attitudes toward popular music and its associated stylistic innovations played a fundamental role. Some individuals further argued that such a generation gap was entirely absent in contemporary society because of the faster circulation of popular music genres and associated commodities and the increasing proximity of taste patterns exhibited by youth and the parent culture [...]” (BENNETT, 2013, p. 126).

<sup>497</sup> “[...] Collectively, the respective accounts of John, Simon, and Jo could be seen to embody strongly ingrained cultural generational remembrances of particular eras as defining moments in the development of popular music history and its associated cultural sensibilities [...]” (BENNETT, 2013, p. 128).



[...]”<sup>498</sup> (BENNETT, 2013, p. 150, tradução nossa). Ao fim, concordamos com DeNora (apud BENNETT, 2005), quando nos lembra que

[...] Ao nível da vida diária, a música tem poder ... A música pode influenciar como as pessoas compõem seus corpos, como conduzem a si mesmos, **como experienciam a passagem do tempo, como se sentem [...] sobre si mesmos e outros** e sobre situações [...]”<sup>499</sup> (DENORA apud BENNETT, 2005, p. 117, tradução nossa, grifo nosso).

### 6.3 Nostalgia

Por outro lado, há que aprofundar o entendimento da dialética ontem/hoje a partir dos mecanismos que possibilitaram a articulação dessa perspectiva memorial: as práticas sócio-musicais como objetos temporais da memória geracional. Quê tipo de marco de interpretação (GOFFMAN, 1986) os(as) entrevistados(as) articularam, de forma relativamente comum, esse relacionamento com o tempo e essa alteridade ao nível de suas memórias sócio-musicais individuais? A partir dessas perguntas, chegamos à nostalgia como marco reflexivo e operador que articulou as práticas sócio-musicais passadas e presentes como objetos da alteridade temporal. Mas não somente isso: vemos a experiência nostálgica como uma ação de representação identitária. No entanto, é necessário observar a partir de que perspectiva se constituiu a noção de nostalgia em nosso estudo.

Pickering e Keightley (2006) re-configuram o conceito de nostalgia, voltando-se à complexidade que o envolve. Lançando uma luz sociológica, contrapõem-se aos argumentos que tratam este marco de interpretação (GOFFMAN, 1986) como operado por um sentimento de “[...] oposição conceitual ao progresso [...]”, levando a atitudes reacionárias, sentimentais ou melancólicas. Tais perspectivas vêem na nostalgia uma espécie de “[...] retiro derrotista do presente [...]”, bem como uma “[...] evidência da perda de crença no futuro [...]”. Por outro lado, devemos vê-la de outra maneira. Os autores observam que a nostalgia é sim um tipo de “[...] resposta à

<sup>498</sup> “[...] The significance of popular music as a multigenerational resource in contemporary society manifests itself in a variety of ways. As this chapter has illustrated, any attempt to read age-based relationships between music fans in an essentialist way quickly breaks down, given the multiple sensibilities at play [...]” (BENNETT, 2013, p. 150).

<sup>499</sup> “[...] At the level of daily life, music has power ... Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel – in terms of energy and emotion – about themselves and others, and about situations. (DeNora, 2000: 16–17) [...]” (DENORA apud BENNETT, 2005, p. 117).

experiência de perda endêmica na modernidade e modernidade tardia [...]", mas que nem por isso deve "[...] ser reduzida a uma definição singular ou absoluta [...]". Pelo contrário, chamam a atenção para o fato de que suas "[...] inúmeras manifestações [...]" e os múltiplos sentidos e significados que emergem contribuem no engajamento dos sujeitos na avaliação da passagem do tempo. É a partir das variadas "[...] inter-relações que surge o potencial para a crítica sociológica [...]"<sup>500</sup> (PICKERING; KEIGHTLEY, 2006, p. 919, tradução nossa).

Desde a perspectiva da psicologia, mas coadunando com Pickering e Kinghtley (2006), Sedikides *et al* (2004) conceitualizam a nostalgia como uma experiência distinta de um sentimento ligado a um saudosismo desenfreado. A vêem como uma "[...] experiência presente e prevalente ao longo da vida [...]" dos mais variados indivíduos e grupos sociais (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 202, tradução nossa)<sup>501 502</sup>. Trata-se de uma forma de ação que pode ser "[...] disparada por estímulos intra-pessoais, sociais ou ambientais [...]" e que se apoia geralmente em

---

<sup>500</sup> "[...] Nostalgia has been viewed as the conceptual opposite of progress, against which it is negatively viewed as reactionary, sentimental or melancholic. It has been seen as a defeatist retreat from the present, and evidence of loss of faith in the future. Nostalgia is certainly a response to the experience of loss endemic in modernity and late modernity, but the authors argue that it has numerous manifestations and cannot be reduced to a singular or absolute definition. Its meaning and significance are multiple, and so should be seen as accommodating progressive, even utopian impulses as well as regressive stances and melancholic attitudes. Its contrarities are evident in both vernacular and media forms of remembering and historical reconstruction. The authors argue that these contrarities should be viewed as mutually constitutive, for it is in their interrelations that there arises the potential for sociological critique [...]" (PICKERING; KEIGHTLEY, 2006, p. 919).

<sup>501</sup> "[...] In the latter part of the 20th century, nostalgia acquired a distinct conceptual status among both laypeople and researchers. The majority of college students regard nostalgia as different from homesickness. For example, they associate the words "warm, old times, childhood, and yearning" more frequently with the term "nostalgia" than with the term "homesickness" (Davis, 1979). Likewise, researchers make a clear distinction between the two terms. Along with Davis, Werman (1977) argued in favor of separate empirical traditions. Indeed, the two literatures have now diverged, with homesickness focusing mostly on the psychological difficulties accompanying the transition to boarding school or university, at home or abroad (Brewin, Furnham, & Howes, 1989; Fisher, 1989; Van Tilburg, Vingerhoets, & van Heck, 1996). This divergeness would perhaps disappoint Odysseus, as, for him, nostalgia and homesickness were one and the same. With all due respect to history's most famous émigré, we also conceptualize nostalgia as distinct from homesickness. Nostalgia is yearning for aspects of one's past, a yearning that may include but is not limited to one's homeland. This yearning may pertain, for example, to events, persons, or sights. Furthermore, we maintain that nostalgia is an experience that transcends a rather small, if not marginalized, set of groups (e.g., soldiers, seamen, immigrants, and students on the move). In addition, we maintain that nostalgia transcends age, as findings contradict the notion that nostalgia is limited to well-functioning adults or a specific age group such as elderly (Batcho, 1995, 1998; Mills & Coleman, 1994). Nostalgia is a universal experience, present and prevalent across the lifespan [...]" (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 202).

<sup>502</sup> "[...] O referente da experiência nostálgica pode variar do específico ao geral. No nível mais específico, a nostalgia se refere a uma experiência direta e individual. Podemos chamar este caso de nostalgia pessoal. A experiência também pode pertencer a uma organização com a qual alguém é afiliado [...]. Além disso, o referente pode ser um grupo geracional, a cultura independentemente de grupos ou um período histórico dentro de uma cultura (Batcho, 1995; Holbrook, 1993; Lears, 1998; Stern, 1992) [...]" (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 203-204).

comparações do passado com o presente<sup>503</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 203, tradução nossa). Para os autores, essas comparações se caracterizam de duas formas: “[...] uma comparação direta (isto é, explícita) ou indireta (isto é, implícita) é feita entre passado e experiências atuais [...]. Esta justaposição é a característica definidora da experiência nostálgica [...]”<sup>504</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205-206, tradução nossa). Portanto, podemos dizer que a nostalgia, enquanto marco de interpretação (GOFFMAN, 1986) entre passado e presente, se conforma enquanto tipo de experiência que compõe a base da memória geracional que observamos mais acima.

Uma de suas principais características está ligada à identidade individual, na medida em que “[...] O caráter central e definidor da experiência nostálgica é o *self* [...]”. Mas essa perspectiva individual também envolve uma “[...] dimensão social [...]”: uma vez que o sujeito vive suas experiências em sociedade, estas mesmas experiências o ajudam a conformar sua própria auto-imagem (*self*). Dessa forma, a experiência nostálgica serve a “[...] funções existenciais cruciais que vão desde o individual ([...] continuidade da identidade) ao social (por exemplo, a conectividade e sentido) [...]”<sup>505</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 204, tradução nossa).

Se a experiência nostálgica tem seu lugar no entrelaçamento entre memória e identidade, de quê forma operaria? Conforme os autores, ela entrelaça estes dois termos da seguinte maneira: a memória operaria um tipo de “[...] processamento ‘frio’ [...]”, na medida em que, enquanto (re)construção, envolve aspectos cognitivos; a experiência nostálgica operaria um “[...] processamento ‘quente’ [...]”, uma vez que há afeto envolvido. Isso ocorre, na visão dos autores, pelo fato de que as reminiscências e autobiografias envolvidas na memória remetem tanto a lembranças de “[...] eventos específicos [...]” como suas ordenações: “[...] Estes eventos não têm que ser, e tipicamente não são, [...]” carregados com afetos. A nostalgia, por outro

<sup>503</sup> “[...] we suggest that nostalgia is often triggered by intrapersonal, social, or environmental stimuli and that it may sometimes involve minimal or implicit comparison of the past with the present [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 203).

<sup>504</sup> “[...] a direct (i.e., explicit) or indirect (i.e., implicit) comparison is made between past and current experiences (e.g., events, psychological states, and lifestyles) (Davis, 1979). This juxtaposition is a defining feature of the nostalgic experience [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205-206).

<sup>505</sup> “[...] We regard nostalgia as a prima-facie self-relevant emotion. The central and defining character of the nostalgic experience is the self. At the same time, however, we acknowledge and emphasize the social dimension of nostalgia. In the nostalgic experience, the self is surrounded by people, typically close others such as family members, friends, and romantic partners (Holak & Havlena, 1998). There is another way in which nostalgia is self-relevant while being social. We suggest that nostalgia serves crucial existential functions that range from individual (e.g., clarity and continuity of identity) to social (e.g., connectedness and meaning) ones [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 204).

lado, vai além da ordenação do passado, centrando-se em “[...] eventos pessoalmente relevantes [...]”, estando “[...] mergulhada no afeto [...]” e servindo a funções existenciais vitais<sup>506</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205, tradução nossa). Provavelmente as enunciações geracionais geradas a partir de determinados aspectos das práticas sócio-musicais que os(as) entrevistados(as) trouxeram tenham emergido enquanto elementos relevantes para si mesmos. E algo que é relevante para nós mesmos, é algo que contém uma perspectiva afetual.

Mas como seria disparada essa experiência? Pode ser ocasionada a partir de estímulos externos, de forma passiva; mas também pode ser disparada “[...] através da reflexão [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205) deliberada. É dessa forma que vemos as enunciações nostálgicas no caso de nosso estudo: como desencadeadas a partir de reflexões deliberadas no processo de representação identitária.

Por fim, na medida em que a experiência nostálgica tem a ver com “[...] estratégias distais [...]”<sup>507</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 206, tradução nossa), ou seja, de escrutínio do passado, implica em três funções existenciais: como (1) solidificadora da identidade, operando uma redução da incerteza identitária, unificando o *self* a partir da re-compilação de vários aspectos do passado (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 206); como (2) sustentadora e regeneradora do “[...] sentido de significado [...]”, na medida em que proporciona a identificação e o “[...] senso de pertencimento cultural [...]”<sup>508</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 207, tradução

---

<sup>506</sup> “[...] We think that there is a distinction to be drawn between reminiscence (Havighurst & Glasser, 1972; Reis-Bergan, Gibbons, Gerrard, & Ybema, 2000) and autobiographical memory (Brown & Schopflocher, 1998; Skowronski, Walker, & Betz, 2003), on one hand, and nostalgia, on the other. The former two involve “cold” processing (i.e., cognition), whereas the last involves “hot” processing (i.e., affect) (Castelnuovo-Tedesco, 1980; Cavanaugh, 1989). Reminiscence and autobiographical memory are acts of remembering specific events in one’s life, including the order of their occurrence. These events do not have to be, and typically are not, important or affect-laden. Nostalgia, however, goes well beyond memory veracity or temporal ordering of past events. It is centered around personally relevant events, is dipped in affect, and serves vital existential functions which we specify below [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205).

<sup>507</sup> “[...] The central thesis of our chapter is that nostalgia is a process that facilitates the implementation of the above-mentioned distal strategies [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 206).

<sup>508</sup> “[...] Another existential function of nostalgia is to regenerate and sustain a sense of meaning, in part through identification with the cultural worldview (Greenberg *et al.*, 1997; Pyszczynski *et al.*, 1999). In instances of felt loneliness, separateness, and alienation, resorting to nostalgic engagement can be therapeutic. Nostalgia alleviates these existential fears by reinforcing the value of cultural traditions and rituals of which one was once a part. This can be achieved by revelling in past Thanksgiving dinners, school fares, parades, and disco nights, or by collecting old baseball cards and movie or war memorabilia. Through such practices, one increases his or her sense of cultural belongingness (Baumeister & Leary, 1995), while restoring direction and the belief that one is living a purposeful life in a meaningful cultural context [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 207).

nossa) ao contexto passado (principalmente quando há uma separação-rompimento com este); bem como (3) revigoradora da conexidade social, uma vez que se “[...] reestabelece uma conexão simbólica com outros significantes [...]” do ontem, reconstruindo “[...] vínculos relacionais significativos [...]” que permitem “[...] a celebração simbólica da vida – do passado e do presente [...]”<sup>509</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 207, tradução nossa).

#### 6.4 As práticas sócio-musicais como objetos de alteridade temporal

Vimos que as práticas sócio-musicais, na medida em que objetos temporais (ECKERT, 2010) do trabalho de memória, quando articuladas no contexto das entrevistas realizadas, remeteram a um conjunto de articulações que têm na temporalidade e nas mudanças que ocorreram com o passar do tempo eixos de representação identitária. No entanto, não se tratam de representações calcadas em uma alteridade nós/outros como forma de diferenciação entre gerações, como vimos em vários casos mais acima (BENNETT, 2013; 2005; TSITSOS, 2012; MERCADO, 2011). Fomos pouco a pouco percebendo que trataram também de um tipo de dialética passado/presente baseada nas mudanças que suas próprias experiências sócio-musicais pretéritas foram sofrendo ao longo da passagem do tempo. E este tipo de articulação entre memória e identidade tem a ver com alguns tipos de manifestação da experiência nostálgica.

Conforme Sedikides *et al* (2004), há dois tipos de enredo básico acerca da relação passado/presente: redenção ou contaminação. No primeiro, “[...] a história progride de uma cena de vida ruim ou difícil a uma boa e triunfante [...]”, em que o “[...] ruim é redimido, recuperado, mitigado [...]” no presente. No segundo, “[...] a história progride de uma situação de vida boa ou descomplicada para uma problemática ou ruim [...]”. Ou seja: “[...] ‘O bom é deteriorado, arruinado,

---

<sup>509</sup> “[...] The third major existential function of nostalgia is the bolstering of relational bonds. In nostalgic reverie, “the mind is ‘peopled’ ” (Hertz, 1990, p. 195). One reestablishes a symbolic connection with significant others (Batcho, 1998; Castano, Yzerbyt, & Paladino, Chapter 19, this volume; Cavanaugh, 1989; Kaplan, 1987; Mills & Coleman, 1994). Figures of the past are brought to life and become part of one’s present. This reignition of meaningful relational bonds satisfies one’s need for interpersonal belongingness, thus benefiting self-esteem and identity (Leary & Baumeister, 2000). It also affords the individual a sense of safety and secure attachment (Mikulincer et al., 2003, Chapter 18, this volume). Finally, it allows for a symbolic celebration of life—both past and present [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 207).

contaminado ou minado [...]”<sup>510</sup> (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205, tradução nossa) no presente. Pickering e Keightley (2006), por sua vez, observam que as enunciações nostálgicas geralmente giram em torno da representação de um presente negativo versus um passado positivo e/ou de uma ambigüidade. No primeiro, na medida em que há uma negação do “[...] papel transacional do passado no presente [...]”, dicotomiza-se o ontem e o hoje. O segundo se caracteriza pelas “[...] indecisões e contestações das relações entre o hoje e o ontem [...]”, gerando um processo reflexivo e de diálogo entre passado-presente. Porém, chamam atenção para o entrelaçamento destes dois tipos:

[...] Nosso ponto de vista é que o sentido histórico é popularmente construído e compreendido de ambas as maneiras, em diferentes momentos e em diferentes contextos, ao invés de apenas um ou outro sendo o modo no qual as avaliações nostálgicas de mudança social e cultural são feitas [...]”<sup>511</sup> (PICKERING; KINGHTLEY, 2006, p. 925, tradução nossa).

Fomos percebendo que as memórias sócio-musicais individuais, além de compartilhar (relativamente) a construção de uma memória geracional através das diferenciações entre as práticas sócio-musicais passadas e presentes, também articularam em comum um tipo geral de experiência nostálgica em que a dialética ontem/hoje se caracteriza, em linhas gerais, através da ambigüidade (PICKERING; KINGHTLEY, 2006). As relações entre passado/presente passaram por avaliações em que por vezes o ontem é representado como contexto permeado por dificuldades e precariedades. No entanto, muitas vezes estas precariedades e dificuldades do contexto pretérito também remetem a um perfil geracional de luta e

<sup>510</sup> “[...] McAdams and colleagues (McAdams, Diamond, de St. Aubin, & Mansfield, 1997; McAdams, Reynolds, Lewis, Patten, & Bowman, 2001) distinguished between two strategies that people use to imbue their life stories with meaning and coherence. These strategies are redemption and contamination. In redemption, the story progresses from a bad or difficult life scene to a good or triumphant one. “The bad is redeemed, salvaged, mitigated, or made better in light of the ensuing good” (McAdams *et al.*, 2001, p. 474). In contamination, the story progresses from a good or uncomplicated life situation to a problematic or bad one. “The good is spoiled, ruined, contaminated, or undermined [...]” (SEDIKIDES *et al*, 2004, p. 205).

<sup>511</sup> “[...] Uncertainty and insecurity in present circumstances create fertile ground for a sentimental longing for the past, or for a past fondly reconstructed out of selectively idealized features, and again the media help to fill this ground even as, in other dimensions of their output, they serve to undermine it. A representational cycle of negative present and positive past promotes meanings made by means of opposition, contradistinction and dichotomous contrast, rather than in terms of the more ambiguous, unsettled and contested relations between past and present. The former deny the past its transactional role in the present, while the latter serve to open it up and allow it to be interrogated. Our point is that historical meaning is popularly constructed and understood in both ways, at different times and in different contexts, rather than just one or the other being the mode in which nostalgic assessments of social and cultural change are made [...]” (PICKERING; KINGHTLEY, 2006, p. 925).

comprometimento, enquanto que as facilidades do hoje dizem respeito a uma mudança ou perdas do perfil dessas relações das pessoas com a música. Nessas mudanças, há ganhos e perdas. Além disso, a alteridade temporal se estabelece, por vezes, de forma mais explícita e bem delineada; por outras, implícita e com contornos mais abertos e difusos.

Não se trata, como no estudo de Mercado (2011), ou mesmo nos exemplos de Bennett (2005; 2013) e Tsitsos (2012), de um grupo sócio-musical que constrói uma alteridade explícita frente a um outro geracional baseada nas mudanças das tradições musicais ou na avaliação da autenticidade de uma geração frente uma outra como marco identitário. No caso de nosso estudo, não estabelecem uma diferenciação focalmente direcionada a um outro. Trazem uma compreensão de partes de suas histórias de vida musicais que, ainda que enfatizem as condições passadas de suas práticas sócio-musicais, bem como as mudanças que ocorreram ao longo do tempo como denotadores geracionais de um nós-ontem, se vêem ao mesmo tempo experienciando quadros de interação sócio-musicais atuais. Emerge daí um nós cuja identidade sócio-musical se caracteriza pelo ter vivido um determinado período cujas condições culturais, econômicas, sociais, tecnológicas, etc à época são vistas como diferentes das atuais, mas que nem por isso vêm essas experiências como mais autênticas ou mesmo negam ou rompem com as condições atuais que permeiam suas práticas sócio-musicais presentes. Na medida em que tomam as experiências sócio-musicais passadas e presentes na construção de suas memórias e identidades sócio-musicais, mesclam o nós-ontem a um nós-hoje e um outros-hoje, uma vez que o que os diferenciaria de um outros-hoje é o simples fato de que os últimos não experienciaram as condições sócio-musicais do ontem.

Portanto, em linhas gerais, é através das comparações entre aspectos e condicionamentos envolvidos nos hábitos sócio-musicais<sup>512</sup> passados e presentes

---

<sup>512</sup> Tomamos a noção de *habitus musical* de Lars Lilliestam para apoiar as comparações entre épocas: “[...] Um habitus musical envolve um gosto ou desgosto em relação a particulares tipos de música, hábitos adquiridos e a habilidade para entender e interpretar certos tipos de música e manejar certos tipos de ações musicais (por exemplo, a habilidade para tocar um instrumento ou cantar). Um habitus musical é formado pelo próprio contexto social e experiências, em que alguém é exposto a, se torna acostumado a, aprende a gostar e aprende a fazer [...]” (LILLESTAM, 2013, p. 7, tradução nossa). “[...] ‘A musical habitus involves a taste or distaste for particular kinds of music, acquired habits and the ability to understand and interpret certain types of music and to manage certain types of musical actions (for instance the ability to play an instrument or to sing). A musical habitus is formed by one’s social background and experiences, what one is exposed for, becomes accustomed to, learns to like and learns to do’ [...]” (LILLESTAM, 2013, p. 7).

que os(as) entrevistados(as) foram tecendo em comum uma estrutura de sentido - enquanto organização de fundo que semantiza a memória e identidade sócio-musicais através das mudanças que ocorreram com o passar do tempo - em que as recordações-imagens não somente descrevem o passado, mas também, evidenciam como a consciência atual de cada um(a) “[...] experimenta no presente a dimensão do seu passado [...]” (CANDAUI, 2011, p. 63) sócio-musical.

O primeiro eixo de alteridade temporal que destacamos se apóia nas comparações entre os hábitos musicais de apreciação musical entre o ontem/hoje. Estas memórias delinearam diferenciações correspondentes a essa prática sócio-musical em que as mudanças tecnológicas - as transformações dos formatos-suportes de áudio (do LP, da fita cassete à digitalização-virtualização da música), do toca-discos e toca-fitas ao computador, bem como a internet (através da velocidade e quantidade de informação com a qual se lida nos dias atuais) – que ocorreram com o passar do tempo delineiam as diferenças entre o passado e o presente. Conforme Antunes (2014), a transição do álbum (LP) ao CD já denota um dos aspectos que delineou o que entende como a perda do “astral”<sup>513</sup>, do “apelo visual” em relação à apreciação do encarte enquanto “obra de arte”. Na medida em que a caixa do CD tem dimensões menores - em comparação à do álbum -, chama atenção a esta mudança como um dos aspectos que levou à perda de um hábito apreciativo que se tinha em relação ao LP no passado. Ou seja: a perda de um hábito musical que denota as marcas de distinção entre um ontem e um hoje no que tange à apreciação:

“[...] [Entrevistador: *O quê que era pra ti ter um vinil, ter um CD... O quê que significava isso pra ti?*] Bom... Só pra começo de conversa. Tu pega uma capa do *Iron Maiden*. Melhor exemplo(!): pega o CD e procura os detalhes... Não vai achar, né cara... É um troço quadrado desse tamanho... [...] O vinil é uma coisa enorme cara. E aí [...] o Derek Riggs, né, o desenhista<sup>514</sup>, ele sempre escondia um monte [...] de frescurinhas nas capas... Um monte de bobagemzinha... E aquilo era uma delícia. Era um prazer [...] sentar com os amigos [e] ‘Olha aqui ó! Indiana Jones esteve aqui. Escrito aqui no cantinho da Esfinge...’<sup>515</sup> ... do disco [...] *Powerslave*, né... Então o vinil<sup>516</sup> ele era uma coisa enorme. Era uma obra de arte. Quase como um quadro. Tu podia passar horas olhando pra ele... Hoje em dia, o CD é uma coisa pequenininha. Não [...] tem [...] o mesmo apelo visual, né... Poh! E pega um álbum assim... Sabe? E tu abre assim...cheio de fotos e coisa... É outro astral... O CD é pequenininho. Ele não tem o mesmo astral... [...]” (ANTUNES, 2014, 00:24:36”).

<sup>513</sup> No sentido de humor, de vibração.

<sup>514</sup> De várias capas de álbuns da banda britânica de *heavy metal Iron Maiden*.

<sup>515</sup> Faz menção a um dos detalhes componentes da arte visual da capa do álbum.

<sup>516</sup> Várias vezes falam do vinil para referirem-se ao encarte do álbum.



Por outro lado, há aqueles(las) que enfatizam as mudanças a partir da percepção da perda de uma relação mais comprometida com a apreciação da música-*rock*. Assim como Antunes (2014), Fernandes (2014) observa que no ontem havia uma relação mais íntima com suportes como o álbum. Na sua visão, as dificuldades de acesso a álbuns a estes supports de áudio implicavam em um maior comprometimento do nós-ontem com o ato apreciativo. As mudanças tecnológicas ocorridas ao longo da passagem do tempo levaram a uma perda desse hábito em relação à música, sendo o principal marco diluidor desse comprometimento o advento da internet:

“[...] [Entrevistador: *O quê que significava pra ti tu ter... por exemplo: tu falaste, né, 'Comprei bastante vinis na época...'; tem o acesso das fitas cassete copiadas, né, dos amigos, resultado dessa troca... do 'rolo', né... O quê que significava pra ti ter esses materiais? ...*] Ah... A forma [...] como a gente... Não só eu... mas acho que todo mundo [...] naquela época [...] em que o acesso era mais difícil... [...] eu acho que a gente valorizava mais... a obra... tipo: individual; daquele disco assim, né... [...] Era um disco que a gente ia colocar, ouvir; ouvir de novo amanhã; a gente ia ouvir de novo inteiro! [risos]... E a gente ouvia e [...] ia descobrir cada detalhe que tinha naquele disco. Tipo: diferentemente de hoje, que tem acesso a tudo que existe... e dificilmente tu vai ouvir 10% [risos]... E provavelmente tu não vai estar ouvindo. Tu vais estar... lavando louça, cozinhando, varrendo a casa e escutando, né [risos]... Então eu acho que tinha essa relação... Pelo menos eu tinha essa relação com o disco assim... de... no momento que eu colocava o disco no toca-discos era como se fosse um altar aquilo [risos] ali, né... Colocava pra ouvir o disco inteiro... e analisar tudo o que tava envolvido [...] naquela obra ali, né... Tipo: ouvir o disco olhando a capa; olhando o encarte; olhando as letras; pegando as revistas que eu tinha lá e procurando tudo o que falava sobre... aquela banda ali... Então... eu acho que era isso assim, né... [...] A gente dava mais atenção [...] pra obra. [Entrevistador: *Sim. E isso ... de certa forma, pode ser atribuído à dificuldade de acesso ou não... Ou outras questões estavam envolvidas pra essa relação que tu tá fazendo, né, entre 'Naquela época se buscava essas informações; se ouvia; era o ritual', né... em relação à escuta de hoje em dia assim...*] Ah... Eu acho que o... principal é... uma mudança da... tecnologia em relação [...] a forma de escutar a música, né... Até porque depois de [...] um certo tempo... os aparelhos [...] que tocavam vinil começaram a perder a qualidade... Justamente [...] pra que [se] fizesse essa transição da indústria pro CD, né... Aí, depois dos anos 2000[,] [...] nem era comum mais as pessoas terem aparelhos de som em casa... Então, hoje em dia é difícil tu entrar numa casa e ter [...] um aparelho de som na sala assim... Ou no quarto das pessoas. Tu tens o computador; tu tens [...] teus fones de ouvido [...] pra escutar... Isso aí acaba influenciando a forma... de ouvir música diretamente assim, né... A indústria influenciando a forma como as pessoas estão ouvindo música. É uma coisa meio inevitável [...]” (FERNANDES, 2014, 00:49:29”).

Porto2 (2014) e D'Ávila (2014) realizam o mesmo tipo de comparação. Assim como Fernandes (2014), Porto2 (2014) chama atenção para um ontem em que o hábito de apreciação musical se caracterizava como prática sócio-musical de comprometimento com o próprio ato: ouvia-se durante horas (discos, fitas, álbuns inteiros, acompanhando música por música, letras), enquanto que no hoje há a

perda dessa relação. Também traz o dado da internet como um recurso da atualidade em que a facilidade de acesso a uma grande quantidade de informações denota outro elemento que propiciou uma ruptura com a relação que se tinha no passado:

“[...] [Entrevistador: *Quê que significava pra ti ter acesso a esses materiais: vinis, fitas, revistas...?*] Bom, naquela época, né... a relação era bem diferente, né... [...] Nossa, você... ficava escutando... o dia inteiro praticamente [*risos*] as coisas, né... [...] Como você não tinha essa variedade [...] que tem hoje... [...] até uma certa saturação [...] de informação... então você tinha poucas informações [...]... A coisa de, por exemplo, [...] escutar o álbum inteiro, né... Hoje em dia a gente não tem mais tanto isso, né... Você pegar um álbum, um LP, por exemplo, e ficar acompanhando música por música, a letra... É outro tipo de relação [...] que você tinha [...] com a música, né... Com [...] os álbuns, principalmente, né... [...] Quanto [...] ao conteúdo do material, é aquela coisa, né... O que eu já tinha falado: o contato [...] era muito maior do que hoje em dia. Você escutava uma fita, um LP... [...] Você parava pra escutar, né... Cê não tava... sei lá... lendo outra coisa, que nem hoje em dia, né... Fazendo... sei lá... lavando a louça, qualquer outra coisa. Você sentava, colocava a música e parava pra escutar ela mesmo, né... E isso meio que se perdeu hoje. [...] Talvez seja uma coisa [...] de quando se é mais jovem... Não sei... Mas tinha [...] essa relação mais assim de... apreciação mesmo, né... Você apreciava o material de um modo mais direto, digamos assim... Mais... sincero... Sei lá qual é a palavra... [...] Hoje em dia eu ainda faço isso. Mas é muito mais raro, né... De você colocar um álbum inteiro e escutar assim... É muito mais raro... Até porque eu tenho outras atribuições, né... [...]” (PORTO2, 2014, 00:33:52”).

Assim como Fernandes (2014), D’Ávila (2014) também traz a marca das dificuldades de acesso aos álbuns, fitas cassete, etc, como um dos elementos caracterizadores de um contexto passado em que o hábito de apreciação acabava implicando em um maior comprometimento por parte do nós-ontem. Aqueles que vivenciaram essas dificuldades acabavam valorizando mais a experiência de escutar-apreciar a música. Dessa forma, embora as dificuldades das condições do passado, o hábito de apreciação no ontem passa a ter um valor positivo, não negativo. Por outro lado, no hoje, com a facilidade de amplo acesso à informação, a apreciação ficou banalizada, na medida em que enxerga a passagem do tempo, dos anos noventa aos dias de hoje, como um período de perdas a respeito de uma relação comprometida com a experiência de escuta. O que entende como a perda de uma “aura”, denota o entendimento da fragmentação tanto das relações de trocas entre amigos que eram impulsionadas pelas dificuldades de acesso no ontem, bem como do sentido “ritual” da apreciação enquanto evento também social. Deixa implícita uma imagem do presente como contexto de maior individualização e futilização da apreciação musical em comparação aos hábitos do passado:

“[...] [Entrevistador: *Como era o acesso, né, a esses materiais: LPs, fitas cassete, fitas VHS, revistas...?*] É! Isso é outra história fantástica assim, né... Que eu acho que [hoje] mudou muito, né... E eu acho que isso aí levava a gente [...] pra um comprometimento... Tá ligado? Tipo assim... [...] Era difícil tu ter os discos, né... E aqui em casa, nós, três irmãos, né... [...] Então, se dava pra um tinha que dar pra todos. Então era difícil você [...] conseguir comprar o disco lá que saía na Beiro<sup>517</sup>, né... Então, [...] o lance era a gente gravar fitinha [...] na casa do amigo que tinha o disco. Quando muito juntava uma grana [pra] comprar um disco no fim do ano. Natal, sei lá, né... Mas lembro que aqui... tinha o M.B.... Não sei se tu lembra do M.B.? [Entrevistador: *M.B....?*] M.B.. Ele era da galera também. [Entrevistador: *Vagamente...*] Acho que tu deve lembrar dele de... Ele não é músico. Ele só é da galera que curte, né... Mas ele tinha [...] muito material nos anos noventa. Então eu me lembro que eram verdadeiras peregrinações à casa dele, né... ‘Bah! O M.B. comprou o disco tal!’; ‘É? Comprou é?’ Todo mundo ia pra lá. Ele era o primeiro a ter o disco, né... E aí ele já tinha um som legal, com dois *decks*... Ele tinha que gravar fita pra todo mundo. Coitado, né... [...] Ele era um cara que tinha um acervo já. Então foi um dos caras [...] que... foi um... manancial. [...] Então, como era difícil mesmo, né cara... Como era difícil o acesso, né... A coisa da fita, do disco, né... E como isso era valorizado... E por ser difícil tinha uma ‘aura!’ [...] Aquela coisa do Walter Benjamin lá, que ele diz [...] que...: quando você tira a orquestra [...] lá da catedral e coloca [...] na sala da sua casa você perde aquela aura que se tinha, né... Aquela tradição... E, guardadas as devidas proporções, eu acho que era isso, né: quando você sai do vinil, que era um vinil que uma pessoa na cidade tinha, ou duas, e hoje em dia você dá um *clíc* [...] no *youtube* [e] ouve o vinil na íntegra, você tá... ‘futilizando’ um pouco essa relação, né cara... [Entrevistador: *Me fala um pouco mais dessa relação. Tu falaste da ‘aura’, né... Tu tava falando do vinil, né... ... Fala um pouco mais dessa ‘aura’ assim... ...*] É... Era [...] uma experiência que você [...] não podia se dar ao luxo de perder. Se alguém dissesse assim: ‘Não, eu vou te botar a música aqui... a faixa tal [...] do *Pink Floyd*’. Você parava pra ouvir. Aquilo ali era o momento. Era um ritual. Não se falava. Não se dava um pio, né... Então é isso que eu digo: você tinha uma atenção... concentrada, né... Hoje em dia você: ‘Ah, tô com toda a discografia do *Pink Floyd* aqui no PC...’... Mas nem ouve, né... [...] Ou coloca de fundo pra tomar cerveja e dar risada, né... É, mudou, né cara... Mas eu acho que a relação [...] com a mídia mesmo, com o meio, mudou. Então... hoje em dia [...] o acesso à super-informação... banalizou um pouco a coisa da arte, né... Se o processo já tava banalizado - digamos, o Adorno diz lá: ‘Se o processo já tava um pouco banalizado com a coisa [...] da... regressão da audição...’, que ele fala, né... da música, com o disco, com a reprodutibilidade e tal, né... - imagina depois, né... [...] A coisa virou ‘pano-de-fundo’, né... Não é mais um momento assim, né... quase religioso... [...]” (D’ÁVILA, 2014, 00:28:02”).

Por outro lado, Alves (2014), embora trazendo uma ponderação em relação às comparações entre épocas - um saudosismo que gostaria de evitar -, remete ao “bombardeio” de informação que a internet proporciona nos dias de hoje como um dos aspectos das condições atuais que delineiam hábitos menos profundos e engajados de apreciação da geração atual. Traz um enunciado geracional mais explícito (mas não conflitivo) na medida em que observa que em alguns momentos chama a atenção de seu filho para que dê um “mergulho” na sua relação com a música. Assim como Fernandes (2014) e D’Ávila (2014), remete a um valor positivo das dificuldades de obtenção de materiais no passado como índice de uma relação mais “apaixonada” do nós-ontem com a música. Denota a diferenciação geracional

<sup>517</sup> Antiga loja de discos que havia em Pelotas.

em relação a um hoje-facilidades ligado a um menor comprometimento ou paixão pela música. Conforme Alves (2014), hoje em dia há

“[...] um bombardeio de tanta informação que acho que até muitas delas até passam muito despercebidas assim, né... A moçada [de *hoje*] nem se liga. Vejo [...] pelo meu filho assim... De vez em quando eu tenho que falar pra dar uma ‘mergulhada’. Porque a coisa fica muito só na superfície, né... Mas naquela época a gente ia a fundo [...] Porque era muito difícil ter acesso... Tinha pouca publicação [...] Muito pouca coisa de fora chegava... Era um mundo... de difícil acesso assim... Pra informação... [Entrevistador: *Pois é... Em relação a isso... Era uma relação mais ‘orgânica’ com o rock que se tinha por esse contexto de dificuldade de acesso? O quê que tu poderia falar sobre isso assim?*] Eu não sei... Eu não quero [...] parecer saudosista e odeio quando alguém fala: ‘Ah, no meu tempo era melhor...’... Eu acho que cada época é uma época também... Hoje eu continuo curtindo as coisas de hoje, né... [...] Gosto do que tem hoje também... O que eu vou dar um chute assim... Mas... posso ser leviano, é que talvez as coisas fossem mais apaixonadas pela dificuldade de se conseguir... Eu acho que talvez fosse isso... Porque muitas bandas... Sei lá! Tem muitas bandas de um disco só... Mas as que passavam dessa fase [...] de conseguir manter uma produção, tu ficava naquela angústia: ‘Quando é que vai sair o próximo [álbum]?’. Daí era um a cada ano; ou a cada dois anos: ‘Oh! Saiu o disco novo não sei o quê...’. Então tinha uma expectativa. Porque era tudo meio obscuro e aí do nada tava na loja ou tu olhava numa revista assim... Hoje eu não sei... Porque também, né, como se tem tanto acesso, talvez sejam menos apaixonados por isso, né... Cada um tem um HD ou um *pendrive* com uma *playlist* de trezentas bandas que o cara tá ouvindo esse mês no fone dele... Eu não sei... Eu acho que é por aí assim... Talvez pela coisa da paixão. Me parece que a gente [*nós-ontem*] era mais apaixonado, pela dificuldade de conseguir material... [...]” (ALVES, 2014, 00:20:09”).

Assim como os demais, Netto (2014) também aborda as diferenças entre o ontem/hoje a partir de sua percepção das perdas que ocorreram na passagem do passado ao presente. Mas estabelece essa dialética através da observação de que no ontem havia uma perspectiva mais social da apreciação. As perdas ocorridas nesta prática sócio-musical entre o naquela época e o hoje em dia implicaram na diluição do “respeito ao momento” do “estar ali com a galera” escutando e apreciando um disco. O que também denota uma visão de que no hoje há uma relação mais individualizada e menos comprometida (o bater com a ponta do dedo em meio à citação abaixo como representação da facilidade do descarte que a internet proporciona quando alguém escuta algo que não se gosta) com este lado social da apreciação. Conforme Netto (2014), por não haver internet à época,

“[...] Existia o contato pessoal. As pessoas saíam de casa pra ir nos shows. As pessoas saíam de casa pra consumir música. As pessoas consumiam música. Mesmo que elas não gostassem tanto assim, elas estavam na tua casa lá... Tu botava o disco... se ouvia o disco todo. Entende? ‘Bah, eu não curti muito assim... Mas é legal!’; ‘Bah, vamo ouvir o trabalho...’. Tinha essa coisa [...] do respeito. [...] [Entrevistador: *Desculpa... Respeito em relação a o quê?*] Cara! Respeito ao momento. As pessoas não tinham aquela coisa tão superficial que é hoje da internet: tu tá ali ‘Bah, vou ver isso aqui!’; dá um *enter* ali; tem acesso à informação; [...] aí se tu não gosta [*bate a ponta do dedo na*

*mesa como representação da ação de apertar uma tecla do tipo esc, del, etc]... [Entrevistador: Ok. É o respeito àquele momento de escutar e...] Respeito ao momento de tu estar ali com a galera. Isso era mais importante do que daqui a pouco até a música que tava rolando no ambiente. As relações eram mais importantes do que aquilo [...]" (NETTO, 2014, 00:56:00").*

Por outro lado, há outros tipos de comparações entre épocas articuladas através do eixo hábitos musicais de escuta-apreciação. Após comentar que o que mais lhe atraía no *rock* era a aura contestatária, Ferreira<sup>1</sup> (2014) chama atenção para o fato de que no *hoje* não tem mais restrições quanto aos tipos de música que escuta. Para si, as mudanças ocorridas ao longo dos anos noventa representam uma mudança na postura de apreciação e identificação: de posturas unívocas – relacionadas a uma geração da qual fez parte – a uma maior abertura em relação ao que as pessoas escutam. O advento da internet, aqui, marca a valoração de uma mudança positiva em sua visão, na medida em que ampliou a perspectiva de apreciação musical das pessoas, assim como a sua própria. Embora ainda tenha no *rock* uma referência musical principal, observa que não distingue mais, em termos de gosto,

*"[...] rock, rap, bossa nova... Pra mim... tem uma música do Chico Science [...] que resume bem o quê que eu sinto pela música hoje: 'Basta que soe bem aos ouvidos. Não importa o que for...'. Se soar bem aos ouvidos [...] eu curto e... Acho que isso foi uma grande contribuição dos anos noventa também. A profusão da informação [internet] acabou um pouco com esses guetos musicais, né... Porque quando eu [...] comecei a ouvir música tu tinha que [...] te identificar com um... tipo de som: ou era o *trash metal*; ou tu gostava [...] de *heavy metal*; ou tu era radical e gostava de *death metal*... E acho que hoje em dia isso acabou de vez, né cara... Tu até pode ter uma postura, um visual que se identifique com uma tribo ou com outra... Mas hoje em dia todo mundo ouve de tudo, né... Ninguém fica mais restrito a um tipo de música apenas... [...]" (FERREIRA<sup>1</sup>, 2014, 00:07:31").*

A comparação dos hábitos de apreciação do ontem em relação aos de hoje implica em uma alteridade que não se apóia em distinções fortemente marcadas em relação a um outro-hoje. Provavelmente este tipo de avaliação ocorra na medida em que também observam que suas práticas sócio-musicais do passado se modificaram a partir das mudanças ocorridas com o passar do tempo. Como um aspecto inevitável dos tempos que vieram. Embora recordem os hábitos musicais do ontem como um marcador geracional (um nós-ontem), estabelecem um tipo de alteridade calcada nas diferenças destes mesmos hábitos de apreciação musical. Um tipo de alteridade que denota um olhar também acerca das mudanças de suas próprias experiências musicais ao longo do tempo.

\*\*\*

Outro marco que conforma a dialética ontem/hoje corresponde às mudanças ocorridas no que se refere às formas de acesso-consumo à música (LPs, CDs, fitas cassete, instrumentos musicais, internet, etc). Mais uma vez, categorias como ontem-dificuldades e hoje-facilidades sustentam (explícita ou implicitamente) as comparações entre épocas. É na medida das mudanças das condições de acesso-consumo, provocadas principalmente pelo próprio advento da internet, que emerge a perspectiva de diferenciação geracional de um nós-ontem que experienciaram o contexto passado e um nós-outros-hoje (na medida em que também participam dessas mudanças). Fernandes (2014), no trecho abaixo, delinea o ontem como um contexto precário no que tange ao acesso-consumo de produtos relacionados ao *rock*. Representam essa precariedade tanto a compra de gravações (“horríveis”) piratas em fitas cassete adquiridas no comércio informal (camelôs) como a de vinis usados em um sebo da cidade como uma prática realizada “no escuro”, como “aposta”. A internet emerge enquanto marco de significação da precariedade do acesso-consumo no ontem na medida em que no hoje proporciona a possibilidade de uma “amostra grátis” antes do momento da compra. Conforme Fernandes (2014), nos camelôs

“[...] a gente conseguia... várias coisas assim... Novidades [...]... Mas nada muito aprofundado. Só as bandas que conseguiam fazer muito sucesso comercial... [...] chegavam ali, né... Então, sempre tinha aquelas fitinhas do *Guns 'n' Roses*; do... *Metallica*; do *Nirvana*; do *Iron Maiden*; *Skid Row*... E... sempre em gravações horríveis... Pela metade, né... Às vezes um disco tinha... sei lá... setenta minutos... e era gravado numa fita de quarenta e seis minutos... [risos]... [...] Até eu descobrir que a música era maior do que aquilo que tava gravado, muitas vezes demorou muito tempo, né... Mas eu acho que... eu comecei a comprar disco de vinil mesmo... acho que em noventa e dois. Tinha... o Zé Carioca<sup>518</sup>... que vendia discos usados e novos lá... Que era um paraíso aquilo lá [risos]. [...] Um universo do *rock* tava lá [risos]... no meio daqueles discos [...] Bandas que eu conhecia de nome assim, de ver nas revistas e que eu nunca tinha escutado... Às vezes eu ia lá e comprava [...], fazia aquela aposta assim [risos]... Era diferente. A gente [...] não tinha um acesso à... ‘amostra grátis’ como é hoje, né... [risos] [...] Baixar uma música, ver um vídeo... Tu sabe se aquilo... é o que tu gosta ou não. Às vezes a gente se guiava [...] pelo nome assim, né...: ‘Bom, se todo mundo considera isso aqui [...] uma banda clássica do *rock*... eu vou comprar!’ [risos] Aí comprei vários discos assim, né... [...]” (FERNANDES, 2014, 00:44’:25”).

---

<sup>518</sup> Um sebo que existe na cidade até os dias de hoje.

A internet, para Viedo (2014), emerge como um marco diferenciador claro entre um ontem-dificuldades e um hoje-facilidades (um maior acesso à informação). O pré e o pós-internet representam implicitamente a distinção entre um ontem/hoje em que as possibilidades passadas de acesso a discos, CDs, etc se dava através de práticas sócio-musicais como trocas entre amigos, o empréstimo de discos para posteriores cópias em fitas cassete, o aluguel de CDs em locadoras, etc.

“[...] [Entrevistador: *Como é era o acesso a esses materiais? Como é que tu tinha acesso a eles: fitas VHS, fitas cassete, CDS, quando surgiram, revistas... .. Como é que era acesso?*] Era só... trocando entre amigos. Teve muita coisa, muita coisa mesmo(!) que eu só fui ouvir, conhecer... com o advento da internet. Muita coisa. De áudio e vídeo. [...] Era trocando com amigos. Copiando fita... Tinha aquela locadora ali na Avenida [Bento Gonçalves], a Alfaveloca... Lembra? [...] Tinha alguma coisa. Mas era aquilo ali! Não saía daquilo ali. Depois [...] abriu a *CD House*<sup>519</sup> e aí o cara começou a acessar um pouco mais [...]. Mas, era difícil. Era trocando com amigos [...] e buscando dos familiares dos amigos também. Dos caras mais velhos que eles conheciam. Copiando disco de vinil pra fita [cassete]... O vinil, não tinha como: [...] era emprestado, né... Os discos, não tinha outra... Conhece, grava e devolve... Não tinha muito... Não tinha como ser diferente.... [...]” (VIEDO, 2014, 00:35’:26”).

Como se nota, o advento da internet emerge como marco de alteridade temporal que diferencia as práticas sócio-musicais do ontem e do hoje. A comparação realizada por Porto1 (2014) entre um mundo pré e outro pós-internet diz respeito ao nós-ontem que vivenciou um contexto de lentidão-demora em relação ao mundo de acesso rápido e facilitado à música que se experimenta nos dias de hoje. As “novas influências” musicais com as quais tinha contato no ontem chegavam lentamente e através das trocas de fitas cassete e VHS, discos, etc. A dialética ontem/hoje emerge explicitamente na medida em que aponta o contexto passado como “diferente” dos dias atuais. Além disso, denota a demora como índice de um “maior significado” da relação com a música que o nós-ontem vivenciava, deixando implícito que este significado se perdeu no presente na medida das mudanças tecnológicas e culturais ocorridas:

“[...] [Entrevistador: *O quê que significava ter acesso aos conteúdos desses materiais? Pra ti. O quê que significava?*] Ah! Era uma coisa diferente, né... [...] E era uma nova influência que chegava. Por exemplo, quando [...] vinha uma nova fita cassete a gente sempre assim: ‘Bah, tu já escutou o último de não sei qual banda?’. Isso tinha muito mais significado do que tem hoje. Entendeu? Porque hoje em dia tu baixa da internet um disco no dia seguinte [em] que ele sai. Antigamente não. Aquela fita cassete demorava pra chegar na nossa mão. E aí era um negócio muito mais de mostrar pras pessoas, de

<sup>519</sup> Loja de discos à época. Existe até hoje na cidade, comercializando, agora, instrumentos e equipamentos musicais, DVDs, etc.

emprestar e tal... E a mesma coisa se deu com o CD. E com relação aos vídeos era mais ou menos isso que eu te falava. Por exemplo assim: a mesma fita de vídeo às vezes rodava em diversas casas de diversas pessoas. Entendeu? [...]” (PORTO1, 2014, 00:43:55”).

Por outro lado, a dialética entre ontem/hoje, a partir do advento da internet, também é articulada através de significados geracionais mais explícitos no sentido das perdas de determinadas relações correspondentes às práticas sócio-musicais que se tinham no ontem. A alteridade que emerge na memória de Osinaga (2014) está relacionada a um presente e passado que se diferenciam na medida das perdas do contato social entre as pessoas (no que tange às trocas-interações que haviam no passado), bem como da relação material com os objetos (proporcionada pelos suportes digitais-virtuais atuais). Essa comparação valoriza as dificuldades do passado como positivas, conformadoras de um contexto de práticas mais “românticas” nas relações dos sujeitos com a música. Outra forma de representação da identidade sócio-musical de um nós-ontem desde a perspectiva geracional.

[...] [Entrevistador: *Como é que era o teu acesso a esses materiais, LPs, fitas cassete, CDs...?*] Era difícilimo! Impossível! Era muito difícil. A gente conseguia algumas coisas justamente com amigo[s], né... [...] Tudo hoje em dia perdeu até o romantismo do quê que era, né... É tudo muito simples hoje... Eu não sei... Mas na época, pra tu conseguir um vinil cara, era um terror assim... Sabe? Tipo: ah(!), uma banda tinha quatro discos assim... Às vezes tu conseguia um na cidade. Que um cara lá tinha. Aí o cara ia a pé lá na casa do cara. Atravessava [...] a cidade pra pegar o disco, né... Pra poder chegar e tu escutar, né... Então, ou tu ia lá pra gravar; se fazia troca; se trocava fitas... Bah! Isso era comum! O cara copiava [e] tirava xeroxinho da capinha do disco e botava na... fita cassete e aí ia se emprestando, né... E era legal porque as pessoas estavam com a fita [e] às vezes ia pra um outro amigo, mas sabia que a fita era de tal pessoa. Sabe? Porque tava a assinatura do cara. As pessoas estilizavam [...] as fitas, né... Desenhavam os nomes e botavam os nomes das bandas<sup>520</sup> e tudo... E assim ia se emprestando e a gente ia conhecendo alguma coisa, né... Não tinha muito acesso. Era muito, muito, muito difícil mesmo(!), né... Alguma coisa a gente via através de revista que a gente conseguia às vezes... Pegava aquelas *Rock Brigade* ou *Bizz* que tinha na época... A gente conseguia alguma coisa... [...] Seguida o cara ia em loja de disco, né... Começava a mexer ali nos discos... Escutava um pouquinho os discos na loja... Às vezes pagava um pouco pro cara da loja te gravar o disco [*em uma fita cassete pirateada*], que era um ‘mandrake’ que eles faziam... [...] Mas coisas mais complicadas assim<sup>521</sup>, era pouca gente que tinha [...] acervo, né... Então era tudo assim: era na questão do emprestado mesmo... [Entrevistador: *Por que pedir... Por exemplo: pagar pro cara da loja fazer uma gravação se tu tinha o vinil lá pra comprar?*] Por quê que a gente fazia isso? Porque não tinha dinheiro. [...] Era difícil, né... [...] Hoje em dia é tudo muito mais fácil, né... Eu não tinha dinheiro pra comprar um vinil. Eu cansei de juntar dinheiro pra comprar um vinil usado! Que eu ia no Zé Carioca [*sebo*]... Primeiro disco que a gente comprou... - a minha irmã até comprou... - foi o... *Slide It In* do *Whitesnake*, de oitenta e quatro... Mas isso aí ela comprou em oitenta e sete por aí, oitenta e oito... E foi um disco usado. Era difícil! [...] [Entrevistador: *O quê que significava pra ti ter esses materiais? Seja uma fita cassete*

<sup>520</sup> Se refere aos logotipos das bandas.

<sup>521</sup> Fala de discos até certo ponto difíceis de conseguir no comércio da cidade-representação da escassez.



*gravada, paga na loja; ou LP usado...* Cara... Tudo era sensacional. Desde tu [...] poder ter uma camiseta original; [...] que fosse uma camiseta do *Metallica*... [...] [Se] tu tivesse aquilo já era uma grande coisa, né... Um *patch* mesmo... O cara comprava aqueles pedaços de pano gravado, [...] costurava nas jaquetas... Poh, aquilo lá já era assim... O cara ter era muito bom. [...] Então, tu ter um disco então nem se fala(!) assim... Tu poder ter aquele disco [...] e tu olhar aquela capa; tu abrir o vinil... Tinha aquelas imagens todas [...]; a arte gráfica dele [*do álbum*] era muito bonita; e tu escutar... E cara... E sem falar no som do vinil que até hoje eu acho muito melhor também... Ter aquilo lá era... Na época assim era... pela dificuldade de se achar e tudo... era... te dava uma sensação de propriedade mesmo. Como o cara hoje em dia ter, sei lá, qualquer coisa: uma bicicleta, uma moto... Sei lá... Era... Tu tinhas aquilo assim: 'Eu tenho tal disco'. Sabe? Hoje em dia [...] a gente tem várias coisas, mas nem sabe o quê que tem perdido em pasta de computador... Às vezes tu nem escutou uma coisa que tá lá, né... Mas eu me lembrava dos discos [...] que eu tinha! E conseguir pegar um disco emprestado pra escutar era muito massa também. Era muito legal... E era difícil! Era complicado. Mas a sensação era essa cara: que [...] tu realmente [...] tinha alguma coisa física assim... Sabe? Uma coisa real, né... Pra escutar... E... algo que te aproximava também [...] da música e dos outros também. Ah! Isso aí é importante eu acho... [...] Poh, à época, quando tu saías com uma camiseta pra rua... [...] Sei lá... do *Metallica* [...], tinha outros magrãozinho lá que estavam andando e te viam com a camiseta do *Metallica*... Aquilo aproximava o pessoal. [...] E foi assim que eu conheci... algumas pessoas cara... [...] que eu me dou bem [...] Pessoas que estavam andando com a camiseta ou que estavam até com um disco... na mão ali, andando na rua... É o negócio [...] é interessante. Não tinha [...] rede social [*como no hoje*]. Tu ia pra rua! No centro ali... Na volta da Tammy. Da antiga sorveteria. Se tu fosses pra lá tu encontrava um monte do grupo. Sabe? [...]” (OSINAGA, 2014, 00:24:06”).

As mudanças tecnológicas (dos formatos e equipamentos correspondentes) são eventos que, quando lembrados, estabelecem de forma clara a caracterização geracional. É o que nos traz Antunes (2014), quando perguntado a respeito de como era seu acesso aos materiais (LPs, CDs, revistas, etc). Para tal, se utiliza de uma visão panorâmica dos anos noventa como forma de, ao final, pontuar: “Eu sou [...] do fim da geração do vinil” (nós-ontem).

“[...] [Entrevistador: ... *Me fala um pouco sobre os materiais referentes ao rock, na época, aos quais tu tinha acesso... por exemplo, revistas, discos, CDs...*] Pois é... [...] o CD, ele surge aí por noventa e dois, noventa e três também, né... Ele aparece forte aqui em Pelotas e tal... Noventa e quatro eu vou comprar o meu primeiro aparelho de CD, né... Mas também assim: noventa e quatro comprei um aparelho de som com CD [*player*] e com [*toca-discos de*] vinil também... Então o vinil não acaba tão cedo assim... O vinil, ele começa a se extinguir [...] quase [...] lá nos dois mil, né... Aí é que o vinil vai começar a se extinguir porque os computadores começam a aparecer em grande quantidade e tem o ano que eles inventam o arquivo MP3. [...] Que é um divisor de águas também, né... Porque antes tu tinha que baixar um *wave*. Tipo: seiscentos mega pra baixar um disco... Hoje em dia tu baixa um disco com menos de cem megas, cinqüenta megas [*risos*]... Um disco inteiro e [...] em boa qualidade pra ouvir em casa assim, né... Então... [...] foi um processo tecnológico que eu vi acontecendo assim: acabar o vinil assim... Eu sou [...] do fim da geração do vinil [...]” (ANTUNES, 2014, 00:22:41”).

As dificuldades de acesso-consumo à música no ontem também são enfatizadas no que diz respeito à obtenção de instrumentos e equipamentos

musicais. Lisboa (2014) delineia um contexto passado em que, comparado com o hoje-facilidades, implicava em dificuldades (a baixa qualidade e o preço alto dos equipamentos-instrumentos musicais; a logística para a realização de ensaios) àqueles que quisessem ser músicos e ter uma banda. Menciona também a qualidade sonora resultante como uma das características das paisagens sonoras ligadas ao passado experienciado. Por fim, os enunciados “o cara tinha que tá muito a fim mesmo” e “Antigamente era ‘no peito-e-na-raça’” denotam outra faceta da representação de um nós-ontem:

“[...] Começamos [...] a tentar montar uma banda assim... Com o que se tinha: ah... guitarra velha, podre... Na época era difícil o acesso a instrumentos musicais... Era complicado. Era tudo muito caro. Não existiam instrumentos bons pra vender na cidade... [...] Eu tinha um baixo *Jennifer* vagabundo assim... Tu pagava caro por uma coisa ruim... Não tinha instrumentos importados na cidade pra conseguir... Era... tudo vagabundo assim... Eu tocava com um baixo *Jennifer* [e] numa caixa *Frahm* horrível... [...] Nem existia ampli<sup>522</sup> de baixo... Não se conseguia... Tocava num baixo *Jennifer*, numa caixa *Frahm* e aí ia ensaiar com a caixa embaixo do braço... [...] o baixo na outra mão... pegava um ônibus com aquilo tudo carregando na mão assim... Passava um trabalho do cão assim... pra ir lá ensaiar... e aí a bateria abafava tudo assim... Tu ligava a guitarra, baixo, vocal e só se ouvia a bateria no ensaio [...] porque os amplificadores eram vagabundos... e não davam conta assim... Era terrível assim... Hoje em dia tu vê a facilidade que se tem: um monte de estúdio pra ensaio; equipamento bom... Tudo na mão assim, né... Aí... antigamente não tinha nada disso assim... Antigamente era ‘no peito e na raça’ mesmo. Era complicado ter uma banda porque... o cara tinha que tá muito afim mesmo. Tinha que tá afim porque [...] a qualidade de som era inexistente assim. Era tudo muito vagabundo... [...]” (LISBOA, 2014, 00:13:46”).

As dificuldades de acesso a bons equipamentos e instrumentos musicais, bem como as conseqüências sonoras a partir da lembrança do festival Anarcofesta como exemplo, emergem na memória de Goularte (2014). Assim como Lisboa (2014), também dialetiza passado/presente a partir dessa perspectiva. Após lembrar-se de músicos e bandas que tocaram neste evento, fala a respeito de como este festival representa a imagem da precariedade como conseqüência da má qualidade e da falta de acesso a bons equipamentos e instrumentos no ontem:

“[Entrevistador: *Como é que era esse festival? Como é que foi assim? Se tu puder me descrever...*] Cara! Era um festival bem parecido com [os de] hoje. Só que era muito precário, né... [...] Hoje em dia a galera já [...] tem um acesso bem maior a equipamento [...] Por exemplo: naquela época... quem queria tocar ia comprar uma guitarrinha [...] *Gianinni*<sup>523</sup> [...] *Gianinni* era uma... *Fender*<sup>524</sup>, né... na época. Comprava [...] uma *Tonante*<sup>525</sup> e uma caixinha *Frahm*<sup>526</sup>; ligava ali naquele timbre tenebroso do pedal *Epider*

<sup>522</sup> Contração de amplificador(es).

<sup>523</sup> Marca de guitarra elétrica.

<sup>524</sup> Marca de guitarra considerada boa.

<sup>525</sup> Guitarra de má qualidade.

*Sound*<sup>527</sup> - [...] aquele que só fazia ‘hsgdhasgda’ [faz um ruído como forma de representar o som tenebroso] e mais ruído [...] que o efeito... E aparelhagem pra tocar ao vivo era a aparelhagem da garagem, né cara... Então, quer dizer: tu ouvia muito pouco; [...] era ruidêra só... [...] Hoje em dia não, né cara... Hoje em dia o pessoal tem acesso a aparelhagem [...] de ponta e... os amplificadores melhores... Tu vê, a gurizada vai tocar hoje, chega no show, só tem amplificador importado [e] instrumento importado de qualidade... Naquela época, não: era... ‘pau com corda’ que a gente chamava, né cara... Eram instrumentos bem precários... Bem precários... E [...] os amplificadores mais ainda, né cara... Então [...] era mais ruído [...] que propriamente a música da banda [...]” (GOULARTE, 2014, 00:44:02”).

Assim como as memórias relativas às comparações entre os hábitos de escuta-apreciação do ontem/hoje, as recordações a respeito do acesso-consumo musical também enquadram presente e passado em um processo de diferenciação não somente entre épocas, mas também enquanto diferenciação no que tange às representações identitárias que constroem a respeito daqueles que viveram as condições anteriores (nós-ontem) e aqueles que não as viveram (outros-hoje implícito).

\*\*\*

Assim como no estudo de Mercado (2011), os processos de aprendizagem musical também emergiram como eixo de diferenciações geracionais. E, assim como nos sub-tópicos anteriores, a internet também surge enquanto marco de alteridade entre o ontem e o hoje. Lisboa (2014), quando perguntado a respeito de como aprendeu a tocar baixo, já de início estabelece uma diferenciação entre músicos de hoje e músicos de ontem através do acesso às tecnologias atuais de aprendizagem musical que os primeiros já dispunham de antemão. Os de ontem, ao contrário, tiveram suas aprendizagens desenvolvidas em outro contexto de condições tecnológicas (pré-internet) e materiais. Aprofunda a alteridade temporal na medida em que observa a prática de tirar de ouvido como inevitável e caracterizadora da geração da qual faz parte, a qual vivenciou um contexto passado de escassez de materiais disponíveis (como partituras, tablaturas, etc) para a aprendizagem do gênero musical *metal*. Além disso, traz a representação do nós-ontem através da

---

<sup>526</sup> Amplificador de má qualidade.

<sup>527</sup> Pedal de efeitos de guitarra de má qualidade.

experiência do enfrentar as dificuldades (na “rooteza”<sup>528</sup>; “no peito-e-na-raça”) dessa prática como um elemento diferenciador frente às gerações mais recentes, imersas em um contexto de disponibilização facilitada de tablaturas, partituras, etc.

[...] [Entrevistador: *Fala um pouco de como é que foi teu aprendizado ... enquanto baixista, né... Como é que tu aprendeste a tocar baixo?*] Cara... Eu converso com os músicos de hoje em dia assim... que têm... *Guitar Pro* e vários outros recursos tecnológicos pra tirar música assim... É, no meu tempo, a gente não tinha nada, né... Era... Eu comecei a tocar num violão velho. Eu peguei um violão velho, deixei as quatro cordas... as últimas e... era o mais próximo dum baixo [...]. E tirar música era de ouvido! Era... botar o som pra tocar, ficar pausando... e ficar tentando tirar no ouvido assim... Não tinha... [...] Nunca soube ler partitura [...] [e] não existia tablatura... pro tipo de som que o cara queria tocar. Não tinha. Tinha os livrinhos com [músicas da banda] Legião Urbana na banca de revista... mas pra *metal* não se conseguia tablatura e tal... Então era tudo [...] na ‘rooteza’ mesmo; no ‘peito-e-na-raça’ assim... Tu botava o som em casa e ficava tirando de ouvido. E também eu vejo que vários músicos [dessa época] [...] que [...] eu comecei a tocar junto assim depois... os caras sentavam em casa e tocavam... os álbuns do *Metallica*, do *Iron Maiden* na íntegra assim... Sabe? Tiravam base, solo, tudo. Faziam igualzinho e tal... [...] Mas não to querendo desmerecer [...] o músico de hoje em dia que tem todo esse recurso tecnológico... Me lembro que... recentemente eu fui tocar - não me lembro com quem aí... Eu tinha [...] que tirar uns *covers* assim... e... bah, eu fui lá também atrás de tablatura... Sabe? Eu já sofri muito na vida [risos] e não preciso mais... sentar e tirar de ouvido, sendo que hoje em dia é só ir na internet ali e pegar a tablatura pronta. Sabe? [...]” (LISBOA, 2014, 00:00:00”\_II).

Assim como Lisboa (2014), Osinaga (2014) também remete ao tirar de ouvido como uma prática de aprendizagem tanto inevitável (“à época era o que dava pra gente fazer”) como representativa do ontem. Recorda que não havia “acesso nenhum pra nada”, denotando a escassez de materiais como tablaturas, partituras, etc que propiciassem uma aprendizagem mais facilitada do *rock*. Dessa forma, resume: “Aprendi sozinho. De ouvido mesmo, né...”. A partir de enunciados como “era o que dava pra gente fazer” ou “Era o que a gente tinha na nossa época: era o ouvido, vontade...”, delinea o nós-ontem como representados pela prática de tirar de ouvido, uma marca caracterizadora da identidade sócio-musical de sua geração. Além disso, parte dessa identidade é também considerada a partir de uma avaliação positiva das dificuldades do tirar de ouvido. Esta, ao fim, remete à alteridade frente aos músicos de hoje: “Eu acho que esse [...] é um problema que a gente encontra hoje em dia com a tecnologia. Sabe?”. Observa que a diferenciação entre os músicos do ontem e os do hoje se dá na medida em que as dificuldades pelas quais os primeiros passaram no passado propiciava o desenvolvimento de uma

<sup>528</sup> Termo utilizado como forma de se referir a alguma atividade realizada na marra (ousadia, coragem) e com poucos recursos (de todos os tipos) – com sentido de rusticidade. No caso da citação abaixo, está ligado com o “no-peito-e-na-raça”.

sensibilidade musical que se perdeu no contexto das tecnologias atuais (“A galera tem tudo bah(!)... Muito fácil, né... Muito mastigado, né...”). Embora não remeta explicitamente, deixa clara a consideração dos recursos tecnológicos atuais, geralmente oferecidos na internet – o *Guitar Pro* mencionado por Lisboa (2014), por exemplo –, como aspectos que caracterizam não somente o perfil dos músicos de hoje como aqueles que aprendem em um contexto considerado como mais fácil, mas também como uma característica que os diferencia dos de ontem.

“[...] [Entrevistador: *E como é que tu aprendeu a tocar guitarra ... ?*] Eu aprendi a tocar guitarra sozinho. [...] Foi tudo sozinho mesmo... [...] E comecei a desenvolver com o ouvido, né... Na época era difícil: [...] não tinha acesso nenhum pra nada, né... Nada, nada, nada. Então a gente... botava... fita cassete, vinil e ia tirando [de ouvido], né... Então, [...] à época era o que dava pra gente fazer, né... [...] E [...] alguma coisa o que tu conseguia enxergar na... TV: algum vídeo, né... O cara fazendo, né... Era comum ter uns programas assim de música tipo Radar na TVE que o cara ficava esperando com [...] o vídeo cassete ligado pra gravar, né... Poh, e tu via os caras fazendo. Aí [...] que o cara começava a pegar algumas coisas [...] Mas, enfim... Aprendi sozinho. De ouvido mesmo, né... [...] Era o que a gente tinha na nossa época: era o ouvido, vontade... [Entrevistador: *Tu falaste tirar de ouvido... Como é que era esse processo no teu caso assim?*] O meu processo... Pois é cara... Esse é um troço tri difícil, né... Porque se a gente for ver, a gente [...] não sabia nem [em] que afinação [...] tava [...] gravado o instrumento<sup>529</sup>... Às vezes era comum o cara tirar uma música [...] pra ensaiar com um outro amigo e... quando vê o cara tirava em regiões diferentes da guitarra porque o cara [...] não tinha afinado o instrumento [...] no *pitch* [...] do original. Isso era normal(!), né... Mas eu acho que o mais importante de tudo era que a gente conseguia [...] tirar a estrutura da música, né... [...] Eu acho que esse [...] é um problema que a gente encontra hoje em dia com a tecnologia. Sabe? A galera tem tudo bah(!)... muito fácil, né... Muito mastigado, né... E aí eles não passaram por aquele processo de tu ficar botando a música; procura a nota e tu vê que ela deu na trave ou que errou a nota; que não tá algo bem certo, né... Hoje em dia tu tem... Te mostra: ‘Oh(!) É isso aqui(!)’, né... Pega e tu faz. Então eu acho que tu deixa de desenvolver um outro lado, né... Então... É isso que eu acho [...] que é o pior. Então, a parte de tirar de ouvido é isso: foi na tentativa e erro. Mas tu tem que ter a sensibilidade, né... [...] Aquela sensibilidade de tu ver que a coisa não tá certa. Que não é por ali, né... Isso aí se perde um pouco. Acho que tirar de ouvido é isso aí: é a pessoa... ter um pouco da técnica pra poder tocar o que tem ali; tem que ter o ouvido também, né... E paciência, né cara(!) [risos] Muita paciência, né cara... O cara estragava muita agulha de disco, muita fita, né... O cara tinha umas técnicas assim: ‘Bah, vou gravar essa música numa fita [cassete] pra não estragar o disco’ [risos], de tanto que o cara ia tirar [de ouvido]... Então eram coisas normais: [...] o tirar de ouvido era isso aí, né cara... Arrebatava correia do toca-fitas de ir-voltar-ir-voltar... Bah! Olha, era... realmente [...] era assim... Era uma [...] coisa boa [risos] [...]” (OSINAGA, 2014, 00:13:00”).

A comparação entre gerações feita por Miguens (2014) levanta outros aspectos. Enquanto Osinaga (2014) chama atenção à perda de uma sensibilidade musical por parte das gerações atuais, proporcionada pelo acesso facilitado a materiais proporcionado pelas novas tecnologias, Miguens (2014) observa a diferenciação entre os músicos de hoje e os de ontem através da rapidez com que

<sup>529</sup> Refere-se ao registro sonoro da música no vinil, fita cassete, etc.

os primeiros aprendem em relação a sua geração. Deixa a entender que essa diferenciação se dá através de uma maior vantagem que os músicos de hoje têm em relação aos de ontem, os quais, assim como Osinaga (2014) e Lisboa (2014), tinham como principal recurso o tirar de ouvido. Conforme Miguens (2014), o aprendizado hoje

“[...] é diferente. [...] Eu vejo assim que quem [...] começou a tocar [há] pouco tempo atrás evolui super rápido [...] em função de internet: baixa material e vê vídeo-aulas dos guitarristas... super bons ensinando ali. Cara que tem conhecimento, que estudou música... [...] Eles<sup>530</sup> deram um salto assim... Porque quando a gente<sup>531</sup> tocava [...] tinha que tirar [de ouvido]... Não tinha acesso a tablaturas [...] das músicas. Então tu tinhas que tirar tudo de ouvido. A gente tirava! Mais ou menos assim... Mais a idéia dos solos... [...]” (MIGUENS, 2014, 00:13:18”).

Viedo (2014), demarcando a geracionalidade do nós-ontem a partir do enunciado “somos anteriores à internet, né...”, também menciona como aspecto principal da diferenciação a percepção de que os músicos de hoje aprendem de uma forma mais rápida que os de ontem. Em meio a lembranças a respeito de sua entrada no *rock*, através das quais fala das influências familiares e amicais no seu ingresso às práticas musicais, já trata de significar o contexto passado de forma explícita. Conforme Viedo (2014),

“[...] nós somos anteriores à internet, né... Hoje os guris<sup>532</sup> abrem o *youtube* ali e saem tocando... Em um mês os caras tão tocando coisas que a gente demorou... anos pra aprender sozinho! Tinha aquele negócio de pegar o... vinil, botar em cima<sup>533</sup> e parar com o dedo, né... Ou a fita também: o cara botava a fita e parava a fita no *pause* ali. Quase que... estragava o toca-fitas de tanto [...] pausar [...] E era assim: aprender [...] conversando, né... Trocando idéias com os amigos ou... [*batendo com força o dedo sobre a superfície da mesa como representação do pausar como uma das técnicas usadas para tirar de ouvido*] [...] o dedo ali: pausando; botando de novo<sup>534</sup> ... [...]” (VIEDO, 2014, 00:06:57”).

Mais tarde, delineia uma comparação entre as características dos processos de aprendizagem no passado de dificuldades (no ontem tinha-se que “forçar o ouvido”) e no hoje de facilidades através das mudanças tecnológicas ocorridas com o passar do tempo. Na medida em que, havendo escassez na disponibilização de materiais para a aprendizagem do baixo no ontem, a solução era

---

<sup>530</sup> Gerações atuais.

<sup>531</sup> Nós-ontem.

<sup>532</sup> Os músicos de hoje.

<sup>533</sup> Colocá-lo no toca-discos.

<sup>534</sup> Repetindo a música ou trecho de música.

“[...] forçar o ouvido [*referência à prática de tirar de ouvido*] e ir conversar e buscar... É engraçado isso. Porque hoje... e acho que foi duma hora pra outra ali... noventa e nove, eu acho que a internet já [tava] ‘pegando pesado’: era só chegar e digitar e já baixar a... partitura. Pra logo em seguida o *youtube* botar qualquer professor no chinelo. [...] Professor, eu digo, que queira mostrar o dedo trabalhando ali, no caso... [Entrevistador: *Sim, sim, sim. A imagem o som, tudo junto...*] É! Imagem, som e... dez minutos ali. Então, a gurizada [de hoje], tem gente que aprende a tocar... [Em] um mês tá tocando! [...]” (VIEDO, 2014, 00:26’:35”).

Como se observou, as lembranças referentes aos processos de aprendizagem enquadram passado e presente de forma mais explícita em termos de comparações entre gerações de um ontem/hoje. É neste marco de organização das experiências (BRUNER, 1991) que a geracionalidade mais ganhou força, pois emerge, a partir do advento da internet e da percepção acerca da facilitação de acesso a recursos de aprendizagem conseqüentes, uma alteridade bem definida através dos músicos de ontem e os de hoje – assim como vimos no estudo de Mercado (2011). Por outro lado, não se trata de uma alteridade com traços fortemente delineados enquanto diferenciação identitária frente a um outro, digamos, visto como oposto. A alteridade vem a tona muito mais a partir das diferenças ocasionadas pelas mudanças que ocorreram entre passado e presente.

\*\*\*

Outro marco de alteridade temporal diz respeito às comparações acerca do que era e é ser roqueiro-metaleiro. Não se trata de um tipo de diferenciação entre um nós-ontem e um outros-hoje. A dialética ontem/hoje que sustenta a alteridade temporal neste marco de organização das experiências (BRUNER, 1991) está baseada nas mudanças ocorridas ao longo do tempo a respeito das atitudes e representações sociais dirigidas àqueles(as) identificados(as) com a cultura do *rock*. Os(as) entrevistados(as) trouxeram uma representação da identidade sócio-musical dos nós-roqueiros do ontem através da (re)construção de suas experiências sociais passadas e de suas percepções atuais a respeito da diluição, com o passar dos tempos, dos estereótipos que vivenciaram. Marcam a geracionalidade de um nós que viveu um ontem diferente de um hoje visto como mais aberto em termos das aceitações das diferenças e da redução dos pré-conceitos. As mudanças entre passado e presente remetem à representação de que as coisas vêm melhorando

com o passar dos anos a respeito da diminuição dos estigmas sociais dirigidos àqueles identificados com o *rock*.

Conforme Ferreira<sup>1</sup> (2014), a imagem (visual-aparência) do roqueiro no passado (o visual-aparência através do uso do cabelo comprido, das camisetas de bandas, das calças rasgadas, etc) estava relacionada a um estereótipo social ligado à marginalidade, ao ser anti-social. Por outro lado, observa que no hoje este tipo de estigma já não ocorre mais, na medida em que, através do enunciado “Hoje é, né, ‘São Paulo Fashion Week!’”, entende que houve uma diluição dessas representações. Para Ferreira<sup>1</sup> (2014), o enfraquecimento desses estigmas têm a ver com o próprio fato de que o *rock* passou a ser “mercantilizado” enquanto clássico, tornando-se moda aceitável. Por outro lado, também vê nas diferenças das experiências sócio-musicais das gerações de seus pais (vista como uma geração que não vivenciou o *rock*) e dos pais de hoje (uma geração que já vivenciou o *rock* de forma mais profunda) outro aspecto relacionado a essa mesma mudança (aceitação):

“[...] hoje eu vejo o *rock* bastante em evidência. Já foi algo anti-social usar camisa de banda; cabelo comprido; calça rasgada... Hoje é [...] ‘São Paulo Fashion Week!’ [risos] Então há uma aceitação hoje. Há uma mercantilização do *rock*. O *rock* tornou-se um clássico. [...] Eu acho que isso já aconteceu em outros momentos. Já foi moda e já saiu. E daqui a pouco vai sair de moda de novo e vai ser cafona. [...] O que hoje é uma moda *rock*. Agora eu acho que o ‘estilo *rock*’ se tornou um clássico. [...] [Entrevistador: *E qual é a diferença de hoje em dia – o ‘estilo rock’ – em relação àquela época...*] Eu acho que antes era mais marginal. Hoje eu acho que é mais aceito. É bem mais aceito. Até porque assim... Por exemplo: os meus pais, que não são pessoas conservadoras, nem caretas, [...] eles [...] não curtiram isso na juventude deles. E os pais dos adolescentes de hoje viveram isso. Então eu acho que isso reflete também na aceitação do *rock*, do estilo... Porque os caras viveram, ouviram *Guns ‘n’ Roses*... [...] Eu sou professor de História, né... Então uma aluna minha de... treze anos não foi à aula esses dias porque foi no show do *Guns ‘n’ Roses* com o pai e com a mãe [risos] [...]” (FERREIRA<sup>1</sup>, 2014, 00:44:08”).

Mas as diferenças entre o antes e o agora também são enfatizadas através das relações entre família e estereótipos sociais. Fernandes (2014), na medida em que lembrando acerca de quando externou a sua família que queria ser músico-guitarrista (de *rock*), recorda a preocupação de sua mãe, entendida como reflexo do estereótipo social atribuído ao roqueiro à época. Compreende que a visão de sua mãe a respeito da guitarra como porta de entrada a um mundo ligado às drogas, à sujeira, etc, refletiria a maneira como a própria sociedade, vista como mal-informada à época, pré-concebia e estereotipava a imagem do roqueiro. Ao final, observa que



no hoje, na medida em a sociedade é mais informada que no passado, há uma maior aceitação a respeito das diferenças. Quando anunciou que queria ser músico e guitarrista, lembra que

“[...] Aí a mãe já ficou mais assustada assim... Achava que... [...] Não sei qual era o medo dela assim... Aquela imagem ruim do roqueiro assim [...]... Acho que veio à mente dela [risos]... Aquele preconceito todo [...] que as pessoas mais antigas tinham assim... Envolver o *rock* [...] com drogas; [...] com um cara sujo; mal-vestido; drogado... Mas eu acho que foi só a imagem inicial assim, né... Aquele receio inicial... Depois ela também aceitou e sempre me apoiou, né... [Entrevistador: *E isso, da parte da tua mãe, surgiu no momento em que a guitarra apareceu ... dentro de casa, por exemplo, né...*] Não! Foi no primeiro momento que eu falei assim: ‘Eu quero comprar uma guitarra!’... Aí ela se apavorou assim: ‘Não, não! Guitarra não! Se for um violão, até te dou. Mas uma guitarra não!’ [risos] Eu imagino que ela tenha [...] visualizado [...] aquela imagem preconceituosa que toda a sociedade tinha assim [...] do roqueiro nos anos oitenta, né... E até fazia algum sentido porque... o *rock* começou<sup>535</sup> de forma muito tosca assim, né... As pessoas não tinham acesso à nada [informação]... Não é, por exemplo, como é hoje, que todo mundo ouve *rock*... [...]” (FERNANDES, 2014, 00:16:28”).

A diluição dos estigmas atribuídos aos roqueiros do passado ao presente também está enquadrada na forma como Pereira (2014) diferencia o ontem/hoje. Assim como Fernandes (2014), traz os conflitos familiares gerados pelo gosto ao *rock* e o querer ser músico como marcas de uma época em que ser roqueiro e músico passava pela associação de estigmas sociais: marginal; vagabundo; boêmio; bêbado; mulherengo; drogado; criminoso; etc. Observa que com o tempo sua família passou a aceitar melhor seu gosto musical e desejo profissional. Dessa forma, ontem e hoje são postos em comparação na medida das diferenças consideradas entre ambas épocas, cujas mudanças também remetem à seguinte perspectiva geracional: quanto mais volta-se no tempo (da própria geração às gerações de seus pais, avós, etc), mais fechada é a sociedade. Lembra que o fato de gostar de *rock*, além de gerar estranheza por parte de sua família, também

“[...] começou a gerar preocupação: quem escuta *rock* é marginal. Aí: ‘Não, eu quero deixar o cabelo comprido!’; ‘Não vai deixar! Cabelo comprido é coisa de vagabundo!’ Entendeste? Aí vem toda aquela coisa. Aquele preconceito que ainda tem hoje em dia muito menos... Mas tem. Naquela época era muito mais. [Entrevistador: *Como é que era esse preconceito assim? Fala um pouco mais sobre isso?*] Basicamente era um pré-conceito mesmo: quem escuta *rock* é drogado, é marginal, é vagabundo. ‘Músico(!) é vagabundo’. O meu pai e a minha mãe, apesar de gostarem de música, eles achavam que música nunca poderia ser uma profissão. Com catorze anos ou quinze, por aí, eu disse: ‘Não, eu quero ser músico!’; ‘Não! Tu tem que fazer alguma coisa da tua vida!’; ‘Mas eu quero ser músico!’. Tipo: eles não entendiam que tu poderia ser um músico profissional. Poderia trabalhar com música. Pra eles, ser músico era ser boêmio: aquela

<sup>535</sup> Provavelmente se refira a um “começo” do *rock* a uma maior profusão de sua comercialização em termos de Brasil.

coisa de viver na noite, bebendo, tocando em boteco. Entendeu? Dormindo de dia; monte de mulher... A visão que eles tinham era essa. Hoje já é diferente. Ao longo do tempo eles viram que não é assim. Realmente era um pré-conceito. [...] Eles achavam que era... tipo: tu começar a ouvir *rock*, tu vai começar a usar droga; tu vai cair no crime; tu vai acabar na cadeia [...] [Entrevistador: *De onde será que vinha essa forma de pensar?*] Ah... Pode ser da sociedade... Isso aí é da sociedade. Principalmente [...] da parte religiosa da sociedade. A [...] cúpula da sociedade é católica. No catolicismo nada pode. Hoje em dia já tá bem mais aberto, né... Mas eu acho que isso aí é um pouco... 'Coisa do diabol'. Tipo: o bonito é tu ter cabelo curtinho; barbinha feita; andar bem vestidinho, camisinha de botão; ter um emprego normal; [...] ser um advogado; ser um médico... Isso aí [é o] que a sociedade acha bonito. Então, eu acho, vem disso aí. Os meus pais eles não são assim. Mas eu acho que eles achavam que a vida era assim. Tu tem que manter uma aparência. Pra ti ser alguém na vida tu tem que ser doutor. Tu tens que ser médico. Entendeu? Eles queriam que eu fizesse a Escola Técnica [...] pra ser técnico. Entendeu? Pra ter uma profissão de ser técnico. Pra ganhar dinheiro. [...] Não culpo os pais por serem assim... Porque muitos são. Hoje em dia menos... Tá mais aberto. Mas, quanto mais pra trás<sup>536</sup> tu for pior vai ser... Ainda mais assim num lugar provinciano como Pelotas... O meu pai veio do meio rural; minha mãe também... Embora curtissem jovem guarda, essas coisas, a cabeça deles ainda tava guiada por essas coisas que vêm desde a infância. Entendeu? Que vem de pai pra filho, de pai pra filho. Ele aprendeu a ser assim com o pai dele; o pai dele com o pai dele; e assim sucessivamente... Quando chegou em mim houve um rompimento. Não que eu fosse a 'ovelha negra' da família... Mas eu... Já a minha visão já era outra. Tanto que por isso causou estranheza. 'Da onde [é] que esse guri tem essas idéias loucas?!'. [...]" (PEREIRA, 2014, 01:05':17").

Em outro momento, através da recordação de um episódio, também destaca o ontem como mais "complicado" a respeito da aceitação do *rock* nas relações sociais fora de casa. Por outro lado, vê que hoje em dia a sociedade não estranha, assim como não estigmatiza tanto, os roqueiros. Lembrando a respeito de uma festa no colégio, em que estimularam os alunos a levarem músicas as quais gostavam, observa que ele e um amigo levaram uma fita cassete com músicas da banda canadense de *rock* progressivo *Rush*:

"[...] Acho que com dez anos, mais ou menos, eu e esse meu amigo, a gente, no primeiro grau ainda, teve uma festinha de fim de ano [e] a gente levou uma fita cassete do *Rush*... Porque os caras: 'Não! Tragam o que vocês quiserem ouvir na festinha que a gente põe...'. Isso aí, a gente tinha dez anos cara... E a gente levou... E aí na hora de botar assim: 'Ah, põe essa aqui pra tocar agora, não sei o quê...'. E o cara olhou: 'Tá louco que eu vou botar *Rush*! Essa banda de maconhêro! Vocês tão loucos?!?! Não! Isso aí não vai tocar nada!'. Sabe? Uma coisa assim... 'Mas... O quê que é maconha?!' Com dez anos nem sabia o quê era esse tipo de coisa. Sabia nem o quê que era droga: 'Quê maconha? O quê que esse cara tá falando cara?' Só queria ouvir uma música. Entendeu? Tinha o preconceito; tinha a estranheza; pessoal não escutava... Como é hoje em dia: tem o que tá na moda; tem o que não tá na moda. E aí tudo o que não tá na moda é o mesmo lixo pra quem gosta do que tá na moda. Não importa se é *rock*; se é sertanejo; seja lá o que for... [...] Naquela época era bem pior do que hoje em dia. Hoje em dia tá mais globalizado. [...] Naquela época [...] era bem complicado. E nem faz tanto tempo assim... [...]" (PEREIRA, 2014, 00:53':17").

<sup>536</sup> No passado.

Na medida em que delineando um perfil identitário do roqueiro, Lisboa (2014) observa que seu interesse cultural geralmente não está somente ligado à música em si, mas também à literatura, autores, filósofos, escritores relacionados. Dessa forma, pontua: “poh, o roqueiro é um cara culto, informado...”. Entende que este perfil é o oposto da imagem intencionalmente construída à época por um dos principais meios de comunicação do país (Rede Globo<sup>537</sup>). Traz essa construção como contribuinte na conformação do estigma social do roqueiro-metaleiro como sujeito marginal, desordeiro, etc. Imagem que nos dias de hoje não vê mais. Lembra que quem “curtia” *rock*, não só se identificava com a sonoridade, mas

“[...] o cara começa a estudar também... a se aprofundar em várias coisas quando o cara... Aí vem tudo junto assim... A música e aí vem a literatura... e o cara começa a se interessar por coisas relacionadas assim... ‘Ah! Quem curte *rock*, normalmente curte tais autores, filósofos, escritores, poetas...’. Aí o cara começa a se interessar por essas coisas também... Começa a ler; começa a se informar... E aí tu vê que, poh, o roqueiro é um cara culto, informado... Não [...] tem nada a ver com aquela imagem marginalizada que a rede Globo tentava passar... [...] Na época dava o Globo Repórter assim e os caras mostravam o pessoal do *metal* como brigões, marginais, violentos... Uma imagem completamente distorcida... E aí claro: eles iam entrevistar na rua gente que era assim, né... Na verdade, né... tem gente podre [...] em tudo que é meio; em tudo que é lugar... Então os caras pegavam alguns pra mau exemplo assim e mostravam aquilo em rede nacional de TV e dava essa imagem assim... Mas que hoje em dia, felizmente, [...] não tem mais isso assim... [...]” (LISBOA, 2014, 00:09:07”).

Antunes (2014) também dialetiza o ontem/hoje através de sua avaliação a respeito da debilitação dos estigmas atribuídos aos roqueiros-metaleiros no passado. Mas, em um primeiro momento, traça uma alteridade geracional construída através da avaliação das mudanças sócio-econômicas e culturais do perfil do metaleiro na passagem de sua geração à geração atual. Entende esta mudança como um “[...] processo [...] de elitização do *rock* pesado em Pelotas [...]”. Dessa forma, dialetiza o ontem/hoje através da diferenciação entre um perfil do metaleiro-ontem e um metaleiro-hoje:

“[...] Quando eu começo a escutar *metal*, a galera do *metal* era do Fragata, Guabiroba<sup>538</sup> ... Era uma galera pobre. Hoje em dia todos os metaleiros são ricos cara... Estudam em colégio particular; em faculdade particular... A diferença do nível social do metaleiro de antes pra hoje é gritante. A cor da pele dele mudou. Eles são muito mais brancos hoje do que eram antes. Antes era muito comum tu ver o cara negão, moreno... Hoje em dia tu não vê um negão no *metal*. É todo mundo loiro cara. [...] A [...] galera tem muito mais grana hoje em dia [...]: todo mundo estuda em universidade boa; todo mundo tem uma casa; uma família que apóia; não tem um lar destruído que tu tem que passar o

<sup>537</sup> Canal aberto de televisão que, no Brasil, detém a maior parte da audiência.

<sup>538</sup> Dois bairros da cidade de Pelotas.

dia na rua pra fugir daquilo... Como era, né, na minha geração... Nós saíamos de casa porque [...] não queríamos ficar em casa. Entendeu? Não queria ficar vivendo aquela vida e saía pra rua, né... E aí hoje em dia não. Hoje em dia os caras têm uma família que vai te buscar nas festas no final da noite de carro. [...] E é normal isso cara... [...] E como eu te falei: claramente [...] o tipo do metaleiro mudou. Mudou. [...] Hoje em dia ele é um cara culto; é um cara que sabe falar inglês; é um cara que tá na universidade... Antes ele [...] não conseguia pronunciar o nome das músicas e das bandas que ele gostava. Entendeu? [...] O perfil do metaleiro mudou radicalmente cara. Nesse tempo todo... Hoje em dia procura por aí pra ver se tu acha [...] um metaleiro pobre [...]... Não tem cara... [Entrevistador: *E essa seria... uma grande diferença que tu vê entre aquela época e os dias de hoje?*] Essa [...] pra mim, é a diferença mais marcante. Porque a pobreza e a necessidade elas te obrigam a fazer determinadas coisas. Então, bah cara: botar a caixa *Frahm* em cima do lombo; pegar o bus<sup>539</sup> pro Fragata; chegar lá, botar a caixa; e... ter mais [...] duas outras caixas *Frahm*; uma bateria chinela; um baixo e uma guitarra mais ou menos; e umas cinco bandas pra ensaiar naquele equipamento no mesmo dia... Isso era uma aventura cara! [...] Bah, [...] ‘tinha que ter culhão<sup>540</sup> pra ter uma banda naquela época... [...]’ (ANTUNES, 2014, 01:02:55”).

Mais tarde, traça a alteridade temporal a partir das mudanças ocorridas com o passar dos anos a respeito do enfraquecimento dos pré-conceitos e estigmas atribuídos aos roqueiros-metaleiros no passado. Conforme Antunes (2014), “Bah! Isso é outra coisa que muda muito!”. Além disso, a partir do enunciado “os caras da minha geração”, estabelece de forma bem marcada a imagem do nós-roqueiros-metaleiros do ontem que vivenciaram um contexto distinto do hoje. Essa distinção é claramente representada pelo fato de que no ontem eram corriqueiramente abordados pela polícia, observando que no passado ser roqueiro-metaleiro era sinônimo de marginalidade. A mudança conferida aos dias de hoje é claramente marcada no enunciado “o perfil do marginal mudou”, na medida em que este estigma, atribuído no passado, não é mais associado a este grupo social.

[...] [Entrevistador: *Me fala um pouco desse preconceito... Tu falou a respeito lá do festival ... que teve na Osório ali, né... que teve uma mega-batida<sup>541</sup> da... polícia, da brigada... Como é que era isso assim?*] Bah! Isso é outra coisa que muda muito! Por exemplo: eu lembro que no início dos anos noventa a gente ia fazer festa na Avenida, né... [...] E eu sempre morei pro Porto... Então a gente [...] comprava um vinho [...] e ia caminhando pela [rua] Gonçalves Chaves até a Avenida. A gente sempre era revistado pela polícia na ida e depois [...] na volta. Tava caminhando na rua; passava uma viatura: ‘Aí ohh, cabeludo! Todo mundo na parede aí!’. E era comum cara. Mas era muito comum! Era um troço, tipo: [...] Ah! Tomá uma revista<sup>542</sup>. Tá normal.’. Então, por exemplo: os caras da minha geração só começam a fumar maconha [depois de] velhos. Porque todo mundo tinha medo de ter um baseado no bolso. [risos] De ir preso cara. Por causa de um baseado. Entendeu? Então ninguém fumava maconha. [...] Poh, [...] era louquice<sup>543</sup> isso. [...] O cara tomava atraque<sup>544</sup> o tempo todo cara. O tempo todo revista

<sup>539</sup> Contração de ônibus.

<sup>540</sup> Termo popularmente utilizado para referir-se ao ter ousadia, coragem para realizar algo.

<sup>541</sup> Termo utilizado para referir-se a operações policiais de abordagem a pessoas nas ruas.

<sup>542</sup> Ser revistado.

<sup>543</sup> O mesmo que loucura.

da polícia assim... E isso muda absurdamente com o tempo cara... Muda muito com o tempo. Porque se no início dos anos noventa era assim, lá pelo meio dos anos dois mil eu lembro de estar fumando um baseado na praça, parar o policial e dizer pra mim: 'Ó, vocês podiam fumar o de vocês mais lá adiante? Porque aqui o... o vizinho do edifício reclamou das risadas aí que vocês tão dando aí na pracinha.'. Tu consegue entender o tamanho da diferença que tem no tratamento [...]? Bah! Mudou pra caramba! Hoje em dia a polícia tá de boa cara... Hoje em dia o [...] perfil do marginal mudou... Antigamente, como eu te falei, os metaleiros eram pobres. E tinha [...] metaleiro ladrão; tinha metaleiro chinelo. Sabe? Hoje em dia não tem mais cara. [...] Então eles olham pra nós: 'É os roquêro? Não. Os roquêro não são ladrão; os roquêro não são muito brigão; geralmente são universitários... Então deixa assim...'. Eu vejo bem assim... Bah! Mudou muito o preconceito [...] com o *rock* assim... Mas não é só [...] o preconceito: eu usei o exemplo da polícia, né... De como a polícia lidava com a gente assim... Isso é [...] só uma [...] das coisas todas assim... O cabelo comprido é impressionante a diferença, né... No iníciozinho dos anos noventa era uma coisa, bah(!), meio alienígena assim [...] Hoje em dia é uma coisa que tu vai encontrar cara com cabelo comprido em diversas funções assim na sociedade [...]" (ANTUNES, 2014, 01:17':28").

As memórias referentes ao que era ser roqueiro-metaleiro no passado correspondem à representação do nós-ontem enquanto sujeitos cujas identidades sócio-musicais eram duplamente conferidas. Ou seja: a partir de uma atribuição social externa imputada pela sociedade-família e uma atribuída por si mesmos. As (re)construções dessas duas perspectivas mostram uma identidade em que a atribuição externa era conferida por meio de estereótipos e estigmas rechaçados pelo nós-ontem, assim como pelos nós-hoje. Trazem a tona uma tensão que, de uma forma ou outra, correspondente à marca identitária daqueles que vivenciaram essa parte do contexto passado enquanto geração. Mas é a diluição dessa tensão ao longo da passagem dos anos o que representa a dialética ontem/hoje que reforça a articulação da alteridade temporal que tece o contraponto entre passado e presente. A geracionalidade de um nós-roqueiros-metaleiros-ontem é, então, marcada pelo fato de que este mesmo nós vivenciaram essa tensão que no hoje está, digamos, mais diluída. Características sócio-culturais e históricas através das quais denotam uma diferenciação frente às gerações atuais, as quais, por denotação, não experienciarão essas tensões referentes ao contexto pretérito.

\*\*\*

As memórias sócio-musicais individuais também articularam a alteridade temporal através de comparações entre o ontem e o hoje no que diz respeito à cena

---

<sup>544</sup> Termo muito utilizado no Sul para referir-se às abordagens das “batidas” policiais. Praticamente sinônimo de “batida”.

*rock underground* pelotense dos anos 1990. Em suma: parte das representações relacionadas a esta cena também passaram pela dialética temporal baseada no diálogo e avaliação das condições que caracterizavam este meio sócio-musical passado comparado aos quadros sócio-musicais sociais do hoje. Se tomamos a perspectiva mais aprofundada da identidade sócio-musical em nosso estudo como uma narrativa situacional e dirigida às diferenças sócio-musicais entre passado e presente, já podemos dizer também que os(as) entrevistados(as) nos ensinaram algo mais: a de que suas memórias, na medida em que (re)construindo os meios sociais passados a partir do olhar presente, nos lembram que não somente os contextos vividos os ajudam a conformar suas histórias de vidas e experiências musicais, mas também as condições que caracterizavam suas práticas sócio-musicais nestes contextos. Ou seja: as condições materiais, tecnológicas, econômicas, etc como objetos da memória na articulação das marcas identitárias.

Lisboa (2014), quando lembrando a respeito das dificuldades para encontrar espaços<sup>545</sup> à realização de festivais de *metal* à época (fala das primeiras edições do *Hell Underground Festival*), recorda um aspecto da cena passada que, de uma forma ou outra, era reflexo também de uma característica das condições e estigmas sociais à época. Observando que “na época... o preconceito era muito maior do que hoje em dia assim...”, além de estabelecer uma comparação entre momentos históricos distintos, (re)monta um rechaço dentro da cena ao fato do *Hell Underground Festival* ter sido realizado em uma boate *gay*. Este rechaço denota a dificuldade para a formação de público deste festival. A comparação entre ontem/hoje, no que tange à mudança-diluição dos preconceitos, embora sucinta, denota uma marca geracional (“Na minha época”) ligada a uma característica do contexto passado.

“[...] Quando a gente<sup>546</sup> começou a organizar festival<sup>547</sup> em Pelotas, a gente fez no Kalabouço, que era um bar *gay*! E, tipo: a gente sofreu muito preconceito por causa disso assim... Porque poh, na época... o preconceito era muito maior do que hoje em dia assim... Na minha época não tinha ‘beijo-gay’ em novela. Sabe? Não era uma coisa socialmente aceita... Então a gente pegou e foi fazer show num bar *gay*! Sabe? Muita gente não ia nos eventos...: ‘Não! Eu não vou porque os caras tão fazendo show em bar *gay*’. Ah! A gente tava alugando o espaço. Não tinha nada a ver o que o bar fazia ou

<sup>545</sup> Essa é uma lembrança praticamente unânime entre os(as) entrevistados(as): a espacialização (encontrar bares que aceitassem a realização de festivais-shows *underground*) da cena passada era difícil à época.

<sup>546</sup> Os membros da banda M26.

<sup>547</sup> Refere-se ao *Hell Underground Festival*.

deixava de fazer no seu funcionamento normal... Não tinha nada a ver! A gente não tinha preconceito algum. A gente fez os [...] três primeiros shows<sup>548</sup> [...] no Kalabouço. Que era um bar gay lá no Fragata... E o lugar era muito legal até... [...]" (LISBOA, 2014, 1:14':36").

Pereira (2014), por sua vez, traz uma comparação entre épocas na medida em que avaliando a cena passada a partir da perspectiva do “se tivesse tido e sido”. Enxerga que a Pelotas do ontem não oferecia um contexto que favorecesse a estruturação de uma cena *rock* próspera, na qual houvesse um maior inter-relacionamento entre bandas, bares, boates, produtores, jornalistas, etc. Observa que embora havendo muitos músicos com vontade de fazer *rock* (“tinha muita matéria-prima”), “Faltou toda essa associação de coisas [...] na época” para que fosse possível uma cena que possibilitasse uma atividade musical geral de cunho mais profissionalizante. A comparação com o hoje é articulada na medida em que enxerga no presente uma cidade que oferece um contexto mais favorável a essas relações. Após lembrar acerca da escassez (o tema das dificuldades) de espaços para o público *underground* na cidade dos 1990, analisa:

“[...] Se tivesse uma casa noturna focada na gurizada naquela época, com preço acessível, com certeza [...] isso aí tivesse favorecido a profissionalização de muitas bandas. Entendeu? Se tivesse [...] uma casa de shows, que fosse pequena, mas que fosse aliada... [...] a essa tribo [...] eu acho que o troço poderia ter sido diferente cara. Poderia ter se criado muita coisa cara. [...] Às vezes eu fico imaginando se esse momento [o *hoje*] que a gente tá vivendo em Pelotas aqui... de curso de Produção Fonográfica, mais gente de fora nas faculdades... Entendeu? [...] Curso de cinema; curso de teatro... se naquela época... tivesse isso que tem agora e tivesse [...] casas noturnas que... atraíssem o pessoal desse público. Por exemplo, [...] [que] o pessoal todo esse pudesse se reunir... O troço ia ser ‘bem loco<sup>549</sup>, cara... [...] Daqui a pouco o cara que tá [...] se formando em Produção Fonográfica ele tá curtindo a banda tal, ali na boate tal, que é a banda da gurizada, que custa cinco pilas pra entrar e a cerveja é seis pilas. Que é um preço tranquilo pra noite. Entendeu? E aí o cara já se interessa; já troca uma idéia; e aí: ‘Bah meu! Conheço um cara aqui que tá aqui comigo que faz cinema. Vamos fazer um [vídeo-]clip!’ Entendeu? [...] Naquela época não tinha. Não tinha como. [Entrevistador: *Não tinha essa estrutura naquela época?*] Não tinha. [...] Hoje em dia tá bem mais favorecido, né... Daqui a pouco tu dá uma banda<sup>550</sup> na rua ali... tu conhece o cara da Produção Fonográfica que conhece um fotógrafo; que conhece outro que tá fazendo jornalismo; que conhece outro que veio lá do Rio de Janeiro, que lá ele conhece [...] uma produtora... Sei lá... [...] Essas inter-relações... [...] Faltou toda essa associação de coisas [...] na época [...] pra ter uma cena massa mesmo. Porque eu acho que poderia ter... [tido] uma cena massa mesmo aqui em Pelotas. Porque tinha muita matéria-prima. Crua! Mas tinha. Tinha aquilo que eu te falei: energia. A gurizada fazia porque gostava [...]” (PEREIRA, 2014, 01:29':43”).

<sup>548</sup> Três primeira edições do *Hell Underground Festival*.

<sup>549</sup> Ia ser melhor.

<sup>550</sup> “Dar uma banda” é o mesmo que “dar uma volta”, “dar um passeio”.

Outras memórias correspondentes a aspectos da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 remeteram a dialética ontem/hoje no que se refere aos perfis dos públicos dos festivais *underground* passados e presentes. A partir de lembranças acerca de como era o comportamento do público nos shows da banda de *trash metal* Crucifixo, da qual era guitarrista, Osinaga (2014) traça uma distinção entre o público-ontem e o público-hoje. Observa que a performance dos primeiros se caracterizava pela intensidade (“Os caras subiam no palco e agitavam”) que aplicavam no ritual do show *underground* passado, enquanto que a geração atual não. Além disso, denota que estes eventos pretéritos tinham uma maior afluência de público em relação aos dias atuais. Comentando acerca da performance da Crucifixo como reflexo do que via nos vídeos de bandas internacionalmente conhecidas, observa que, além disso,

“[...] o público interagia tri bem cara... Eles também queriam fazer o que viam nos vídeos. Entendeu? Que a gente via [...] em show grande de *rock*, né... Que era aquela coisa: eles interagiam mesmo e... de subir no palco; e tinha o famoso *mosh*<sup>551</sup>, que era muito massa... Hoje em dia eu não sei se ainda tem isso... Eu já fui em vários shows de *heavy metal* e ainda vou, mas eu não vejo mais como dessa forma... Os caras [*No ontem*] subiam no palco e agitavam. Quando vê se atiravam e os loucos pegavam a pessoa<sup>552</sup> ... [...] Estavam curtindo o show como tu via às vezes em vídeo. Era massa. A gente se sentia realizado. Como se tivesse fazendo um show assim pra um [...] - não vou dizer pra um estádio -, mas como se tivesse fazendo um show grande assim... [*No ontem*] Dificilmente tinha show que tivesse completamente vazio. Sempre tinha gente. Sempre tinha um público cara... Sempre tinha um bom público. [...] Hoje em dia tu tem vários festivais às vezes assim e... né... Mas naquela época, quando tinha os festivais, era um evento assim... As pessoas se programavam e todo mundo ia mesmo. Então: sempre me lembro de estar muito [...] cheio. [...] A sensação que eu tinha [é] que quando eu vejo aqueles vídeos iniciais de bandas tocando, tipo... *Metallica*, eles tocando nuns lugarzinhos pequenininhos, cheio de gente, [...] de *headbanger*<sup>553</sup> [...], era o que a gente tinha aqui cara. Era muito bom. Era show de bola [...]” (OSINAGA, 2014, 00:53:05”).

O mesmo tipo de distinção entre públicos também vei oa tona nas memórias de Lisboa (2014) e Ferreira1 (2014). Tanto para o primeiro como para o segundo a diferença entre essas gerações é a de que no ontem se “agitava”, “Antes era mais loucura mesmo”, enquanto que atualmente “o pessoal tá mais prestando atenção” à música; “Hoje em dia o público é mais comportado; mais tranqüilo; assiste mais; tá

<sup>551</sup> Aqui, Osinaga (2014) está falando, na verdade, da performance do *stage diving* e não do *mosh*. Conforme Ribeiro (2007), o tomar o *mosh* como *stage diving* é normal no Brasil (RIBEIRO, 2007, p. 80). A diferença entre ambas é: “[...] Pogar, originalmente é uma forma de dança que envolve uma atividade física intensa e violenta, na qual as pessoas chutam e se batem nos ombros sem estarem brigando. Em inglês o termo utilizado é *mosh* [...]”. Enquanto que “[...] O *stage diving* significa, literalmente, pular do palco [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 80). Ou, em outros termos, “mergulhar no público”.

<sup>552</sup> Referindo-se ao *stage diving*.

<sup>553</sup> *Headbanger* é o termo em inglês que se refere ao ouvinte e adepto do *metal* (RIBEIRO, 2007, p. 78).



mais ligado na música...”. Não trazem a tona uma valoração das características de cada público, mas sim, uma distinção dos perfis.

[...] [Entrevistador: *O quê que o público fazia? Como ele interagia ... com as bandas?*] Ah... principalmente na antigüera assim [...] [,] logo quando eu comecei a ir nos shows assim... - Bah! - o pessoal se quebrava. Sabe? O pessoal agitava [...] assim... E como Pelotas sempre foi [...] uma mistura, um ecletismo, uma mistura de influências de *punk*, *metal* assim... a coreografia dominante no show *underground* [...] era uma mistura da roda *punk* [...] com o bater cabeça do *metal* [...] Era tudo junto e misturado assim... Então o pessoal se chutava; se batia estilo pogo<sup>554</sup>; roda *punk*<sup>555</sup>... Ou dependendo da música, também batia cabeça<sup>556</sup> na frente do palco assim... Tinha muito isso assim... Hoje em dia tu vai nos shows assim... o pessoal tá mais prestando atenção. Eu até acho legal assim... Eu me lembro que [...] o pessoal [...] ficava de cara: ‘Poh! Fui lá, fiz o show e ninguém agitou.’ Eu não ficava chateado com isso assim... Eu dizia: ‘Bah! De repente ninguém agitou mas o pessoal ficou prestando atenção.’. Sabe? [...] No geral, eu acho que o pessoal [...] que fica parado prestando atenção, [...] tá curtindo o som. Sabe? À sua maneira. De repente o cara não tá a fim de bater cabeça... e fica ali prestando atenção no som... Nada contra. Sabe? Mas antigamente era mais quebradêra mesmo. Antigamente o cara ia e ficava se empurrando; se chutando e se socando; batendo cabeça; saía num baita suador... [...]” (LISBOA, 2014, 00:03:55”\_II).

[...] [Entrevistador: *Em relação aos shows - pelo que tu lembrás dos shows da Skeletóide -, como é que eram os shows assim?*] Bah! Uma piração<sup>557</sup>! Uma loucura. [Entrevistador: *O quê que era isso?*] Ah cara... A galera se jogando de cima do palco<sup>558</sup>, uns por cima dos outros; roda *punk* direto... Era uma piração. A lembrança que eu tenho é essa. A galera numa intensidade; numa vibração muito grande; sempre saía alguém meio machucado... Mas na boa. Entre amigos assim, né... E a *Freak [Brotherz]* também no início... tinha [...] essa energia... Tem ainda, né... Mas o público hoje em dia se comporta de uma forma bem diferente do que se comportava antes... Antes era mais loucura mesmo. Agora [*no hoje*], a gurizada até assiste... Mas antigamente se tinha essa ideia [...] de que se o público não tivesse... ‘fechando o pau’<sup>559</sup>, parece que a banda não tava agradando, né... Que é uma visão equivocada, né... [Entrevistador: *Mas o quê que era esse ‘fechar o pau’ assim...?*] Ah... Era a forma de curtir a música; de dançar, né... Como se diz: pogueando, né... Batendo cabeça, né... Se chutando ali e tal; se jogando uns por cima dos outros; dando *mosh* como a gente diz aqui, né... *stage diving* [Entrevistador: *Bom... Falaste um pouco sobre ... mencionaste a Freak Brotherz, né... E também mencionaste o fato de que ‘hoje em dia é um pouco diferente em relação àquela época’ assim... Como é que é hoje em dia?*] Hoje em dia o público é mais comportado; mais tranqüilo; assiste mais; tá mais ligado na música... Apesar de que ainda, de vez em quando, a galera se empolga um pouco mais... [...]” (FERREIRA1, 2014, 00:40:45”).

Outro eixo de alteridade temporal correspondente a aspectos da cena *rock underground* passada diz respeito às condições para a realização de gravações de *demos* ou CDs. Aqui, as mudanças tecnológicas que ocorreram com o passar dos anos implicam na diferenciação entre o ontem/hoje. É o que nos lembra Porto1 (2014). A vocalista recorda que ter acessa a estúdios de gravação no ontem era algo

<sup>554</sup> *Mosh*.

<sup>555</sup> O mesmo que *mosh*.

<sup>556</sup> Agitar a cabeça ininterruptamente junto ou não ao ritmo da música. Em inglês: *headbanging*.

<sup>557</sup> Loucura.

<sup>558</sup> *Stage diving*.

<sup>559</sup> Agitando.

inevitável na medida em que “tudo dependia do estúdio, né, pra gravar...”. Além disso, na medida em que essa prática envolvia (e continua envolvendo) o uso das dependências e do serviço de quem opera o estúdio, lembra que a escassez de dinheiro era um aspecto que dificultava a realização de gravações, retardando a finalização do registro sonoro de uma música ou de uma *demo* (“por isso que às vezes as coisas demoravam muito”). Traçando um paralelo com o hoje, observa que as tecnologias atuais conformam um contexto presente que se distingue do passado na medida em que favorece uma maior independência e rapidez ao processo de gravação de um disco. Após lembrar algumas gravações em estúdio que realizou com as bandas nas quais participou (M26, *Vetitum*), Porto1 (2014), ao ser perguntada, recorda:

“[...] [Entrevistador: *Como é que era isso*<sup>560</sup>? *Era com recurso próprio... ou tinha um financiamento externo?*] Sempre com recurso próprio. [Entrevistador: *Sempre próprio...*] Fora essa música que eu lembro que a M26 ganhou [...] o direito de gravar, né [,] que eu acho que daí eles<sup>561</sup> pagaram direto pro estúdio... [...] [,] o resto foi tudo sempre com recurso próprio. Ou fazendo vaquinha<sup>562</sup>, ou quem tinha pagava... Raramente a gente tinha algum dinheiro que tinha sobrado de algum show que a gente fez [e] que deu lucro [...]... Mas era sempre com muita dificuldade assim... [Entrevistador: *Sim. O acesso ao estúdio era difícil então?*] É. Bem... [...] Lembrando que hoje em dia, por exemplo, tu chegas e tu gravas, se tu quiseres, tudo em casa! [...] Porque hoje em dia tem vários programas e tal, né... Com uma boa tecnologia... Tu plugas a guitarra ali, plugas o baixo ali e grava de boa. Antigamente tu não tinha isso: [...] tudo dependia do estúdio, né... pra gravar... Então, por isso que às vezes as coisas demoravam muito também. Porque até ter dinheiro pra pagar ‘xis’ horas de estúdio... [Entrevistador: *Sim. O estúdio era caro?*] É... Às vezes a gente [...] marcava... ia lá e gravava essa semana: ‘Ah, [...] vamos gravar. Vamos marcar três horas de estúdio.’ A gente ia lá gravava o que dava... Aí pra outra semana, se tinha dinheiro, a gente gravava mais. Senão, a gente tinha que esperar até que tivesse dinheiro de novo... Então era bem assim... [...]” (PORTO1, 2014, 01:10’:18”).

Recordando acerca das trocas de correspondências, Souza (2014), na medida em que (re)montando uma prática sócio-musical passada ligada ao estabelecimento de contatos com membros de outras cenas *underground*, chama atenção para a perspectiva dos canais que possibilitavam uma trans-localidade da própria cena pelotense que vivenciou à época<sup>563</sup>. Aqui também as tecnologias atuais

<sup>560</sup> Referindo-se aos processos de gravação à época.

<sup>561</sup> Prefeitura Municipal de Pelotas.

<sup>562</sup> Termo popular que se refere à recolha de dinheiro para pagar uma despesa comum a um grupo de pessoas.

<sup>563</sup> Entendemos que as trocas de correspondências podem se tornar um importante tema e objeto de investigação acerca de cenas musicais do passado. Principalmente pelo fato de que essa prática mantinha redes de contatos entre membros de cenas variadas, sejam dentro do país ou fora. Dessa forma, este tipo de estudo levantaria uma série de questões ligadas à música popular, cenas musicais e os relacionamentos trans-locais.

(o computador, internet), assim como o conhecimento de línguas emergem como eixos de alteridade temporal: o ontem-dificuldades se diferencia do hoje-facilidades na medida em que no passado as trocas de correspondências implicavam tanto na demora da chegada das cartas como na dependência de outras pessoas no que tange às traduções. Dessa forma, observa os dias atuais como uma época de instantaneidade e independência no estabelecimento de contatos trans-locais. Perguntado a respeito dos por quês desse sistema de correspondências, comenta:

“[...] [Entrevistador: *Por que isso? Era uma forma de ... se relacionar com outros lugares do Brasil... Era uma necessidade?*] Do Brasil; de fora [...] Uma necessidade muito grande de tu conheceres o quê que o pessoal tá pensando lá fora... Tu tá entendendo? É... Aqui, hoje em dia, tá tudo barbada! Tu abre ali o teu computador, tu tá na internet. Tu fala com quem tu quiser. Se tu tiver acesso e saber falar um pouco de inglês, tu conversa com muita gente. Sabe? E naquele tempo não cara. Naquele tempo ali, pra tu traduzir uma carta que o cara te mandava em inglês, era um sacrifício. Tu tinha que pedir pra professora: ‘Pelo amor de Deus!’... E já tinha uns palavões no meio e ela dizia: ‘De onde é que são esses caras? Esses maconheiros, esses drogados aí?’ [risos]. É... Era complicado mano... E... tinha que ‘suar a camisa’ pra correr atrás naquele tempo. Poh... Mas era mais gostoso. Sabe? Bah! Chegava a correspondência, eu chegava a dar pulo de alegria: ‘Ah!! Tava um mês esperando essa merda chegar!’ [Entrevistador: *Demorava pra chegar?*] Demorava pra chegar. E [...] às vezes extraviava as cartas... Tinha que mandar registrada pra não extraviar as cartas. Por causa [...] das fitas, das fotos [...]... Eu mesmo, tinha *fanzine* da Grécia, [...] da Europa inteira. De pilhas e pilhas de *fanzine*... [...]” (SOUZA, 2014, 00:18:44”).

Contatos trans-locais e alteridade temporal também são articuladas pela memória de Porto3 (2014). A baixista, assim como Souza (2014), recorda acerca da troca de materiais entre o ontem-hoje. Traz a tona a prática de envio de correspondências a outros(as) membros de um *underground* compartilhado nacionalmente através de uma rede de contatos proporcionada pela revista *Rock Brigade*<sup>564</sup> como forma de acesso a *demos* (com o trabalho autoral) de bandas de outras cenas *underground*. A partir da lembrança do processo de ler a revista (a seção de contatos entre leitores) e mandar uma carta via serviço dos Correios, solicitando a um determinado contato o envio de *demos*, estabelece a diferenciação entre passado/presente na medida em que levanta a questão das facilidades atuais

<sup>564</sup> Embora inicialmente falando acerca do *rock* nos anos setenta e oitenta em Sergipe, Ribeiro (2007) comenta a respeito das publicações ligadas ao público roqueiro no Brasil: “[...] Nessa época [70-80] era comum se obter informações sobre bandas de rock nos jornais impressos ou revistas de música, como a Som Três, ou posteriormente a revista Bizz. Porém, com o sucesso das músicas de discotecas, o rock saiu da mídia ‘oficial’, passando a sobreviver através de uma mídia alternativa, como era o caso da revista Rock Brigade, que na época era distribuída como fotocópias, por correio, somente para assinantes, ainda no formato de *fanzine* [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 54). Há que lembrar que a revista, nos anos noventa, já estava sendo comercializada nos moldes comerciais. Tinha um direcionamento mais ao *rock* pesado e movimentos *underground*, assim como hoje.

proporcionadas pela internet. Dessa forma, a alteridade tem como base as mudanças dos suportes e recursos utilizados no ontem e no hoje (as fitas cassete-demos/*links*, *youtube* e os processos correspondentes) como elementos de distinção de uma prática sócio-musical que, embora continue nos dias atuais, se modificou do ponto de vista de sua operacionalidade<sup>565</sup>.

“[...] Sobre a questão [...] das fitas... uma coisa que eu acho que era legal, né... que aí eu acho que todo mundo já deve ter comentado... é a questão [...] das *demos*, né... Das *demos* de bandas... [...] *Demo* do fulano lá de São Paulo... Aí tu ia lá, olhava na *Rock Brigade*; mandava uma carta; uma correspondência pedindo que tava interessado na *demo*; né... Ou pagava... Às vezes era de graça... E aí tu recebia. E aí era [...] o meio *underground* de... Que hoje é tão fácil... A gente coloca um *link* lá pra disponibilizar no *youtube*, todo mundo conhece a tua bandinha de garagem, né... Mas, antes era muito mais complicado e... demandava tempo, né... [...]” (PORTO3, 2014, 00:23':23”).

O envio de correspondências também é recordado por Osinaga (2014), mas no que diz respeito à divulgação do CD *demo* lançado pela banda da qual participava (Bizzarra). Em meio a lembranças referentes a uma crítica musical publicada na revista *Rock Brigade* sobre a *demo Beyond the Faith*, e após ser perguntado a respeito de como essa publicação ficou a par do som da banda, dialetiza ontem/hoje através das maneiras como se fazia para divulgar material autoral no passado e como se faz atualmente. A medida da comparação se dá através de sua avaliação a respeito deste processo nos dias atuais, entendendo que embora a internet facilite a divulgação por um lado, por outro, dificulta, uma vez que há grande profusão de informações.

“[...] [Entrevistador: *Como é que essa revista ficou sabendo... ou as revistas...*] Nós enviávamos. Não tinha internet, né... [...] Quer dizer... Até tinha. Mas era um pouco mais... Não sei... Não [...] tinha esse lance de *MP3* assim... De tu disponibilizar... Como o *Palco MP3*<sup>566</sup> assim... Que hoje em dia tudo... É o que eu digo. Hoje em dia tem tanta informação. É fácil tu chegar e tu mostrar o teu trabalho, mas acaba que tu [...] fica no meio de muita coisa, né... Tá cada vez pior! [...] É fácil tu chegar lá. Mas... ao mesmo

<sup>565</sup> Embora falando a respeito de como, através de e-mails, obtive materiais (CDs, demos, flyers, etc) com outros sujeitos do underground do metal extremo brasileiro, o antropólogo Campoy (2010), mais tarde, chama atenção para o fato de que essa prática é um desdobramento do que ocorria em décadas anteriores: “[...] A venda por correios é um desdobramento de uma prática que, num passado recente, foi muito comum entre os praticantes do *underground*, a troca de fitas K-7. Muitos contam que conheceram suas bandas favoritas de metal através de um disco que um amigo teria emprestado ou pela permuta de reproduções caseiras dos discos em fitas K-7. Em alguns zines dessa época era comum a publicação de anúncios de pessoas querendo trocar ‘listas de fitas’. Trocavam por carta suas listas e se ambos se interessavam por algum material que o outro tinha realizavam a permuta [...]” (CAMPOY, 2010, p. 67). Ou seja, chama a atenção para o fato de que a prática sócio-musical em si não desapareceu, mas sim, se modificou na medida das mudanças dos meios.

<sup>566</sup> <https://www.palcomp3.com/>.

tempo tu não chega. Porque tu fica misturado em muita coisa, né... E naquela época assim, a gente fazia: pegava o CDzinho, botava no correio e mandava pros caras, né... A gente mandou pra fora também... A gente teve *feedback* de gente de fora do país falando que era muito bom também... [...] Mas a gente mandou pra algumas revistas e... *Rock Brigade* e coisa, né... E falaram... E a gente ficava esperando todo mês assim [pra] ver se eles<sup>567</sup> falavam alguma coisa, né... E teve um mês que saiu, né... Eles falando da gente [...]” (OSINAGA, 2014, 01:20:07”).

Como temos visto, as recordações, bem como a significação das práticas sócio-musicais através da dialética ontem/hoje, não estão somente envoltas em si mesmas. Ou melhor, nos aspectos mais focalmente musicais. A diferenciação entre épocas e a posterior geracionalidade que emergem envolvem o enunciado implícito “vivemos uma época que é diferente de hoje”, o qual se constrói com base em aspectos externos e não menos relacionados aos meios que compunham e compõem os quadros de interação sócio-musicais passados e presentes. É o caso, também, dos três próximos (e últimos) trechos abaixo. Fernandes (2014), Porto1 (2014) e Netto (2014), quando falando a respeito da cultura de saídas (GUERRA; OLIVEIRA, 2014) (a ida a bares) passada, a distinguem do hoje a partir de suas próprias perspectivas. Os dois primeiros dialetizam passado/presente na medida em que observam que no ontem essa prática cultural era mais tranqüila que no hoje. No ontem se podia ir a pé aos lugares (bares, etc), caminhar pelas ruas, andar sozinho ou em grupo, sair colando cartazes de festivais madrugada adentro. No hoje, esse tipo de liberdade não existe mais na medida do aumento da violência. Netto (2014), por sua vez, entende que do passado ao presente houve uma perda referente às sociabilidades que conformavam essa cultura de saídas. Além disso, chama atenção também para a perda de referências urbanas, tais como bares e muros como pontos de encontro (“A galera tinha o seu ponto de encontro.”), entendendo que nos dias atuais este tipo de relação entre lugares e sociabilidades não existem mais: uma fragmentação da ligação entre grupo sócio-musical, equipamentos na urbe, bem como o sentimento de coletividade mediada por interesses musicais compartilhados.

“[...] [Entrevistador: *Como é que tu fazia pra chegar a esses lugares?*] Ah! Eu sempre andei... à pé. [risos] Saía de casa; ia caminhando e voltava... Às vezes com um grupo de amigos... E era uma época em que era mais fácil andar... pelas ruas à noite. A gente não era assaltado [risos]... Andei durante muitos anos, né... pela noite pelotense e nunca fui assaltado... Mas, de uns tempos pra cá, não dá mais pra [risos] [...] fazer esse tipo de coisa [...]” (FERNANDES, 2014, 01:53:29”).

---

<sup>567</sup> Críticos da revista.

“[...] Eram outros tempos também no sentido de que a gente andava pelo porto<sup>568</sup>, ir e vir noite adentro e nunca a gente foi assaltado. Nunca teve problema nenhum. Entendeu? Como eu te falei: a gente saía às vezes pra colar cartazes de madrugada, no frio; colar os cartazes nos postes,[...] dos shows que iam acontecer... E a gente levava cachacinha e tal e a galera ia... [...] E às vezes [...] não ia só a banda, ia dois ou três da banda e o resto era a galera que curtia andar com a gente. Entendeu? E a gente ia e varava a cidade; ia até a avenida e voltava; ia pro porto e voltava e nunca aconteceu nada... Hoje em dia já não se pode mais dizer o mesmo, né... [...]” (PORTO1, 2014, 01:19:19”).

“[...] No início dos anos noventa tínhamos a Avenida Bento Gonçalves aqui. Que não era bem a Avenida Bento Gonçalves: era um quadrado que compunha a Avenida Bento Gonçalves, [e as ruas] Gonçalves Chaves [...] e a Anchieta. Então tinha quatro ruas que era o quadrado ali. [...] Então o quê [...] que era a moral daquela festa ali? Moral daquela época ali era o seguinte: era tu andar naquele quadrado, de bico nas festas e vendo quem é que estava. Onde [...] tava legal tu ficava. E às vezes tinha shows [...] Tinha casas como Satolep, na época; tinha o bar Cais Entre Nós, que tinha shows e tinha telão; rolava [vídeo-]clip; e tinha um supermercado na esquina da Gonçalves Chaves com a Avenida. Que era o Real. Hoje é o Nacional [...] O quê que era o... canal da época assim: era você se sentar naquele muro ali; ficar bebendo a tua bebida; a galera trazia violão; ficava curtindo... E do outro lado da rua tinha um bar chamado *Blue Bird*. Pássaro Azul. Ali a galera [...] marcava encontro... pra conversar sobre discos; conversar sobre bandas; tomar trago; saída de excursões pra shows era dali... Entendeu? Então eram pontos-chave. E quem tava ali era... da galera. Era legal. Entende? Então... eu me lembro assim cara... [...] da gente tá ali! Sabe? [...] A galera tinha o seu ponto de encontro. A galera tinha o porquê de se encontrar. Hoje assim ó... não é mais isso. É, tipo, a festa. [...] ‘Se a festa é legal, a temática da festa é legal, vai ir lá dois, três amigos, eu vou.’ Sabe? Não é mais [...] o lance da ‘Bah! A galera vai estar lá! Bah! Vâmo lá porque a galera vai estar lá [...]’. Tipo: ‘Bah! Vâmo lá [...] discutir som; vâmo trocar idéia...’. Não cara. [...] Sabe? [No hoje] Tu vai lá pra encher a cara; pra ver as minas e... Sabe? Mudou muito. [...] Então eu sinto falta ainda dessa coletividade... [...]” (NETTO, 2014, 00:57:20”).

As recordações relacionadas aos mais variados aspectos da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, como vimos, apresentam uma heterogeneidade a respeito de quê aspectos ressaltaram em termos de relacionamento entre épocas<sup>569</sup>. Isso decorre do fato de que cada memória sócio-musical individual é uma perspectiva una, mesmo em relação a um contexto passado vivenciado em comum. Por outro lado, mesmo heterogêneas, apresentam um ponto comum: as práticas sócio-musicais, mesmo variadas, se tornaram objetos de seus trabalhos individuais de memória. A partir de uma perspectiva geracional (por horas mais acentuadas, por horas nem tanto – de forma implícita) remeteram a uma dialética ontem/hoje comum que, ao fim, nos dirigiu, mais uma vez, ao reforço da noção de alteridade temporal como elemento sináptico que entrelaça memória e identidade sócio-musical.

<sup>568</sup> Região-bairro de Pelotas.

<sup>569</sup> Uma vez que em praticamente quase nunca o entrevistador solicitou este tipo de comparações. Essa performance memorial narrativa emergiu de forma espontânea ao longo do trabalho de campo e foi percebida na fase de análise das entrevistas.

## **6.5 Voltando à tese... As práticas sócio-musicais como eixos de geracionalidade, memória e identidade**

Como percebemos ao longo deste capítulo, é a partir da alteridade temporal que se apóia a tese a respeito da memória e identidade sócio-musical em nosso estudo. Apesar do fato de que não tivemos um contexto empírico caracterizado por um grupo que reivindica ou performatiza um conjunto de atos voltados ao trazer o passado ao presente (a rememorá-lo ou celebrá-lo coletivamente), observamos que através das memórias sócio-musicais individuais emergiu uma memória e identidade sócio-musical geral e articulada de uma maneira relativamente comum. Essa articulação relativamente comum se deu através de comparações entre práticas e quadros de interação sócio-musicais presentes e passados. Portanto, não emergiram somente (re)construções das práticas e quadros pretéritos desde um ponto de vista descritivo, mas também emergiram significações que tiveram como base o diálogo e comparação entre o ontem e o hoje. Aí estão as linhas gerais da memória e identidade sócio-musical que emergiu.

Através dos dois primeiros capítulos de base empírica, lançamos mão de um panorama mais descritivo e compreensivo relativo à cultura sócio-musical pretérita pela qual passaram. Da remontagem de suas experiências *rock* e experiências *underground* (GOMES, 2012) emergiram marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) que articularam variados elementos constituintes de suas memórias (POLLAK, 1992). Dessa forma, foram enquadrando suas experiências sócio-musicais ligadas ao *rock* e à música.

O foco dirigido as suas histórias de vida musicais individuais, em diálogo com o conjunto de referências bibliográficas utilizadas para compreender este tipo de cultura, possibilitou o seguinte contexto: (1) na medida em que não há literatura, nem mesmo um conjunto artefatos correspondentes a uma memória cultural (ASSMAN; CZAPLICKA, 1995) mínimos que dessem suporte à pesquisa, as memórias individuais se tornaram objeto de estudo nuclear para trazer a tona uma noção da cultura musical passada. Possibilitaram, portanto, a (re)constituição de um panorama sócio-musical coletivo pretérito que foi sendo entretecido pouco a pouco através do surgimento de práticas e quadros de interação sócio-musicais

vivenciados em comum; e (2) uma vez apoiados em suas próprias lembranças a respeito deste contexto, bem como em suas experiências sócio-musicais presentes, foram articulando uma alteridade relativamente homogênea entre ontem/hoje como base do que percebemos como indissociabilidade dessa memória e identidade sócio-musical geral.

A conformação dessa memória e identidade foi sendo tecida, como vimos, através do aprofundamento de um vasto conjunto de recordações-imagens que, em vários momentos das narrativas, deram suporte à constituição de uma semântica memorial. A partir daí, relações entre aspectos referentes às práticas e aos quadros passados e presentes foram dialetizados. Dessa forma, trouxeram a tona não somente diferenciações correspondentes ao ontem/hoje, mas também se apoiaram nas mudanças ocorridas nas formas como os sujeitos se relacionavam e se relacionam com as práticas musicais no ontem e no hoje como elementos de distinção geracional. Daí decorre a representação de suas identidades sócio-musicais: identidades conjuradas sócio-musicalmente e através da perspectiva histórica-longitudinal de cada eu (BRUNER, 1991).

A construção dessa memória e identidade sócio-musical, através da dialetização entre presente e passado, mostrou que o foco nas práticas sócio-musicais abre portas para não somente descreverem as condições (quadros) do naquela época, mas também para dar sentido ao passado conjurado sócio-musicalmente. É como se nos dissessem: “as condições contextuais que experienciamos no ontem só têm sentido quando comparadas às condições dos dias de hoje”. E, na medida em que as experiências pelas quais passamos alimentam tanto os modos como vemos os outros, a nós mesmos em relação aos outros, como também, a partir daí, construímos partes de nossos *selves* – tanto para nós como para como queremos ser vistos pelos outros -, entendemos que essa dialética ontem/hoje não envolve somente a configuração dessa alteridade temporal: envolve também o próprio fim dessa memória sócio-musical. Qual seja: a representação de suas identidades sócio-musicais.

Mas para prosseguirmos estas considerações, que têm como fim delinear a estruturação da alteridade temporal que emergiu, é necessário voltarmos a algumas questões básicas. Retomando nosso problema empírico: como é possível que tenham articulado uma memória sócio-musical relativamente coadunada se não articulam uma memória coletiva no presente? Isso nos leva a refletir a respeito da



seguinte questão: embora suas histórias de vida musicais correspondam a experiências *rock* e *underground* passadas individuais e coletivas, as práticas sócio-musicais correspondentes atuais continuam a fazer parte de seus percursos musicais (GOMES, 2012) no hoje (continuam consumindo *rock*, tocando em bandas ou em casa; aprendem novos sons; lêem sobre *rock*; vão a shows-festivais; etc). Este entendimento e reflexão advém da leitura de trabalhos realizados a partir da perspectiva dos *popular music studies*. Ligados a temáticas conhecidas como *ageing and youth cultures*, estudos como os de Haenfler (2012), Gregory (2012), Tsitsos (2012), Gibson (2012), Bennett (2012), Davis (2012), Holland (2012), bem como outros, investigam como indivíduos pós-adolescentes e em suas fases adultas re-enquadram e re-articulam suas identidades juvenis relacionadas as suas práticas sócio-musicais no contexto atual de suas vidas (BENNETT, 2012, p. 4). É mais ou menos a partir dessa perspectiva que passamos a interpretar as memórias sócio-musicais individuais em nosso estudo: como constituiriam uma memória e identidade sócio-musicais a partir de (re)construções de suas experiências passadas (de suas juventudes) no hoje (em suas fases adultas)? A continuação das práticas sócio-musicais em seus percursos foi ponto-chave para que pudéssemos entender a textura memorial geracional que emergiu (através da alteridade temporal).

É o que percebemos quando relacionamos tanto o conhecimento (ou melhor, as lembranças) do investigador acerca das práticas musicais dos entrevistados no ontem (na medida em que o mesmo participou da cena passada, assim como passou por práticas musicais similares) como no hoje (uma vez que mantém, de uma forma ou outra, contato com muitos dos mesmos), assim como as informações que foram dadas nos encontros para a realização das entrevistas (tanto fora como no âmbito da entrevista em si). No caso da última perspectiva, os mesmos falaram e apontaram que seus percursos musicais continuam, embora os negociando com outras preocupações e ocupações que suas vidas atuais demandam: continuam a escutar, apreciar música e *rock*; a informar-se acerca de bandas, músicos, etc (Lêem notícias; vêem vídeos; conversam acerca de...); tocam seus instrumentos musicais; continuam aprendendo (tirando música de ouvido e/ou através de tablaturas/partituras/vídeos no *youtube*; ou mesmo aprendendo algo com pares) e executando outras músicas ou compondo; comprando tanto instrumentos como equipamentos musicais; participando em bandas de *rock* (ou não); ampliando suas “discografias” através do consumo de música; etc. Por outro lado, alguns(mas)

ampliaram ou re-direcionaram seus(suas) atividades musicais à outras frentes (ao ensino; à produção de festivais, festas, shows; a operar estúdios de gravação; etc. Seja em nível profissional, semi-profissional ou não), assim como outros(as) diminuíram suas intensidades.

Estes aspectos nos levam a crer e, além disso, a reforçar nossa tese acerca da continuidade das práticas sócio-musicais enquanto baliza forte à rememoração: o simples fato da manutenção de suas práticas sócio-musicais, mesmo com as mudanças pelas quais estas passaram ao longo do tempo (desde os anos 1990 aos dias de hoje) – não esqueçamos que devemos entender a música enquanto atividade humana que, dentro dos mais variados processos sociais, culturais, econômicos, políticos, etc, também sofre modificações, na medida em que de variadas formas está relacionada a estes aspectos -, denota a conservação de hábitos musicais que correspondem a estruturas sócio-musicais básicas que, no hoje, mantêm relação com suas experiências musicais passadas (escutar; apreciar; aprender; tocar; comprar equipamentos-utensílios; participar em bandas, em cenas; etc).

Poderíamos dizer, então, e a partir de Finnegan (1989), que mantêm suas práticas sócio-musicais através de *musical pathways* que, de uma forma ou outra, se estendem temporalmente ao longo de décadas. Inclusive poderíamos ampliar a perspectiva das *musical pathways* a partir de Gomes (2012), na medida em que reconhece a iteratividade dessas estruturas sócio-musicais, o que o autor chama de modo iterativo do guião<sup>570</sup> prático *underground* (GOMES, 2012). Dessa forma, o simples reconhecimento da iteração desse tipo de estrutura sócio-musical básica, oferece quadros de interação sócio-musicais presentes potencialmente balizadores deste tipo de trabalho de memória. Ou seja: o passado continua em suas vidas no hoje na medida em que se mantêm ligados a práticas sócio-musicais que, de uma forma ou outra, estão relacionadas a um guião prático que continua a iterar, embora as mudanças no nível operacional e de participação individual ao longo das décadas. A partir daqui, podemos voltar à alteridade temporal.

A partir da continuidade de aspectos das práticas sócio-musicais do ontem ao hoje entendemos a possibilidade da emergência da alteridade temporal. Na medida em que suas memórias sócio-musicais individuais articularam as práticas

---

<sup>570</sup> Em português de Portugal. O mesmo que roteiro.

sócio-musicais como objetos temporais da memória (ECKERT, 2010), puderam realizar comparações (algumas mais explícitas; outras mais por denotação) entre os quadros-estruturas presentes e passados. Emergiu, através da nostalgia (PICKERING; KINGHTLEY, 2006; SEDIKIDES *et al*, 2004) enquanto marco de interpretação (GOFFMAN, 1986), uma memória geracional (CANDAU, 2005; 2011; MISZTAL, 2003) sócio-musicalmente conjurada.

Vimos alguns exemplos empíricos e teóricos deste tipo de construção através dos estudos de Bennett (2013; 2015; 2005), Mercado (2011) e Tsitsos (2012), na medida em que as práticas musicais e outras atividades relacionadas se tornam eixos de comparações entre épocas, bem como demarcadoras geracionais. Tanto nestes como no nosso estudo, observamos que as construções identitárias se apóiam, em grande parte, nas percepções acerca das mudanças ocorridas no passar do tempo. Embora nos estudos citados os(as) autores(as) observaram alteridades explicitamente articuladas através de diferenciações entre gerações bem demarcadas - o que não ocorre no caso de nosso estudo -, nos possibilitaram a compreensão de uma articulação das práticas sócio-musicais como potente eixo de articulação entre memória e identidade sócio-musical. Isso foi importante na medida em que mesmo que a relação entre dados empíricos e literatura apresente similaridades, continuidades e confirmações, muitas vezes os primeiros acabam ressaltando certas idiossincrasias que não podemos deixar de lado. E é a partir daí que se amplia o conhecimento acadêmico-científico.

Embora as memórias nos mostrem uma base geracional na construção da identidade, não se encaixam perfeitamente, por exemplo, em relação aos estudos de Bennett (2005; 2013), Tsitsos (2012) e Mercado (2011), por exemplo. As memórias, em nosso estudo, foram tecendo um contraponto-textura memorial não através da idéia de uma geração que se diferencia de outra como forma de alteridade reivindicadora da autenticidade de um nós-ontem frente a um outros-hoje. Emergiu uma geracionalidade que, ao contrário, apresenta muitos matizes. Embora haja comparações (muitas vezes com enunciados mais implícitos) entre uma geração e outra, muito da alteridade temporal que percebemos tece comparações de ordem mais contextual: além de ressaltar as mudanças no nível das relações das pessoas com a música, também destacam, bem como as relacionam, com as mudanças de ordem social, tecnológica, econômica, etc. Assim como no exemplo de Mercado (2011), em que há a manutenção das estruturas básicas das práticas sócio-musicais

no *pueblo* de Totolapan do passado ao presente, os *músicos viejos* se apoiaram na comparação entre os quadros presentes e pretéritos para ressaltar as diferenças entre as gerações no que tange às mudanças do nível operacional que vem ocorrendo nas práticas musicais dos músicos jovens. Ou seja: as mudanças culturais a nível musical têm valor enquanto eixos de alteridade. E, uma vez que o olhar sobre essas mudanças envolve a própria temporalidade, constituem uma alteridade temporal.

Por isso o desenvolvimento de novas tecnologias como, por exemplo, o advento da internet e a visão das facilidades concernentes à aprendizagem musical, ao acesso-consumo da música, à instantaneidade de aspectos que envolvem essas práticas sócio-musicais, oferecem algumas bases extra-musicais de diferenciação entre épocas. Mas não somente essas. As mudanças referentes a aspectos sociais, como por exemplo a diluição dos estigmas atribuídos aos roqueiro-metaleiros, bem como o maior acesso a instrumentos e equipamentos musicais, o que denota um matiz de perspectiva econômica, também emergem como marcos de alteridade que têm nas suas percepções das mudanças ocorridas no tempo as diferenças calcadas na duração.

Na medida em que articulada através de aspectos tanto do contexto passado como do presente, a dialetização das práticas sócio-musicais correspondentes mostra que nessa memória sócio-musical que emergiu boa parte da construção identitária tem na medida do tempo vivido seu alicerce. Ou seja: é a medida da percepção das mudanças que ocorreram na passagem do ontem ao hoje que se estabelece a alteridade temporal como eixo sobre o qual memória e identidade sócio-musical se apóiam.

## Conclusões

Chegamos ao fim de uma longa jornada a respeito da memória e identidade sócio-musical que emergiu neste estudo. Como já chamamos a atenção na introdução e ao longo dos capítulos teóricos, tivemos um problema a resolver: como, a partir de um contexto empírico presente em que não havia um grupo sócio-musical que articulasse rituais comemorativos e/ou celebrativos referentes a seu passado, poderíamos chegar à visualização e compreensão de uma memória coletiva correspondente? Ao longo de leituras, reflexões, bem como a partir do fato de que tínhamos um grupo de pessoas que, embora houvesse articulado e participado dos quadros de interação sócio-musicais ligados à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, mas que não protagoniza uma continuação no hoje deste meio-sócio musical pretérito, aceitamos os desafios correspondentes às idiossincrasias de nosso campo empírico de investigação. Inquietudes surgiram: como poderíamos chegar à visualização e compreensão de uma memória coletiva através de um contexto empírico de investigação que não apresentava uma característica ligada a um grupo social presente que rememora coletivamente seu próprio passado?

Em meio a essas inquietações e indefinições, partimos para o estabelecimento da seguinte tese: a de que a música e o *rock* poderiam sustentar a emergência de uma memória coletiva. Mas, como? Na medida em que nos acercamos mais (através de leituras e reflexões) a respeito dessa noção instituída por Maurice Halbwachs fomos ficando cada vez mais inquietos. Tanto a leitura como a análise de *A memória coletiva dos músicos* (HALBWACHS, 1990 [1939]) nos mostrou que relacionar memória, identidade e música a partir dessa via em nosso estudo não seria uma tarefa adequada. Ou melhor, seria impossível. Calcado na própria noção de memória coletiva, o ensaio do autor francês esteve baseado na perspectiva de coletivos que em seus presentes articulam memórias (ou seja, o passado) de suas próprias tradições enquanto grupos. Dessa forma, enquadrar o conjunto de nossos(as) entrevistados(as) - um grupo sócio-musical que se fragmentou ao longo da passagem do tempo - à perspectiva da memória coletiva dos músicos de Maurice Halbwachs, seria uma tarefa difícil de realizar.

Para prosseguirmos nos apoiamos em duas perspectivas. A primeira correspondeu à noção de identidades musicais de Hargreaves *et al* (2002). Se sua noção parte da premissa de que as experiências musicais contribuem para projetar a representação de nós mesmos (COOK apud HARGREAVES *et al*, 2002, p. 1), no caso de nosso estudo, as recordações-imagens nos mostraram que as identidades articuladas através de lembranças das práticas sócio-musicais também compõem processos memoriais e de representação de si. No caso de Halbwachs, a identidade coletiva dos músicos da qual trata não parte de representações que emergem dos próprios músicos, mas sim, de como os via desde o ponto de vista mais, digamos, técnico-musical. A segunda corresponde à própria relativização que Candau (2011) realiza a respeito da noção de memória coletiva. Como observa: “[...] a única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual” (CANDAU, 2011, p. 24) - aquela a partir da qual o sujeito é capaz de pensar sua relação com o meio. Dessa forma, a única maneira de chegarmos a uma memória e identidade correspondente à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 seria através das memórias individuais daqueles(as) que participaram deste meio sócio-musical pretérito. A partir daí, fomos compreendendo pouco a pouco - a partir de reflexões e diálogos com as referências bibliográficas utilizadas – que poderíamos visualizar uma memória e identidade sócio-musical mais à frente.

Mas como chegaríamos a essa memória e identidade sócio-musical? Que formas de relacionamento entre aspectos empíricos e categorias teóricas poderiam fazer com que chegássemos a essa noção? Embora a fragmentação do grupo sócio-musical pretérito, pensamos: mesmo não havendo um contexto presente através do qual pudesse emergir uma memória coletiva, memória e identidade, no caso de nosso estudo, possivelmente não deixariam de ser uma construção social. Mas como, a partir de entrevistas individuais e memórias de sujeitos “isolados”, emergiria uma perspectiva social dessa memória? Baseados na premissa básica de DeNora (2000) de que a música é um elemento cultural também crucial no processo de rememoração e construção de si, continuamos firmes na nossa tese: a de que a música e o *rock* poderiam emergir como eixos de uma memória social musicalmente conjurada. Se a música é socialmente e culturalmente organizada pelo homem (PINTO, 2001), também não poderia ser articulada e organizadora da (re)construção de experiências e relações sociais passadas, bem como de uma relação social com o passado?

As análises das narrativas, calcadas nas histórias de vidas musicais dos(as) entrevistados(as), nos mostrou que, em um nível, as recordações-imagens de suas práticas musicais pretéritas não são, para si próprios, desprovidas de relações sociais: ao recordarem seus percursos musicais, (re)construíram várias relações sócio-musicais envolvidas. É como se dissessem: “lembrar de minha trajetória musical é também um (re)construir as relações com as pessoas que estiveram envolvidas”. Além disso, também nos ensinaram que somente o foco na cena *rock underground* passada não seria suficiente. Nos fizeram perceber a importância de suas trajetórias, digamos, fora deste meio sócio-musical (como vimos no capítulo 3). Dessa forma, nos chamaram a atenção para que constituíssemos a categoria práticas sócio-musicais como via norteadora e aberta à emergência de uma memória e identidade sócio-musical correspondente à remontagem e à significação de seus percursos musicais e experiências *underground* (GOMES, 2012) e *rock* ligadas a uma época e contexto local.

A emergência dessa categoria foi fruto da percepção de que as recordações-imagens a respeito de suas práticas sócio-musicais pretéritas foram delineando a própria premissa inaugurada por Maurice Halbwachs: de que a memória é social na medida em que nos apoiamos na sociedade para (re)construir (ou presentificar) uma representação acerca do passado. E essa perspectiva não somente nos trouxe a possibilidade de ampliarmos o enfoque da memória dos músicos do próprio sociólogo francês: as lembranças a respeito de suas práticas sócio-musicais foram mostrando a importância da (re)construção de uma sociedade correspondente. Ressoaram a própria perspectiva do musicar de Small (1998): a de que a música não se refere a si mesma ou aos atos, digamos, musicais em si, mas sim a conjuntos de práticas e atividades sociais que estão direta ou indiretamente ligadas a estes atos e em correspondência com uma determinada cultura musical.

Dessa forma, foram nos ensinando que as (re)construções de suas experiências *rock*, *underground* e percursos musicais (GOMES, 2012) são também (re)construções de sociabilidades envolvidas em quadros de interação sócio-musicais correspondentes. Práticas e quadros através dos quais foram mostrando marcos de organização de experiências (BRUNER, 1991) idiossincráticos à temática geral de rememoração, (re)montando seus percursos musicais pessoais através de várias relações sócio-musicais correspondentes aos musicares que experienciaram – resultando nas temáticas memoriais que emergiram. É como se nos ensinassem:

“nosso passado musical é fruto de relações e práticas também sociais e culturais”. Mas a perspectiva social dessa memória não pára por aí.

As (re)construções de suas práticas sócio-musicais não estiveram somente circunscritas a uma perspectiva descritiva das características de seus musicares pretéritos. Este nível de suas lembranças foi tratado nos capítulos 3 e 4. A partir da descrição densa de Geertz (2008), realizamos um diálogo desse nível de suas lembranças-imagens com a literatura correspondente aos aspectos culturais das práticas sócio-musicais trazidas. Essa parte correspondeu à dimensão de uma descrição superficial, o que foi necessário ao nosso estudo na medida em que não tínhamos uma base sobre a qual os(as) entrevistados(as) pudessem se apoiar e conformar uma memória e identidade sócio-musical<sup>571</sup>. Por outro lado, as memórias sócio-musicais individuais, em vários momentos, articularam as práticas e os quadros de interação sócio-musicais passados, bem como seus correspondentes presentes, como objetos temporais (ECKERT, 2010) de alteridade. Refletindo uma premissa básica da memória: a de que é a partir do presente que se (re)constrói e se articula o passado. Assim, ingressamos no nível da descrição densa em nosso estudo. Ou seja: no nível dos sentidos memoriais dessas (re)construções e comparações.

Através da nostalgia (PICKERING; KINGHTLEY, 2006; SEDIKIDES *et al*, 2004), enquanto marco de interpretação (GOFFMAN, 1986), entendemos que articularam um tipo de memória geracional (CANDAU, 2005; 2011; MISZTAL, 2003) conjurada através da comparação das práticas sócio-musicais (objetos temporais) passadas e presentes. Tais comparações não tiveram como fim somente o estabelecimento de diferenciações entre aspectos dos musicares do ontem e do hoje. Ao longo das análises das narrativas percebemos um tipo de padrão memorial geral em que tanto as (re)construções como as comparações foram delineando enunciados de um “assim fizemos”, “assim experimentamos nossas práticas sócio-musicais”. Observamos um fim identitário nessa forma de articulação do ontem/hoje cujo enunciado implícito geral era o de “somos e nos diferenciamos geracionalmente através das experiências sócio-musicais pelas quais passamos no passado”. Poderíamos dizer: um “saudosismo *rocker, underground*”!? E aí está a importância da noção histórica (ou versão longitudinal) do eu de Bruner (1991). Portanto, uma

---

<sup>571</sup> Não havia uma memória histórica correspondente; não havia um conjunto de memória cultural sobre o qual pudessem realizar cerimônias comemorativas sobre o próprio passado; etc.



alteridade temporal de um nós que vivenciou um ontem musicalmente conjurado como contexto distinto do hoje delineou a articulação dessas comparações com o fim da representação de suas identidades sócio-musicais.

Dessa forma, outro nível do estatuto social dessa memória emergiu: se é a partir da sociedade que lembramos, bem como conformamos o entrelaçamento entre memória e identidade, as memórias sócio-musicais individuais nos mostraram que é a partir das práticas e quadros de interação sócio-musicais presentes que significaram não somente suas experiências musicais passadas: também representam a si mesmos geracionalmente a partir de seus percursos musicais do ontem ao hoje. Como forma de articulação do passado diluída e relativamente compartilhada através da nostalgia - como marco de interpretação da relação entre passado-presente -, delinearam uma memória e identidade sócio-musical conformada a partir de suas práticas sócio-musicais relacionadas a seus percursos musicais individuais tanto fora como dentro da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990. Portanto, acreditamos que através da perspectiva da antropologia da memória (CANDAUI, 2005; 2011), chegamos ao entendimento de como o grupo de entrevistados(as) compartilhou (relativamente) no hoje uma forma de representação musicalmente conjurada e relativamente comum acerca de seus passados sócio-musicais.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, José Carlos G. La piratería como conflicto. Discursos sobre la propiedad intelectual en México. **Íconos**, n. 38, p. 143-156, 2010.

ALBERTI, Verena. *Indivíduo e biografia na história oral*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. [5]f. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao\\_intelectual/arq/1525.pdf](http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1525.pdf)>.

ALMEIDA, Eduardo Pinto de. **Eduardo Pinto de Almeida**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

\_\_\_\_\_. **Eduardo Pinto de Almeida**: depoimento [2015]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

ALVES, Gilfranco Medeiros. **Gilfranco Medeiros Alves**: depoimento [2013]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência dos pais do entrevistado, 2013. 1 Arquivo MP3.

ANTUNES, Ricardo Pereira. **Ricardo Pereira Antunes**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

ARROYO, Margarete (Org). **Jovens e música: um guia bibliográfico**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique (Cultural History/Cultural Studies)**, n. 65, p. 125-133, 1995.

BARCELLOS, Adriano da Silva. **Adriano da Silva Barcellos**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy. **Cultures of popular music**. Berkshire: Open University Press, 2001.

\_\_\_\_\_; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: local, translocal and virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, v. 32, p. 223-234, 2004.

\_\_\_\_\_. **Culture and everyday life**. London: Sage Publications Ltd, 2005.

\_\_\_\_\_. Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans. **Sociology**, v. 40, n. 2, p. 219-235, 2006.

\_\_\_\_\_. "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse. **Poetics**, v. 37, p. 474-489, 2009.

\_\_\_\_\_; TAYLOR, Jodie. Popular music and the aesthetics of ageing. **Popular Music**, v. 31, n. 2, p. 231-243, 2012.

\_\_\_\_\_; HODKINSON, Paul. **Ageing and Youth Cultures: music, style and identity**. London: Bloomsbury Academic, 2012.

\_\_\_\_\_; HODKINSON, Paul. Introduction. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul. **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloomsbury Academic, 2012. p. 1-6.

\_\_\_\_\_. Dance Parties, Lifestyle and Strategies for Ageing. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloomsbury Academic, 2012. p. 95-104.

\_\_\_\_\_. **Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?**. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. "Reappraising" counterculture. In: WHITELEY, Sheila; SKLOWER, Jedediah (Org.). **Countercultures and popular music**. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014. p. 17-26.

\_\_\_\_\_; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian. Introduction. In: BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian (Ed.). **The festivalization of culture**. New York: Routledge, 2016. p. 1-10.

\_\_\_\_\_; WOODWARD, Ian. Festival spaces, identity, experience and belonging. In: BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian (Ed.). **The festivalization of culture**. New York: Routledge, 2016. p. 11-26.

BERNARDI, Graziela; *et al.* Uma história centenária: Sociedade Musical União Democrata. In: **XV CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E VIII ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UFPEL**, 2006, Pelotas. **Anais...** [Online]. Disponível: <[http://www.ufpel.edu.br/cic/2006/resumo\\_expandido/CH/CH\\_01110.pdf](http://www.ufpel.edu.br/cic/2006/resumo_expandido/CH/CH_01110.pdf)>.

BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, José. **Sound souvenirs: audio Technologies, memory and cultural practices**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

BOLÍVAR, Antonio; DOMINGO, Jesús; FERNÁNDEZ CRUZ, Manuel. **La investigación biográfico-narrativa en educación**. Madrid: La Muralla, 2001.

BRUNER, Jerome. **Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.

CAMPOS, Luís Melo. Modos de relação com a música. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 53, p. 91-11, 2007.

CAMPOS, Luís Melo. Sobre a construção de *habitus* e disposições: o domínio da fruição musical. In: GUERRA, Paula (Org). **More than loud: os mundos dentro de cada som**. Porto: Edições Afrontamento, 2015. p. 49-66.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CANDAU, Jöel. **Antropologia da Memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

\_\_\_\_\_. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, 2006, Brasília. **Anais...** Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>>.

\_\_\_\_\_. **Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **Trans**, n. 17, p. 1-19, 2013.

CASTAGNA, Paulo. Das linhas de influência à musicologia da vida (prefácio). In: NOGUEIRA, Isabel Porto; MICHELON, Francisca Ferreira; SILVEIRA Jr., Yimi Walter Premazzi. **Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas (2001-2011)**. Pelotas: Editora da UFPel, 2011. p. 9-20.

CATTELL, Maria G.; CLIMO, Jacob J. Meaning in Social Memory and History: anthropological perspectives. In: CATTELL, Maria G.; CLIMO, Jacob J. (Ed.). **Social Memory and History: anthropological perspectives**. Walnut Creek: Altamira Press, 2002. p. 1-37.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CONCEIÇÃO, Daniel Tavares. **Daniel Tavares Conceição: depoimento [2014]**. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Local de trabalho do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

CONNERTON, P. **How societies remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DA SILVA, Luciano Lemons Vieira. **Luciano Lemons Vieira da Silva**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

DAUNCEY, Hugh; TINKER, Chris. Souvenirs, souvenirs: La nostalgie dans les musiques populaires. **Volume! La revue des musiques populaires**, v. 11, n. 1, p. 8-17, 2014.

DAVIS, Joanna R.. Punk, Ageing and the Expectations of Adult Life. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloomsbury Academic, 2012. p. 105-118.

D'ÁVILA, Leandro Macedo. **Leandro Macedo D'Ávila**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência dos pais do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-compós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)**, v. 2, p. 1-19, 2005.

DE BRITTO, Juliano Silveira. **Juliano Silveira de Britto**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência dos pais do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DIAS, Rafael Antunes. **Rafael Antunes Dias**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Local de trabalho do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

DMART, Rodrigo. **Notas sobre a música de Pelotas**. 2011. Disponível em: <<https://imaginaconteudo.wordpress.com/2011/09/13/notas-sobre-a-musica-de-pelotas/>>.

DOS SANTOS, Rubens Hallal. **Rubens Hallal dos Santos**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Jaguarão-RS: Local de trabalho do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

DUBET, François. **La experiencia sociológica**. Barcelona: Editorial Gedissa S.A., 2011.

ECKERT, Cornelia. Memória Coletiva e Identidade Narrativa. In: FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi; MICHELON, Francisca Ferreira (Org.). **Memória, patrimônio e tradição**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2010. p. 165-196.

FABBRI, Franco. Tipos, categorías, géneros musicales: ¿Hace falta una teoría?. In: VII Congreso da IASPM-AL, 2006, La Habana. **Conferência...** Disponível em: <[http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)>.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Universitat de València, 2003.

FERNANDES, Alexandre Dias. **Alexandre Dias Fernandes**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina. Apresentação. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina (org). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. vii–xxv.

FERREIRA1, Danilo de Vasconcelos. **Danilo de Vasconcelos Ferreira**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

FERREIRA2, Solano de Vasconcelos. **Solano de Vasconcelos Ferreira**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência dos pais do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

FERREIRA3, Luciano Petrucci. **Luciano Petrucci Ferreira**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Bar Pássaro Azul, 2014. 1 Arquivo MP3.

FILHO, João Freire; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço e identidade: reflexões sobre o conceito de Cena Musical. In: **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>>.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: music-making in an English town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FLÉCHET, Anaïs. Por uma História Transnacional dos Festivais de Música Popular. **Patrimônio e Memória**, n. 1, v. 7, p. 257-271, 2011.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre**. 2003. 180f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FORMAN, Murray; FAIRLEY, Jan. Introduction: Special Issue – As Time Goes By: music, dance and ageing. **Popular Music**, v. 31, n. 2, p. 193-197, 2012.

FRITH, Simon. **Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll**. New York: Pantheon Books, 1981.

\_\_\_\_\_. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan. **Music & society: the politics of consumption, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 133–151.

\_\_\_\_\_. Music and identity. In: HALL, Stuart; DUGAY, Paul (Org.). **Questions of Cultural Identity**. London: SAGE Publishing, 1996. p. 108-127.

\_\_\_\_\_. **Performing rites: on value of the popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GARZÓN, Adela. Marcos sociales de la memoria: um enfoque ecologico. **Psicothema**, v. 5, p. 103-122, 1993.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIBSON, Lucy. Rock Fans' Experiences of the Ageing Body: Becoming more 'Civilized'. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org.). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloosmburry Academic, 2012. p. 79-91.

GIL, Robledo Lima. **Robledo Lima Gil**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Local de trabalho do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis: an essay on the organization of experience**. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMES, Rui Telmo. **Fazer música underground: Estetização do quotidiano, circuitos juvenis e ritual**. 2012. 285f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

GOULARTE, Jean Carlos. **Jean Carlos Goularte**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

\_\_\_\_\_. Construção social da vocação musical *underground*. In: GUERRA, Paula (Org.). **More than loud: os mundos dentro de cada som**. Porto: Edições Afrontamento, 2015. p. 221-234.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. Aldershot: Ashgate, 2002.

\_\_\_\_\_. Informal popular music learning practice and their relevance for formal music educators. In: **I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (UNIRIO)**, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em <<http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2657/1990>>.

GREGORY, Julie. Ageing Rave Women's Post Scene Narratives. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org.). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloosmburry Academic, 2012. p. 37-49.

GUERRA, Paula. Alta Fidelidade: um roteiro com paragens pelas lojas de discos independentes em Portugal na última década (1998-2010). **Sociologia**, v. 21, p. 23-48, 2011.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Ana. Transmission: noite, consumos musicais e cenas em Lisboa. In: **Rossio: Estudos de Lisboa** (Publicação do Gabinete de Estudos Olisiponenses – Direção Municipal de Cultura/Departamento de Património Cultural), n.4, 2014. p. 94-109.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. **Trans**, n. 16, p. 1-22, 2012.

HAENFLER, Ross. 'More than the Xs on My Hands': Older Straight Edgers and the Meaning of Style. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloosmburry Academic, 2012. p. 9-23.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

\_\_\_\_\_. **Los marcos sociales de la memoria**. Rubí-Barcelona: Anthropos Editorial, 2004 [1925].

\_\_\_\_\_. A memória coletiva dos músicos. In: HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990. p. 161-187.

HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond A.R. What are musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, Raymond A.R.; HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy (Eds). **Musical Identities**. New York: Oxford University Press, 2002. p. 462-470.

HEIN, Fabien. **Le monde du rock en Lorraine**. 2004. 457f. Tese (Doutorado em Sociologia) - UFRS Sciences Humaines et Arts, Université de Metz, Metz, 2004.

HENNION, Antoine. Music industry and music lovers, beyond Benjamin: the return of the amateur. **Soundscape.info (Journal in Media culture)**, v. 2, p. 1-7, 1999.

HOEVEN, Arno van der. Remembering the popular music of the 1990s: dance music and the cultural meanings of decade-based nostalgia. **International Journal of Heritage Studies**, v. 21, n. 3, p. 316- 330, 2012.

HOLLAND, Samantha. Alternative Women Adjusting to Ageing, or How to Stay Freaky at 50. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (Org). **Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity**. London: Bloosmburry Academic, 2012. p. 119-132.

HOLTZMAN, Ben; HUGHES, Craig, VAN METER, Kevin. Do It Yourself...and the Movement Beyond Capitalism. In: SHUKAITIS, Stevphen; GRAEBER; David. **Constituent Imagination**. Oakland: AK Press, 2007. p. 44-61.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. 2007. 142f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação



em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JANNOTI JÚNIOR, Jeder. **Heavy Metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos**. 1994. 115f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_. **Aumenta isso aí que é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JEDLOWSKI, Paolo. La sociología y la memoria colectiva. In: RIVERO, Alberto Rosa; BELLELLI, Guglielmo, BAKHURST, David (Eds.). **Memoria colectiva e identidad nacional**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. p. 123-134.

\_\_\_\_\_. Memory and Sociology: themes and issues. **Time and Society**, v. 10, n. 1, p. 29-44, 2001.

JORGE, Mônica. **@dolescendo: O rock pelotense**. 2008. Disponível em: <[http://srv-net.diariopopular.com.br/08\\_07\\_08/sepapag0401e0501.html](http://srv-net.diariopopular.com.br/08_07_08/sepapag0401e0501.html)>.

JOVJELOVITCH, S.; BAUER, M.. Entrevista narrativa. In: BAUER, M.W.; GASKELL, G. (Org.) **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 90-113.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

KOTARBA, Joseph A. Rock 'n' roll Experiences in Middle Age. **American Behavioral Scientist**, v. 48, n. 11, p. 1-14, 2005.

KUSCHIK, Mateus Berger. **Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre**. 2011. 191f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

\_\_\_\_\_. **Suingue, samba-rock e balanço: músicos, desafios e cenários**. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

LAHIRE, Bernard. Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 49, p. 11-42, 2005.

LASÉN, Amparo. **A contratiempo: um estúdio de las temporalidades juveniles**. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2000.

LEVITIN, Daniel J.. **This is your brain on music : the science of a human obsession**. New York: Dutton, 2006.

LILLIESTAM, Lars. On playing by ear. **Popular Music**, v. 15, n. 2, p. 195-216, 1996.

\_\_\_\_\_. Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People. **Volume!**, v. 10, n. 1, p. 1-23, 2013.

\_\_\_\_\_. Music, the Life Trajectory and Existential Health. In: BONDE, Lars Ole; RUUD, Even; Skånland, Marie Strand; TRONDALEN, Gro (Org.). **Musical Life Stories: Narratives on Health Musicking**. Oslo: Akademika Publishing, 2013. p. 17-38.

LISBOA, André Macedo. **André Macedo Lisboa**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

\_\_\_\_\_. **André Macedo Lisboa**: depoimento [2015]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2015. 1 Arquivo MP3.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1998.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, n. 15, 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>>.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 49, n. 17, p. 11-29, 2002.

\_\_\_\_\_. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MAIA, Mário de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil**. 2008. 278f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MANDECO, Hélio Vera. **Hélio Vera Mandeco**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

MERCADO, B. Georgina Flores. Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro: remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos. **Alteridades**, v. 21, n. 42, p. 149-163, 2011.

\_\_\_\_\_; VERGARA, Aracelí Martínez. **Músicos y campesinos: Memoria colectiva de la música y las bandas de viento en Totolapan, Morelos**. Morelos: Libertad bajo palabra Ed. y PACMyC, 2013.

\_\_\_\_\_. Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos. **Cuicuilco**, n. 61, p. 189-210, 2014.

MIGUENS, Fernando. **Fernando Miguens**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Uma doçaria e uma loja de conveniência de um posto de gasolina, 2014. 1 Arquivo MP3.

\_\_\_\_\_. **Fernando Miguens**: depoimento [2015]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2015. 1 Arquivo MP3.

MISZTAL, Barbara A. **Theories of social remembering**. Maidenhead-Philadelphia: Open University Press, 2003.

MOREIRA, Tânia Daniela Monteiro. **Sons e lugares: trajeto e retrato da cena rock no Tâmega**. 2013. 184f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade do Porto, Porto, 2013.

\_\_\_\_\_. Sons e lugares: trajeto e retrato da cena *rock* no Tâmega. In: GUERRA, Paula (Org). **More than loud: os mundos dentro de cada som**. Porto: Edições Afrontamento, 2015. p. 235-256.

NETTO, Rodrigo Mattarredona. **Rodrigo Mattarredona Netto**: depoimento [2013]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Praça de alimentação do Shopping Pelotas, 2013. 1 Arquivo MP3.

NOGUEIRA, Isabel Porto (Org). **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

\_\_\_\_\_; MICHELON, Francisca Ferreira; SILVEIRA Jr., Yimi Walter Premazzi (Org). **Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas (2001-2011)**. Pelotas: Editora da UFPel, 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Khoury. **Proj. História**, v. 10, p. 7-28, 1993.

OSINAGA, Douglas Rodo. **Douglas Rodo Osinaga**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Marcelo Crochemore. **Marcelo Crochemore Pereira**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Pátio interno do Mercado Público de Pelotas, 2014. 1 Arquivo MP3.

PEREIRA, Simone Luci. **Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960)**. 2004. 393f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Lugares e escutas: ouvintes da Bossa Nova e (des)territorializações musicais nas cidades. In: **V Congresso da seção Latino Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPMAL)**, 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/SimoneLuciPereira.pdf>>.

PICKERING, M; KEIGHTLEY, E. The Modalities of Nostalgia. **Current Sociology**, v. 54, n. 6, p. 919-941, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, v. 5. n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTELLI, A.. História Oral e Poder. **Mnemosine**, v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.

PORTO1, Carla Domingues Batista. **Carla Domingues Batista Porto**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Florianópolis-SC: Residência da entrevistada, 2014. 1 Arquivo MP3.

PORTO2, Gabriel Pereira. **Gabriel Pereira Porto**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Florianópolis-SC: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

PORTO3, Patrícia Pereira. **Patrícia Pereira Porto**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Florianópolis-SC: Residência do irmão da entrevistada, 2014. 1 Arquivo MP3.

PRASS, Luciana. Ouvindo gravações de 1946 em 2008: Primeiras gravações de campo realizadas no RS retornam aos maçambiqueiros de Osório. **Música e Cultura**, v. 4, p. 1-16, 2009.

RAMALHO E SILVA, Paulo Ricardo. **Paulo Ricardo Ramalho e Silva**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência de familiares do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

RAMOS, Ana. Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. **Alteridades**, v. 21, n. 42, p. 131-148, 2011.

REICHERT, Alexandre Fossatti. **Alexandre Fossatti Reichert**: depoimento [jan. 2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Rio Grande-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Dinâmica das identidades: análise estilística e contextual de três bandas de Metal da cena rock underground de Aracaju**. 2007. 349f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

\_\_\_\_\_. **Da Fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora da Universidade Federal do Sergipe; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

ROBERTS, Les. Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage. **International Journal of Heritage Studies**, v. 20, p. 1-19, 2012.

ROCHA, Everardo. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 2, n. 3, p. 123-138, 2005.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço urbano**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, n. 38, p. 1-16, 1998.

SANTOS, Tais Vidal dos. **O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador**. 2013. 143f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SCHAUN, Luis Henrique. **Luis Henrique Schaun: depoimento [2014]**. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

SCHMITT, Marta Adriana. **O rádio na formação musical: um estudo sobre as idéias e funções pedagógico-musicais no programa Clube do Guri (1950-1966)**. 2004. 173f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

\_\_\_\_\_. A História Oral no estudo do programa de rádio Clube do Guri (1950-1966). **Em Pauta**. v. 15, n. 25, p. 133-157, 2004.

SEDIKIDES, Constantine; WILDSCHUT, Tim; BADEN, Denise. Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions. In: GREENBERG, Jeff; KOOLE, Sander L.; PYSZCZYNSKI, Tom. **Handbook of Experimental Existential Psychology**. New York: Guilford Press, 2004. p. 200-214.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/47695/51433>>.

SHUKER, R. **Popular Music: the Key concepts**. New York: Routledge, 2005.

SILVA, Sinésio Jefferson Andrade. **Memória dos sons e sons da memória: uma etnografia musical da maré**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

SOUZA, Marcelo Rubira. **Marcelo Rubira Souza**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria prima para a identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. **Revista Graphos**, v. 16, n. 1, p. 91-117, 2014.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **Public**, n. 22-23, p. 245-257, 2001.

\_\_\_\_\_. Cultural scenes. **Loisir et société/Society and Leisure**, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.

TAVARES, Guilherme Campelo. **Guilherme Campelo Tavares**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Residência do entrevistado, 2014. 1 Arquivo MP3.

TSITSOS, Bill. Slamdancing, Ageing and Belonging. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul. **Ageing and youth cultures: music, style and identity**. London: Bloosmburry Academic, 2012. p. 66-78.

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

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **Ecompós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)**, v. 7, p.1-19, 2006.

VEDO, Leandro Cassal. **Leandro Cassal Viedo**: depoimento [2014]. Entrevistador: Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas-RS: Sala do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, 2014. 1 Arquivo MP3.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 38, p. 247-277, 2012.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: the music and its culture**. Boston: Da Capo Press, 2000.

## **Apêndice**

## Apêndice A – Roteiro de entrevistas

### 1) Me fale de tuas experiências pessoais com a música:

- Como chegaste/conheceste o *rock*? Por que?
- O que te chamou atenção em relação ao *rock*? Me fale sobre essa experiência.
- Quais eram tuas preferências musicais nessa época?
- Quando escutavas *rock*, o que imaginavas, pensavas, que sentimentos e sensações vinham à tona?
- Quais as bandas, grupos, músicos escutavas? Por que?
  
- Tocavas algum instrumento? Qual?
- Quando começaste?
- Como foi o acesso a esse instrumento? Me fale sobre isso.
- Como, com quem e quando aprendeste a tocar esse instrumento?
- Por que tocavas esse instrumento? Qual era a tua relação com ele?
- Algum músico(s) ou banda(s) te influenciou(aram) a tocar esse instrumento? Por que? Fale mais.
- De que forma esses músicos e bandas estavam “presentes” na tua forma de tocar?
- Que tipo de música tocavas?
- Quando tocavas, que sentimentos e sensações vinham à tona?
  
- Me fale sobre como observas tua relação (como um todo) com o *rock* na medida em que além de escutar e ler sobre também tocavas. Que sentimentos e sensações te vêm à mente quando pensas sobre essa relação?

### 2) Me fale sobre os materiais referentes ao *rock* aos quais tinhas acesso à época:

- Como era o acesso a LPs, fitas cassete, CDs, revistas, VHS, DVDs e outros materiais relacionados ao *rock*?
- Como chegavas a estes materiais? Onde e com quem conseguias?
- Como fazias para obtê-los?
- O que significava ter acesso aos conteúdos que estes materiais traziam (LPs, fitas cassete, CDs, revistas, VHS, DVDs)?
- O que significava pra ti possuir esses materiais?

### 3) Me fale das relações que tinhas (enquanto pessoa que escutava, fazia *rock*) com a família, estudos, trabalho:

- Como era o ambiente familiar em relação à música?
- O que teus pais, irmãos e outros familiares escutavam em casa?
- Como vias naquela época a relação desse ambiente familiar com a música? O que sentias em relação ao que os outros (familiares) escutavam?



- Me fale das impressões que tinhas em relação aos modos como as pessoas (na escola, na televisão, nas rádios, etc) se relacionavam com a música à época?
- O que significava pra ti tocar-escutar rock nas tuas relações com a família, trabalho, escola, etc?

**4) Me fale sobre os teus primeiros contatos com outras pessoas que escutavam *rock*:**

- Como foram esses contatos?
- Onde ocorreram?
- O que significou isso pra ti?
- A que tipo de experiências te levaram esses contatos?

**5) Me fale de tuas experiências com bandas:**

- Tocavas em alguma(s) banda(s)? Por que?
- Quando começaste?
- Como conhecestes as pessoas com quem formaste essa(s) banda(s)?
- Por que se juntaram para tocar?
- O que tocavam? Por que?
  
- Onde ensaiavam?
- Como eram os lugares onde ensaiavam?
  
- Onde se apresentavam?
- Por que se apresentavam?
- Como eram os lugares onde se apresentavam?
- Como eram suas apresentações?
- Como se apresentavam? Se vestiam de alguma forma?
- Para quem se apresentavam?
  
- Gravaram algum disco-fita-cd?
- Onde?
- Como foi?
- Me fale da experiência de ter um disco-fita-cd gravado na época?
  
- Me fale sobre os músicos e/ou bandas inspiravam o fazer musical da(s) banda(s) em que tocaste à época?
- Que aspectos chamavam atenção nesses músicos/bandas?
- De que maneiras a influência desses músicos e/ou bandas estavam “presentes” na forma como a(s) banda(s) na(s) qual(ais) tocaste?
  
- O que significava para tua família o fato de tocares em banda(s) de rock àquela época?
  
- Me fale sobre o que significava pra ti tocar em banda(s) à época?

- Que sentimentos e sensações que tinhas em relação ao tocar em uma banda, fazendo rock, em Pelotas (década de 1990)?

**6) Me fale sobre as bandas, músicos e outras pessoas envolvidas com o rock na cidade nessa época:**

- De que bandas e músicos te lembras? Por que?
- O que te chamava atenção nessas bandas e músicos?
- Que música faziam?
- Tinhas algum contato com essas bandas e músicos? Me fale sobre esses contatos (como ocorriam, onde ocorriam, etc).
- Chegaste a tocar nessas bandas?
  
- Eram somente músicos e bandas que conhecias?
- Quem mais conhecias nesse meio?
- Qual o envolvimento dessas pessoas com o rock em Pelotas à época?

**7) Me fale dos lugares relacionados ao rock em Pelotas dessa época (década de 1990):**

- Quais eram os lugares onde se encontrava o pessoal envolvido com o rock à época?
- Como eram esses lugares?
- Por que o pessoal ia a esses lugares?
- O que se fazia nesses lugares?
- Como eram as relações do pessoal do rock com os proprietários destes lugares?
  
- Com que frequência ias a esses lugares?
- Como fazias para chegar a esses lugares?
- Geralmente, com quem ias a estes lugares?
- O que fazia(m) na ida a esses lugares?
- Quem e o quê encontravas nesses lugares?
- O que significava pra ti ir/estar nestes lugares?

**8) Me fale das apresentações ligadas ao rock em Pelotas à época:**

- Onde aconteciam as apresentações?
- Como eram esses lugares onde aconteciam as apresentações?
- Por que aconteciam nestes lugares?
- Como eram organizadas?
- Quem organizava?
- Como eram divulgadas?
- Quem divulgava?
  
- Quem eram as pessoas que assistiam às apresentações?
- Me descreva o que as pessoas faziam nos locais onde eram realizadas as apresentações (atividades, comportamentos, etc)?

- O que significava pra ti assistir às apresentações de rock que aconteciam à época?

**10) Me fale a respeito de como era tua vivência neste contexto ligado ao *rock* em Pelotas na década de 1990.**

- Qual foi a importância dessa vivência na tua vida?
- Que sentimentos tinhas em relação a essa vivência?

## Apêndice B – Biografias dos(as) entrevistados(as)

### Adriano da Silva Barcellos (42 anos) – Harmônica-vocal

De fins dos anos 1980 a meados dos 1990 foi gaitista na banda *Blues With Feeling*. É graduado em Física e atualmente trabalha como professor da mesma matéria no Instituto Federal Sul-Riograndense (IFSul), campus Bagé-RS. Vive em Pelotas-RS e continua suas atividades como musicista em na banda *Roots N' Blues*<sup>572</sup>, a qual é uma continuidade dos tempos de *Blues With Feeling* na medida em que toca com músicos-amigos com os quais atuou na segunda.

### Alexandre Dias Fernandes (35 anos) - Guitarrista

Além de outros projetos, ao longo dos anos 1990 tocou na banda M26. É formado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é funcionário público concursado na Companhia Estadual de Energia Elétrica do Rio Grande do Sul (CEEE). Desde os anos noventa continua atuando como guitarrista em várias bandas e projetos locais. Embora com uma intensidade distinta daquela referente aos anos 1990, observa que continua “na música assim... como... como um *hobby*, né... Como um... um passatempo... Tocando com amigos assim...”.

### Alexandre Fossati Reichert (40 anos) - Baixista

Alexandre atuou como baixista na banda *Blues With Feeling*, tocando com Adriano da Silva Barcellos (gaitista), de fins dos anos 1980 a meados de 1990. É formado em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e atualmente vive com sua família em Rio Grande-RS. É funcionário público do poder judiciário, atuando como Escrivão Judicial há 15 anos. Nos dias de hoje, continua sua atividade como baixista na banda *Roots N' Blues*, juntamente com Adriano da Silva Barcellos.

### André Macedo Lisboa (38 anos) - Baixista

Ao longo dos anos 1990 foi baixista nas bandas Tonsor, Skeletóide, *Shadow* e M26. Nesta última, tocou com Alexandre Dias Fernandes (guitarrista) durante anos. É formado em Artes Visuais (Bacharelado em Escultura) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e trabalha como *Designer* Gráfico autônomo. Atualmente, e além de outros projetos musicais, dá continuidade, juntamente com o guitarrista Alexandre Dias Fernandes, à produção musical da banda M26 através de novas composições e realização de shows.

### Carla Domingues Batista Porto (30 anos) – Cantora lírica e vocalista

<sup>572</sup> [https://www.facebook.com/pg/rootsnbluesrsbrasil/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/rootsnbluesrsbrasil/about/?ref=page_internal).

Em fins dos anos 1990 ingressou como vocalista na banda M26. É Bacharel em Canto pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e mestre em Musicologia-Etnomusicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente vive em Florianópolis-SC, onde trabalha como professora particular de canto e como cantora lírica, realizando recitais, óperas e concertos no âmbito da música erudita. Além disso, realiza outros projetos ligados ao *rock* através de bandas e orquestra. Juntamente com André Macedo Lisboa e Alexandre Dias Fernandes, continua, nos dias de hoje, levando adiante os projetos da M26.

#### **Daniel Tavares Conceição (42 anos) - Guitarrista**

Ao longo dos anos 1990 tocou na banda Doidivas. Possui graduação em Arquitetura e atua como empresário no ramo imobiliário em Pelotas-RS há 16 anos. A respeito de suas atividades musicais, comenta: “É isso... A música, já há algum tempo, já... – vamos dizer – já não acompanho muito de perto... Nem toco... Tenho um violão que ainda tá atirado lá... De vez em quando eu pego ele. A guitarra faz anos que eu não abro ali. Não vendi! Ainda tenho ela, mas... há muito tempo que não... não dou nem uma olhada pra ela...”. No entanto, nos dias de hoje, e através das redes sociais, tem-se notícia de que Daniel, juntamente com os demais integrantes, retomou as atividades da Doidivas, finalizando novo álbum.

#### **Danilo de Vasconcelos Ferreira (35 anos) – Vocalista**

Danilo é licenciado em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e é professor da mesma matéria tanto na rede privada de ensino (cursos pré-vestibulares) como no Instituto Federal Sul-Riograndense (IFSul) em Pelotas-RS. Ao longo dos anos 1990, tocou em bandas como Skeletóide e *Freak Brotherz*. Além de projetos como DJ, realizando discotecagem em festas, continua suas atividades musicais ininterruptas desde os 1990 como vocalista da *Freak*. Conforme Danilo, “a música, quando entra na vida da gente, fica, né...”.

#### **Douglas Rodo Osinaga (34 anos) – Guitarrista**

Durante os anos 1990 passou por bandas como Crucifixo e *Sinner*. Do final da mesma década a meados dos 2000 também foi guitarrista da banda Bizarra. É formado em Engenharia Civil e Engenharia de Segurança. Trabalha na área de engenharia, construção, projetos e, como o próprio observa, “nas horas vagas, músico, né... [risos] Engenheiro pra... pra sustentar o vício em música. Vamos dizer assim...”. Atualmente continua atuando como guitarrista em projetos ligados a bandas de *rock*.

#### **Eduardo Pinto de Almeida (39 anos) – Baterista**

Eduardo atuou como baterista na banda Sapo desde início dos anos 1990 até a primeira década dos anos 2000, quando a banda encerrou suas atividades. É

formado em Direito pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel) e atualmente exerce a profissão de advogado.

### **Fernando Miguens (38 anos) – Guitarrista**

Fernando é formado em Letras (Inglês e Literatura de Língua Inglesa) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente trabalha como representante comercial. Como guitarrista, tocou nas bandas *Storm*, *Shadow*, *Tonsor* e *Bizarra* (juntamente com Douglas Rodo Osinaga), desde começos dos anos 1990 a meados da primeira década dos anos 2000. Atualmente continua atuando como guitarrista em projetos musicais (bandas) ligados ao *rock*.

### **Gabriel Pereira Porto (35 anos) – Baterista**

Formado em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atua como professor substituto da mesma área na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Com André Macedo Lisboa, Alexandre Dias Fernandes e Carla Domingues Batista Porto, toca, desde os anos 1990, na banda M26. Assim como os demais, continua levando adiante os projetos da M26 nos dias de hoje, mesmo vivendo em Florianópolis atualmente.

### **Gilfranco Medeiros Alves (47 anos) – Guitarrista**

Gilfranco foi guitarrista da banda *The Men-Tz*, além de outras. É formado em Arquitetura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e vive em Campo Grande-MS, onde é professor de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Atualmente continua suas atividades musicais através de projetos como *Video Sonic*<sup>573</sup>, cuja proposta envolve experimentos audiovisuais relacionados com cibernética, interatividade e música.

### **Guilherme Campelo Tavares (38 anos) – Guitarrista**

Juntamente com o baterista Eduardo Pinto de Almeida, fundou e tocou durante anos (inícios dos anos 1990 até meados dos anos 2000) na banda Sapo. É Bacharel em Música (Habilitação em Violão) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e é mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atualmente é professor efetivo da mesma faculdade de música na qual se formou. Suas atividades musicais atuais envolvem, em grande parte, sua atuação como docente universitário.

### **Hélio Vera Mandeco (48 anos) – Guitarrista**

---

<sup>573</sup> <https://www.facebook.com/videosonic67/>.

Conhecido guitarrista na cidade de Pelotas-RS. Atuou em vários projetos musicais, passando por estilos e gêneros ligados ao *jazz*, *rock*, etc. Também foi proprietário do estúdio Digital, onde várias bandas gravaram discos e realizavam ensaios. Atualmente atua como gestor público no Instituto Federal Sul-Riograndense (IFSul) em Pelotas-RS. Mas, como observa...: “Mas não deixei de ser músico! [risos] Não! Continuo atuando como músico... No momento não tô tocando na noite porque o cara com 48 se ‘esconde do frio’...”.

### **Jean Carlos Goularte (40 anos) – Guitarrista-vocalista**

De começos a meados dos anos 1990 tocou em bandas do *underground* pelotense como a *Brutal Rabbits* (como guitarrista). É formado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e atualmente trabalha como professor de música e técnico em eletrônica (“trabalho com construção de amplificadores e... eletrônica voltada à música”). Como vocalista, e juntamente com André Macedo Lisboa, Alexandre Dias Fernandes, Carla Domingues Batista Porto e Gabriel Pereira Porto, toca à frente os projetos da banda M26 nos dias de hoje.

### **Juliano Silveira de Britto (36 anos)**

Juliano foi assíduo colaborador na cena *rock underground* pelotense dos anos 1990. Junto com outros(as) participantes, ajudou a organizar e a realizar festivais do *underground* local. É licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e, atualmente, é servidor público estadual, atuando como policial civil na cidade de Novo Hamburgo-RS.

### **Leandro Cassal Viedo (34 anos) – Baixista**

Começou a tocar baixo e a participar de bandas locais como Pata da Cobra e Bizarra (juntamente com Douglas Rodo Osinaga e Fernando Miguens). Observa que sua trajetória como músico ligado ao *rock* começou com “11, 12 [anos de idade]”, “Lá em noventa e um, noventa e dois...” e “por causa da turma musical mesmo, né... Aquela que tu já deve ter entrevistado...”. É formado em Direito e atualmente trabalha como advogado e construtor de maquetes arquitetônicas. Continua atuando como baixista em projetos musicais com amigos, pois, como pontua: “o *rock*... sempre(!) , né... O *rock* não tem como... como fugir do *rock ‘n’ roll*”.

### **Leandro Macedo D’Ávila (37 anos) – Baixista-Guitarrista**

Leandro é formado em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). “Além de músico, né... Sou músico. Ainda continuo sendo... [...] Músico lá no Rio de Janeiro! Toco... *rock*”, trabalha como professor de filosofia. Ao longo dos anos 1990 tocou em bandas como *Dream* e Sorriso de Monalisa, nas quais era baixista.

Atualmente, leva adiante os projetos da banda *Psico*<sup>574</sup>, atuando como vocalista-guitarrista-compositor.

### **Saninho Billy<sup>575</sup> (43 anos) – Baixista-Guitarrista**

Além de outros projetos musicais à época, Luciano (Saninho) foi baixista da banda Divergentes. É conhecido também por ter organizado festivais e shows na cena local, sendo o mais conhecido o festival *Woodscata*. Hoje em dia é pequeno empresário. Juntamente com a esposa, mantém uma empresa ligada ao ramo de produtos artesanais *vintage*. Musicalmente, realiza projetos esporádicos nos dias de hoje.

### **Luciano Petrucci Ferreira (42 anos) – Guitarrista**

De fins dos anos 1980 a começos dos anos 1990, além de outras, tocou na banda Attro. É formado em Ciências Sociais e Eletrônica. Em relação às suas práticas musicais, comenta: “continuo tocando em casa, né... e com pessoal... Amigos, né...”.

### **Luiz Henrique Schaun (50 anos) – Baixista**

Ao longo dos anos 1990 tocou em várias bandas e projetos musicais. Juntamente com o guitarrista Gilfranco Medeiros Alves fundou e tocou à frente a banda *The Men-Tz*. É formado em Engenharia Civil e atualmente dá continuidade as suas atividades musicais como baixista. Dentre seus projetos atuais está a banda *Bregadeth*<sup>576</sup>.

### **Marcelo Crochemore Pereira (37 anos) – Baterista**

Nos anos 1990 iniciou sua trajetória musical como baterista na banda M26. Em fins da mesma década, passou a integrar a banda *Freak Brotherz*, juntamente com o vocalista Danilo de Vasconcelos Ferreira. Atualmente estuda para realizar concursos públicos e, como observa, “a música tomou um rumo na minha vida um pouco paralelo... Já foi o foco. Hoje em dia... Não profissionalmente, né... Claro que a música sempre é um foco pra mim. Porque eu gosto de música - passo o dia ouvindo música; toco meu violãozinho; toco guitarra; toco a minha batera... Mas ela não tem um foco profissional...”.

### **Marcelo Rubira Souza (41 anos) – Baterista**

Marcelo é artesão, músico e, atualmente também trabalha como técnico de gravação no Estúdio Bokada<sup>577</sup>, gravando bandas locais e sonorizando festivais e

<sup>574</sup> <https://www.facebook.com/banda.psico.3/>; <https://soundcloud.com/banda-psico>.

<sup>575</sup> Luciano Lemons Vieira da Silva.

<sup>576</sup> <https://www.facebook.com/Bregadeth/>; <https://soundcloud.com/bregadeth>.

<sup>577</sup> <https://www.facebook.com/EstudioBokada/>.



shows em Pelotas e região. Além de tocar em bandas do *underground* local como *Executor* (guitarrista), *VxDxS*<sup>578</sup> (baterista), *Protheus* (baterista), *Dissector* (baterista), *Conflito Social* (como guitarrista), dentre outras, foi colaborador da cena dos anos 1990 no que tange à organização e realização de festivais.

#### **Patrícia Pereira Porto (35 anos) – Baixista**

Patrícia, durante os anos 1990, tocou em bandas como *Mawkish* e *Red Mosquito*. É Bacharel em violão e mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é professora e coordenadora do curso Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e atua como baixista da banda M26, juntamente com Alexandre Dias Fernandes, André Macedo Lisboa, Carla Domingues Domingues Batista Porto e Gabriel Pereira Porto.

#### **Paulo Ricardo Ramalho e Silva (43 anos) – Guitarrista**

De fins dos anos 1980 a meados dos anos 1990 tocou na banda *Attro*. Paulo é formado pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel) e é publicitário e fotógrafo. Além da fotografia comercial, atua como desenvolvedor *freelancer* de *websites* desde 2002. Atualmente realiza projeto musical solo como guitarrista em seu *home studio*.

#### **Rafael Antunes Dias (45 anos) – Vocalista**

Além de outras bandas, foi vocalista da banda *The Men-Tz*, atuando com Gilfranco Medeiros Alves e Luiz Henrique Schaun. É formado em Biologia e atualmente é professor universitário lotado no departamento de Ecologia, Zoologia e Genética da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Não atua mais em bandas. Como observa, a respeito de suas práticas musicais: “Hoje só ouço e praticamente tudo do século passado”.

#### **Ricardo Pereira Antunes (38 anos) – Baixista**

Ao longo dos anos 1990 foi baixista das bandas *Sinner* (juntamente com Douglas Rodo Osinaga, Fernando Miguens, Lúcio e Rubens Hallal dos Santos), *Sapo* (juntamente com Eduardo Pinto de Almeida e Guilherme Campello Tavares) e *Cavalo de Tróia*. Está na etapa final de sua formação em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e, em termos musicais, continua suas atividades como músico. Atualmente, atua como baixista na banda *Ilusionismo Sonoro*<sup>579</sup>.

#### **Robledo Lima Gil (36 anos) – Baterista**

<sup>578</sup> Vermes em Decomposição e Subdesenvolvidos.

<sup>579</sup> <https://www.facebook.com/ilusionismosonoro/>.

É formado em Química pela antiga Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel). É também Bacharel e Licenciado em Ciências Biológicas, possui especialização e mestrado em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e doutorado em Educação Ambiental pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Atualmente é professor efetivo do Instituto de Biologia da UFPel. Além de ter passado por bandas do *underground* pelotense como Sorriso de Monalisa (juntamente com Leandro Macedo D'Ávila), dentre outras, continua suas atividades musicais nos dias de hoje, tocando em bandas como *Psico* (juntamente com Leandro Macedo D'Ávila), bem como produzindo suas composições próprias.

### **Rodrigo Matarredona Netto (35 anos) – Vocalista**

Na cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, atuou como vocalista de bandas como *Dream* (juntamente com Leandro Macedo D'Ávila), *Scarecrow* e *Poser*. Conforme Rodrigo, “trabalho com música, que eu me lembre assim, desde mil novecentos e noventa e três...”. Continua suas atividades musicais como vocalista e compositor e desde 2014 realiza o projeto musical solo Marena<sup>580</sup>. Atua como produtor musical na cidade de Caxias do Sul-RS.

### **Rubens Hallal dos Santos (37 anos) – Baterista**

É formado em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e é servidor público federal (Polícia Federal). Ao longo de sua trajetória como baterista tocou nas bandas Tonsor, Crucifixo (juntamente com Douglas Rodo Osinaga), Attro e Bizzarra (com Douglas, Fernando Miguens e Leandro Cassal Viedo). Atualmente está parado com as atividades musicais enquanto baterista.

### **Solano de Vasconcelos Ferreira (38 anos) – Baixista**

É formado em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel) e atua como jornalista-fotógrafo. Como observa, é “baixista-sócio-fundador da *Freak Brotherz*”, juntamente com seu irmão (Danilo de Vasconcelos Ferreira), assim como organiza festivais independentes “e o que pintar pela frente”. Ao longo dos anos 1990, passou por bandas como Boo Doom, M26, Fora de Controle, *Freak Brotherz*, dentre tantas outras. Atualmente continua suas atividades como músico-baixista na banda *Freak Brotherz*, fundada em fins dos anos 1990 e que continua, de forma ininterrupta, suas atividades até os dias de hoje.

---

<sup>580</sup> <https://www.facebook.com/marenaofficial/>.

## Apêndice C – Informações sobre bandas<sup>581</sup>

### **Blues With Feeling**

Foi uma banda de *blues* formada em fins dos anos 1980, atuando na cena pelotense até meados dos anos 1990. Formada por Adriano da Silva Barcellos (harmônica e vocal), Márcio Schlee Gomes (guitarra), Alexandre Fossati Reichert (baixo), Antônio Klee Júnior (baterista), executavam clássicos do *blues* e tinha uma composição autoral, *I'm going to Mississippi*<sup>582</sup>. Nas últimas apresentações, também passou pela banda o baixista Valdir Cardoso (Nando). A banda se apresentava em bares locais como Cais Entre Nós, *Habeas Corpus*, *Supérfluo*, *Nostravamus*, etc. Participou também de uma das edições do Circuito de *Rock* (promovido pela RBS TV). A banda possui um registro caseiro de parte de seu repertório (primeiramente realizado em fita cassete e depois transferido para CD). Conforme Adriano Barcellos, “eu digo que é um dos CDs mais raros de *blues* porque só quatro pessoas têm, né... [risos]”. Embora a banda tenha encerrado suas atividades, Adriano, Alexandre e Márcio tocam juntos hoje em dia na *Roots n'Blues*.

### **M26<sup>583</sup>**

A M26 iniciou suas atividades em meados dos anos 1990. Inicialmente voltada a uma sonoridade mais *hard core*, teve como integrantes Ronaldo Campelo (vocal), Solano Ferreira (baixo), Marcelo Crochemore (baterista), Fabiano Etchichury (guitarra), dentre outros. Conforme Marcelo, a M26, à época, era “Bem diferente do que é hoje em dia, né... A M26 hoje em dia não tem nada a ver com... como ela começou, né...”. A partir da formação com Ronaldo Campello (vocal), Alexandre Fernandes (guitarra), André Lisboa (baixo) e Gabriel Porto (bateria), a sonoridade da banda voltou-se mais ao *metal*. No ano de 1997 lançaram a demo *Outubro, 1997*<sup>584</sup>. Na cena pelotense, a banda também atuou na organização de várias edições do *Hell Underground Festival*, abrindo espaço para bandas locais e fazendo parcerias com bandas de outras cidades. Após o ingresso da vocalista Carla Domingues, em fins

<sup>581</sup> A composição deste apêndice foi baseada em dois critérios: as bandas mais lembradas ao longo das entrevistas e as que possuíamos mais informações a respeito. Muitas das bandas não deixaram *releases* ou mesmo gravações ao longo de suas existências. Além disso, dado o recorte histórico referente ao *underground* pelotense dos anos 1990, bem como o foco do roteiro de entrevistas (voltado às experiências musicais dos(as) entrevistados(as) e não as histórias de suas bandas), há que dizer que muitas bandas tiveram seus nomes ao menos mencionados. Dessa forma, é importante que citemos aqui algumas dessas bandas: *Conflito Social*, *Executor*, *VxDxS* (Vermes em Decomposição e Sub-desenvolvidos), *Mawkish*, *Attro*, *Brutal Rabbits*, *Dream*, *Boo Doom*, *Tonsor*, *Sanguinary Flee*, *Red Mosquito*, *Rosa Negra*, *Cavalo de Tróia*, *Usina Eletrophonica*, dentre várias outras. Por fim, cabe dizer que muitas dúvidas e informações que não tínhamos foram sanadas também através de contatos com os(as) entrevistados(as) através de mensagens pessoais via rede social, bem como através de *websites* como *PalcoMP3*, *MySpace* e páginas das bandas no *Facebook*.

<sup>582</sup> Há um registro no *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=2m7TIGyvMYs>.

<sup>583</sup> <https://www.facebook.com/m26band/>; <https://www.last.fm/pt/music/M26>.

<sup>584</sup> *Outubro*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QKGFvSarAQ0>; *Alívio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BaB4415KFAs>; *Sentimentos de Ódio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NHmpBE3-5QA>.

dos anos 1990, a banda gravou sua segunda demo, *Sentimentos Sombrios* (2000) e, em 2005, a terceira: *Solidão*. Em 2014 lançou seu primeiro álbum: *Misantropia*<sup>585</sup>. Atualmente a banda conta com a seguinte formação: Carla Domingues (vocal), Jean Goularte (vocal), Bruno Añaña (guitarra), Alexandre Fernandes (guitarra) André Lisboa (baixo), Patrícia Porto (baixo) e Gabriel Porto (bateria).

### **Skeletóide**

Banda ativa no *underground* pelotense entre 1995-96. É lembrada por haver sido composta por dois baixos. Conforme André Macedo Lisboa: “Não tinha guitarra. Era com dois baixos: um baixo limpo, normal assim... e outro baixo distorcido, cheio de efeitos, que fazia meio que às vezes de guitarra...”. Para Danilo Ferreira, a “[...] Skeletóide foi uma experiência bacana [...] de banda... Porque foi um trabalho sério. Apesar de ser uma coisa de guri. Mas a gente ensaiava religiosamente duas, três vezes por semana... e gravamos [uma demo] e mandamos [pra] Porto Alegre e tudo... também em fita... na época ainda não rolava o CD... [...]”. A banda foi formada por Danilo Ferreira (vocal), André Lisboa (baixo), Elio Stolz (baixo com distorção) e Diogo Bender (bateria).

### **Shadow**

Banda de *heavy-trash metal* formada por André Macedo Lisboa (baixo e vocal), Fernando Miguens (guitarra) e Sérgio Verneti (bateria). Após a saída do último, ingressou o baterista Camilo. Além de *covers*, a banda também produziu algumas composições próprias. Conforme Fernando, “a gente fez umas [...] duas músicas, três músicas... Até gravamos uma música que era a... Como é que era o nome da música?... A gente gravou lá no estúdio do Vítor [...]... *Agonize My Friend*. [risos] Foi a primeira música que a gente gravou no estúdio... [...] Com o André cantando. [...]”.

### **Doidivasas**<sup>586</sup>

Banda pelotense formada em 1995 e que ganhou notoriedade no cenário musical do Rio Grande do Sul pelo seu estilo: mesclas entre o *rock*, música gauchesca, assim como outros estilos-gêneros. Além de shows em bares, festas e outros espaços, a banda participou de uma das edições do Circuito de *Rock* (promovido pela RBS TV) e do festival nativista Moenda da Canção. Tem lançados 5 álbuns: *Liber Pampa* (1998); *Sou de Pelotas, Por Quê?!* (1999); *Viagem ao Sul da Terra* (2002); *Nosotros* (2008) e *Liber Pampa Remexido* (2015). Formada por Felipe Mello (vocal-violão), Rodrigo Osório (baixo), Daniel Conceição (guitarra), Rodrigo dMart (bateria) e Daniel “Cuca” Moreira (multimídia), está retomando suas atividades musicais através do lançamento de novo álbum.

### **Sorriso de Monalisa**<sup>587 588</sup>

<sup>585</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z7FJzb05v3U>.

<sup>586</sup> <https://www.facebook.com/DoidivasasRock/>.

Calcada nas sonoridades características dos anos 1960-70, a Sorriso de Monalisa passou por várias formações. Formada em Pinheiro Machado, em fins dos anos 1980, passou a década de 1990 em Pelotas. Tocou pouco na cidade, pois como observa Leandro D'Ávila: “Cara, a Sorriso de Monalisa tocava em poucos lugares porque [...] a banda tinha o objetivo de ser uma banda *cover*, né... [...] Mas... incrivelmente a gente conseguiu fazer uma música [...] que aconteceu assim... Que deu uma mexida, né... Que a gente conseguiu uma projeçãozinha maior...”. Em 1997 a banda classificou a música Rato Sujo para a etapa Sul (RS, SC, PR) do Festival Skol *Rock*, ficando em terceiro lugar. À época, a banda era formada por Ilton Ornelas<sup>589</sup> (vocal, guitarra), Leandro D'Ávila (baixo, vocal), Wander Garcia (bateria) – Robledo Gil (bateria).

### **Divergentes**

Voltada a sonoridades que remetem ao *rockabilly*, se manteve em atividade de 1988 a meados da década de 1990 (entre 1994-95). A principal formação contou com: Sandro Bandeira (vocal), Mauro Mesko (guitarra-vocais), Saninho Billy<sup>590</sup> (baixo-vocais) e Clairton Pezão (bateria-*backing vocals*). A banda se apresentou em vários espaços, tais como bares, colégios, festas organizadas com outras bandas... E como observa Saninho: “Tinha um lugar que a gente tocava... a gente tocou umas quatro vezes assim... [...] Que eram os melhores shows assim... [...] Que era no salão paroquial numa igreja lá no Fragata. [...] Quando rolava [...] era bem legal. Porque [...] ficava lotadinho o lugar e não era pequeno assim... E [...] pegava um climão assim, sabe?”. Em 1998 a banda se reuniu para a gravação de um álbum composto por seu trabalho autoral. Embora não se concretizando este projeto, os registros de suas canções estão disponibilizados na plataforma PalcoMP3<sup>591</sup>.

### **The Men-Tz**

Formada em 1991 por Rafael Antunes (vocal), Gilfranco Alves (guitarra), Luiz Schaun (baixo), Nelson Barreto (teclado, guitarra), Gabriel Viegas (bateria), seu repertório mesclava produção autoral, *covers* e versões pesadas de outras músicas. O estilo de seu trabalho autoral, conforme Gilfranco Alves, girava em torno de uma mescla entre *punk rock*, *hard core*, *heavy metal*, *funk*, *indie*... Além de gravações caseiras (como quase todas as bandas à época), chegou a compilar uma *demo tape* (sem título). Se apresentou sistematicamente em bares locais (Cais Entre Nós, *Habeas Corpus*, entre outros), festas particulares, festivais, e outros espaços. Conforme Luiz Schaun: “Cara! A *The Men-Tz* tocava onde tu imaginasse!”. Além disso, tocaram em bares em Porto Alegre (Garagem Hermética, Fim de Século) e em Rio Grande. A banda encerrou suas atividades em 1994 e, em 2012, se reuniu para realização de um show juntamente com a banda *Freak Brotherz* (organizadora do evento).

<sup>587</sup> <https://www.facebook.com/bandasorrisodemonalisa/?fref=ts>.

<sup>588</sup> <https://www.palcomp3.com/sorrisodemonalisa/info.htm>.

<sup>589</sup> Conhecido como PT.

<sup>590</sup> Luciano Lemons Vieira.

<sup>591</sup> <https://www.palcomp3.com/divergentes/>.

### **Sinner**

Formada por Lúcio Hallal (vocal), Douglas Osinaga (guitarra), Fernando Miguens (guitarra), Ricardo Antunes (baixo) e Rubens Hallal (bateria), esteve em atividade entre começo e meados da década de 1990 (1992/93-1994/96). Voltada à sonoridade do *heavy metal*, Ricardo Antunes observa que a *Sinner* era uma “banda estilo Iron Maiden”. Seu repertório era composto por músicas autorais (2) e *covers*. Se apresentaram em festivais do *underground* pelotense, como o Festival Insãno de Música Alternativa (organizado por Saninho Billy), bem como em outros locais.

### **Sapo**

Formada em março de 1988, inicialmente com o nome de Os Eremitas, a Sapo passou por várias formações. Durante seus 20 anos de existência vários baixistas passaram pela banda. Tendo como núcleo Guilherme Tavares (guitarra, teclados e instrumentos de brinquedo) e Eduardo Almeida (bateria) e mantendo-se em algumas épocas somente como um duo, passaram pela banda Renato dos Santos (1991, ainda no violão base, e 1993-1996), Emerson Pinto Albert (1992-1993), Ricardo Pereira Antunes (1997), Felipe Borges da Cunha (2001), Daniel Ribeiro Medeiros (2002-2003 e 2008), Fernando Diniz (2004-2005). Se apresentou em variados festivais e apresentações de bandas do *underground* local, tais como o show no trailer Carranca, Festival Insãno de Música Alternativa, Festival *Woodscata*, Pelotas *Rock in Concert*, dentre outros. A banda possui alguns registros em estúdio, mas não lançou nenhuma *demo* ou CD. Realizou seu último show no *Abbey Road Pub*, em Porto Alegre, em agosto de 2008.

### **Crucifixo**

Banda de *trash metal* formada em 1990, encerrando suas atividades no ano de 1992. Além da passagem de outros integrantes, teve como principal formação Eduardo Dutra (vocal-guitarra), Douglas Rodo Osinaga (guitarra), Paulo Ferreira<sup>592</sup> (baixo) e Rubens Hallal (bateria). Realizaram registros de seu trabalho autoral em estúdios, mas não lançaram nenhuma *demo tape* à época. Se apresentaram no circuito *underground* local, em festivais como o Anarcofesta (no antigo B'52) e o *Fucking Festival* (na paróquia São Cristóvão, bairro Fragata), bem como na cidade de Rio Grande. Como observa Rubens Hallal: “Onde dava pra tocar a gente tocava”.

### **Poser**<sup>593</sup>

A *Poser* foi uma banda de *hard rock* voltada ao estilo *glam*. Esteve atuando no cenário local no período de 1999 a 2006. Além da passagem de outros músicos que integraram a banda, teve como principal formação: Rodrigo Marenna (vocal e guitarra), Daniel Essinger (guitarra), Pablo Ennes (baixo e vocais) e Rafael Netto

<sup>592</sup> Conhecido como Baiú.

<sup>593</sup> <https://www.palcomp3.com/poser/info.htm>.

(bateria). Com essa formação gravou o álbum *Novembros* (2005). A banda realizou vários shows em festivais do *underground* local e outros espaços, ganhando, em 2002, o II Festival de Música da Universidade Católica de Pelotas (UCPel). Teve suas atividades encerradas no ano de 2006.

### **Freak Brotherz**<sup>594</sup>

Banda pelotense em atividade desde 1998, teve como primeira formação: Danilo Ferreira (vocal), Ricardo Rodrigues dos Santos (guitarra), Solano Ferreira (baixo) e Marcelo Crochemore (bateria). Com larga produção autoral, o estilo musical da banda é definido (em poucas palavras) por Solano Ferreira como “*funk-metal* brasileiro”. Além de ter tocado em vários festivais do *underground* local desde os anos 1990, ao longo de sua trajetória, a *Freak* tem se apresentado em variadas cidades brasileiras. Vencedora da etapa Sul do Festival Skol Rock (1998) tem três registros de seu trabalho autoral lançados: *Freak Songs* (2000) e *Tudo ao contrário* (2005), *demo tapes*; e os álbuns *Dentro da ideia* (2007) e *Guerra Invisível* (2016). Atualmente, a banda conta com a seguinte formação: Danilo Ferreira (vocal), Solano Ferreira (baixo), Rodrigo Monteiro (guitarra) e Clóvis Motta (bateria).

### **Bizzarra**<sup>595</sup>

Formada em 1997, com o intuito de gravar uma música para uma coletânea de bandas independentes, a banda foi formada por Lúcio Hallal (vocal), Fernando Miguens (guitarra), Douglas Osinaga (guitarra), Leandro Cassal (baixo), Thomaz Sperb – e depois Camilo Luiz (teclados) -, Rubens Hallal (bateria). Conforme Douglas, a sonoridade da Bizzarra, em linhas gerais, se enquadrava em um “[...] heavy metal um pouco mais trabalhado”. Além de ter se apresentado em festivais *underground* locais, bem como outros espaços, gravou, em 2000, a *demo Beoynd the Faith*. A banda finalizou suas atividades em 2002.

### **Attro**

Conhecida banda de *metal* pelotense, foi fundada em 1987. A primeira formação contou com Luciano Petrucci (guitarra, vocal), Marivan Ugoski (baixo, vocal) e Décio Renk (bateria). Em 1988 a banda passa a ser integrada pela formação mais duradoura: Marivan Ugosky (baixo, vocal), Paulo Rick (guitarra) e Ricardo Esteves (bateria). Além de vários shows por Pelotas e outras cidades, a banda participou, em 1989, da final do Circuito de Rock (organizado pela RBS TV), tocando ao lado de bandas de várias cidades do Rio Grande do Sul. Ao longo de sua trajetória, lançou os seguintes registros como: *Death For Those Who...* (*demo tape*, 1990); *Alive In Order Not To Die* (*demo tape* com gravações ao vivo, 1992); *Breaker* (álbum de 1995); *Making Up For The Wasted Time* (2003); dentre outros. Pela banda ainda passaram os músicos Rubens Hallal (baterista), Marcelo Duran (vocalista), Felipe Koetz (baterista), Luke Faro (baterista), dentre outros.

<sup>594</sup> <https://www.facebook.com/Banda-Freak-Brotherz-218973124804153/>.

<sup>595</sup> <https://www.palcomp3.com/bizzarra/>.