

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Victor Otávio Carvalho Marques

**Margens em construção: um panorama dos undergrounds e
do faça-você-mesmo no Brasil (2016 – 2018)**

Doutorado em comunicação e semiótica

São Paulo

2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Victor Otávio Carvalho Marques

**Margens em construção: um panorama dos undergrounds e
do faça-você-mesmo no Brasil (2016 – 2018)**

Doutorado em comunicação e semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação e semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. José de Branco Amálio Pinheiro.

São Paulo

2015

Banca examinadora

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio do Conselho Nacional de desenvolvimento científico e tecnológico – Brasil (CNPq)

The presente work was financed by the Conselho Nacional de desenvolvimento científico e tecnológico – Brasil (CNPq)

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico por fomentar esta pesquisa com bolsa de estudos. Agradeço, também, a Otávio Augusto Bressan Cruz.

Agradeço à minha família, por sempre acreditar no conhecimento como instrumento de transformação. Aos meus amigos, por sempre me acompanharem, por serem interlocutores tão entusiasmados e, por vezes, muito pacientes. Agradeço por terem me ajudado a fazer desta jornada algo mais alegre.

A todos aqueles que, de alguma maneira, ajudam a manter o underground vivo e ativo.

A todas as pessoas que fazem parte do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica; professores, colegas, secretaria. Especialmente ao professor e amigo Amálio Pinheiro, por ter acolhido e orientado esta pesquisa em curso de braços abertos. Sem ele, a finalização deste trabalho não seria possível.

Por fim, não poderia deixar de me alongar para dizer o quanto sou grato à Jerusa Pires Ferreira, minha mestra. O privilégio da convivência quase diária, ao longo de seis anos, de um jovem com uma pessoa tão única, intelectual que passeava com tranquilidade nos mais diversos temas. Jerusa era uma pessoa muito orgulhosa de si própria, sabia muito bem de sua grandeza, ouvia com justo prazer quando eu a chamava de mestra. Agradeço por ter feito parte da minha vida e por mudá-la profundamente. Em muitos momentos acreditei que não seria possível sem ela.

MARQUES, V. **Margens em construção**: um panorama dos undergrounds e do faça-você-mesmo no Brasil (2016-2018). 2019. - Programa de estudos pós graduados em comunicação e semiótica – PUC-SP, 2019.

Resumo

A presente pesquisa visa explorar um panorama das cenas undergrounds musicais do Brasil entre os anos de 2016 e 2018. Seu objetivo foi o de observar a maneira como tais espaços, nas bordas da cultura, se desenvolvem e se estabelecem em nossa contemporaneidade, sobretudo em relação às mais variadas mídias de que se vale para tanto. Enfocar tais movimentos se faz de suma importância uma vez que sua existência independe de agentes externos, ela se dá por um conjunto de práticas do faça-você-mesmo, ou seja, as astúcias necessárias para sua existência partem das próprias pessoas que a compõe. Como hipótese principal, observamos que, à sua maneira, tais processos culturais buscam em diferentes mídias as vias de se concretizar, disfuncionalizando-as em seus preceitos comerciais. Esses espaços periféricos se tornam coextensivos a diferentes regiões e cidades, compondo coletividades que estão em constante trânsito. Para o desenvolvimento de tais pontos de partida, passamos a acompanhar eventos em São Paulo e em outras cidades do Brasil com a finalidade de observar tais processos em ação. Além disso, nos apoiamos em reflexões de autores como Jerusa Pires Ferreira, Paul Zumthor, Iuri Lótmán, Mikhail Bakhtin, além de outros membros da escola de semiótica russa e dos formalistas, Giorgio Agamben, Michel de Certeau, Octavio Paz e outros que compõe a fundamentação teórica desta tese. A conclusão da pesquisa aponta para um descompasso entre as produções de rock já consolidadas e os undergrounds que se criaram a partir e apesar delas. Nota-se que o rock'n roll que moveu multidões outrora encaminha-se para o fim de sua existência enquanto um processo semiótico vivo, abrindo espaço aos undergrounds, cada vez mais permissivos e ativos.

Palavras-chave: Underground, faça-você-mesmo, fonografia, semiótica da cultura.

Abstract

The presente research aim to explore a panorama of underground music scenes from Brazil between the years of 2016 and 2018. Its objective was the observation of the way those spaces, on the borders of culture, develop and establish itself in our contemporaneity, mostly in relationship with a variety of medias that those processes take to itself. Focus those movements is something of major importance because its existence regardless of external agents, it takes form by na ensemble of practices of do-it-yourself, in other words, the necessary crafitness for its existence come from the same people that compose it. As a mainly hypothesis, we observe that, in its own way, those cultural processes search in different medias the ways to be materialized, dysfunctionalizing it in its comercial precepts. Those peripheral spaces become coextensives to different regions and cities, creating collectivities that are constantly moving. For the development of these starting points, we started to follow and in another cities of Brazil with the purpose to observe the processes in action. Besides that, we lean on reflections of authors such like Jerusa Pires Ferreria, Paul Zumthor, Iuri Lótiman, Mikhail Bakhtin, and also other members of Russian school of semiotics and the formalists, Giorgio Agamben, Michel de Certeau, Octavio Paz and other that composes the theoretical foundation of this thesis. The conclusion of the research points to a mismatch between the already consolidate productions of rock and the undergrounds that were created by and in spite of them. It is noted that rock'n roll that moved crowds in the past wanders on the end of its existence as an alive semiotic process, opening space to the undergrounds, each time more actives and permissive.

Key-words: Underground, do-it-yourself, phonography, semiotic of culture.

Resumen

La presente pesquisa visa explorar un panorama de las cenas undergrounds musicales del Brasil entre los años de 2016 y 2018. Su objetivo fué el de observar la manera como tales espacios, en las bordas de la cultura, desarrollanse y estabelencese en nuestra contemporaneidad, sobretudo en relación a las más diversas mídias que se aprovechan para eso. Enfocar tales movimientos es de gran importancia una vez que su existencia indepiende de agentes externos, ella dáse por un conjunto de praticas del hecho-por-sí-mismo, o sea, las astúcias necesarias para su existencia parten de las propias personas que las componen. Como hipótesis principal, veemos que, a su manera, tales procesos buscan en diferentes mídias las vías de materializarse, disfuncionalizandoas en sus preceptos comerciales. Estos espacios periféricos sán coextensivos a diferente regiones y ciudades, componendo colectividades que están en constante transito. Por lo desenvolvimiento de tales puntos de partida, pasamos a seguir eventos en São Paulo y otras ciudades del Brasil, con el propósito de observar tales procesos em acción. Además, apoyamonos en autores como Jerusa Pires Ferreira, Paul Zumthor, Juri Lotman, Mikhail Bajtin, además otros miembros de la escuela de semiótica rusa y de los formalistas, Giorgio Agamben, Michel de Certeau, Octavio Paz y otros que componen la fundamentación teórica de esta tesis. La conclusion de la pesquisa señala un desajuste entre las producciones de rock ya consolidadas y los undergrounds que se crean a partir y a pesar de ellas. Mirase que el rock'n roll que movió multitudes en otros tempos, encaminase para el fin de su existencia mientras un proceso semiótico vivo, abrindo espacio a los undergrounds, cada vez más permissivos y activos.

Palabras claves: Underground, hazlo-tu-mismo, fonografía, semitóica de la cultura

Sumário

Apresentação.....	9
Introdução.....	17
1. Faça-você-mesmo: desdobramentos até o presente.....	23
1.1. Breve histórico dos undergrounds no Brasil.....	23
1.2. Paralelos com o outro lado do trópico.....	31
1.3. A chegada da rede.....	36
1.4. A presença.....	41
1.5. Procedimentos metodológicos.....	45
2. A performance.....	50
2.1. A voz e seu entorno.....	55
2.1.1. Performance miniatural.....	58
2.2. São Caos Festival 2.....	61
2.3. Exhale the sound.....	62
2.4. Thrash metal soldiers.....	63
2.5. Capivara Grind.....	64
2.6. Sinfonia de cães.....	65
2.7. No gods no masters.....	66
2.8. Palco Test.....	67
2.9. Metal Punk Overkill.....	68
2.10. Encuentro Gran Rífa Punk Solidária.....	69
2.11. O grito como signo.....	70
2.12. Performance, discurso e política.....	72
2.13. Trair a contemporaneidade.....	80
3. Mídias físicas e digitais.....	82
3.1. Distro e selo.....	86
3.2. Mídias diversas e fonografia.....	89
3.3. A internet.....	93
4. A morte do rock.....	96
4.1. Parents Music Resource X GG Allin.....	101
4.2. Uma potência estética, política e poética.....	103
Conclusão.....	108
Anexos.....	117

Apresentação

Apresentar este trabalho é, de certa maneira, me apresentar. Poderia escolher a lembrança vaga do meu primeiro CD, do meu primeiro disco de vinil, do meu primeiro show internacional, dos pôsteres colados na parede, das camisetas de banda, das fitas cassete gravadas de programas de rádio. Ou ainda os primeiros contatos com o rock, quando era criança, através CDs dos Beatles no carro de meu pai. Escolho janeiro de 2005, uma noite de domingo, enquanto ia à Mooca com meu pai no volante para ver meu primeiro show de bandas underground. Já havia visto outras bandas ao vivo, mas todas conhecidas e em casas de show grandes, esta era a primeira vez que iria a um lugar pequeno, com poucas pessoas. Com o avanço das redes , fiquei sabendo desse rolê na Mooca por um contato virtual.

Meu pai me disse: “é cedo, filho”, quando notou a minha decepção ao ver meia dúzia de pessoas tomando cerveja em um bar ao lado do local do show. Algumas horas se passaram e o quórum não aumentou muito, mas meu amigo virtual havia chegado e me apresentado aos seus amigos, que eram muito mais parecidos comigo do que meus amigos da escola. O movimento oscilava entre o lado de dentro e o lado de fora do bar, mesmo antes da lei antifumo, com pessoas vestidas de coletes jeans, calças apertadas e camisetas das bandas preferidas. Daí, já pude reparar em algo curioso; muitas das camisetas eram pintadas a mão, calças apertadas sem máquina de costura, cintos de rebite improvisados, jaquetas (em janeiro) customizadas de maneira artesanal.

A atração que fechou a noite foi o Violator, de Brasília, banda ativa até o presente e que já gozava de certa popularidade entre as cenas underground do Brasil. Na ocasião, eles lançavam seu terceiro registro de estúdio, o EP *Violent Mosh* (2004). O show começou por volta de dez horas da noite, havia pouco mais de trinta pessoas no salão apertado com um velho ventilador fazendo as vezes de uma janela. Apesar do parco público, a banda claramente se esforçava em fazer uma apresentação animada, o que fazia com que as pessoas subissem ao palco e se atirassem sobre a plateia,

dando *mosh*. Na minha vez de subir ao palco, minha calça rasgou da virilha ao joelho e todos riram, não num tom jocoso, mas como se aquilo simplesmente estivesse previsto para aquela noite: “ainda bem que você tá de carro, mano”, ouvi algumas vezes. As poucas pessoas estavam muito animadas com o show, que se estendeu até umas onze da noite. Ainda não podia esconder minha frustração diante de um público tão parco e uma apresentação tão animada.

“Hoje foi foda!”. “Apesar de ser domingo, galera colou em peso” e outras frases como essas me trouxeram para casa com um duplo sentimento: era muito bom ver bandas que produziam algo como aquilo que eu já consumia de outra maneira, através de bandas antigas, mas, ao mesmo tempo, era frustrante ver que algumas poucas pessoas partilhavam disso.

Voltei para casa pensando nessa cena musical que acabara de conhecer e estava ansioso para o próximo. Me lembro, no mesmo ano, de diversas situações: eventos em cabarés no centro da cidade, excursões em ônibus caindo aos pedaços interior, viagens de trem para Osasco constantemente, discotecagens aos domingos na Penha. Era todo um novo universo que se revelava a mim e que preocupava minha mãe ao ver seu filho no começo da adolescência com mais discos do que amigos.

No ano seguinte, foram poucos os finais de semana que não fui a um rolê, alguns juntavam mais de cem pessoas, outros, como o primeiro, com um parque público. Nesse momento comecei a notar um esforço coletivo para que isso fosse viável. Havia um número considerável de bandas se apresentando todos os finais de semana em diferentes lugares de São Paulo; isso era, para mim, impensável. Não havia uma motivação aparente, tampouco aquela imagem do rock star rodeado de mulheres e drogas, no mais, sequer havia cachê para os músicos. A produção incessante de signos, observada por todas as correntes da semiótica, era algo que parecia estar fora de compasso com a realidade utilitária que cerca tais processos culturais. Essa falta de sintonia não era apenas em relação às formas de produção, mas em tudo: as roupas, os cabelos, as casas de show, a temática das músicas, a forma de tocar e cantar. Tudo parecia uma versão tupiniquim dos filmes da Sessão da Tarde no qual nós éramos os figurantes sentados no fundo da sala de aula.

Com o passar dos anos, pude conhecer outras cenas musicais que, apesar de inúmeras diferenças, conservavam elementos essenciais muito parecidos justamente por estar à margem de processos majoritários, dependerem de si para sua manutenção e que a maioria de seus membros via isso com uma grande clareza. Desde aquela noite de domingo, em janeiro de 2005, até hoje, sequer consigo mensurar quantos concertos assisti em locais os mais variados por pequenos valores. Grupos de diversos países, antigos ou novos, nas mais variadas localidades do Brasil, formando uma espécie de cena transnacional (o meu sofá ainda é requisitado por bandas de amigos que passam por São Paulo em turnê) capaz de permear qualquer potencial espaço: haja visto bandas que se apresentam em espaços como o Centro Cultural São Paulo e, no dia seguinte, em algum bar distante do centro da cidade.

Por ter um modo de produção peculiar, bem como seu conteúdo, os undergrounds causam uma espécie de estranheza nas pessoas. Quando fui à Belo Horizonte pela primeira vez, numa viagem de um dia, consigo me lembrar da expressão dos meus familiares quando disse que só tive tempo de ir ao Mercado Central e a uma loja de discos, a aqui muito citada Cogumelo Records. Com o mesmo espanto me olharam duas moças quando disse que estava na capital mineira pela quarta vez para um festival organizado por amigos com bandas que eu havia assistido na semana anterior em São Paulo. Por outro lado, quando encontro um companheiro de cena em outro estado ou vice-versa, esse espanto não existe já que esses deslocamentos são uma constante; as cenas são locais, mas não restritas a ele.

.....

Passados quase quinze anos, há algo que ainda me impressiona nas cenas undergrounds: o esforço de seus envolvidos. A clareza da necessidade do faça-você-mesmo é algo latente, pois não há um interesse maior por trás: é feito pela vontade de fazê-lo, porque, de alguma maneira, ele é importante.

Muito se disse contra e a favor das cenas musicais que surgiram a partir da década de 1960, porém, é inegável a sua capacidade de manutenção, e consequentemente de produção, sem necessariamente depender de fatores externos. Seus prós e contras em planos individuais pouco importam quando vemos este tipo de

produção ante o estágio de capital avançado no qual vivemos hoje; em que a produção pela produção soa como um potlatch¹ tanto para seus produtores quanto àqueles que o assistem. Pensar nas novas dinâmicas da indústria musical, de um lado, e dessa dinâmica que rege cenas undergrounds ao redor do mundo em constante ebulição, de outro, nos coloca ante uma manifestação cultural que pouco tem a ver com elementos que pavimentam nossa sociedade (ou até mesmo nossa espécie), o dinheiro é um deles.

O porquê de haver tantas pessoas engajadas nas mais diferentes cenas musicais, a maneira como elas se estabelecem e são capazes de estabelecer uma rotina (conforme pesquisa de campo, em que foram registradas mais de trezentas apresentações). O faça-você-mesmo opera em todos os sentidos, ele é, indiretamente, responsável por uma apresentação no SESC, que pode beneficiar uma turnê, quanto por uma apresentação em um terreno baldio. Há uma ocupação não do espaço previsto, mas do espaço possível, que pode aparecer de maneira inusitada.

Paul Zumthor, em *Escritura e Nomadismo*, diz que:

O rock ainda não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O *rock and roll* se inscreve na mais direta e mais antiga linha da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena a história da humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do *rock* que vinha da América, já ganhava uma juventude de blusões negros já semimarginalizada, e que fermentava violência reprimida. O *rock* lhe deu, senão precisamente um exútorio, uma expressão no sentido forte da palavra. E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos. Na medida em que reivindica um violência (a violência que leva a quebrar as cadeiras, no final da apresentação, trazia consigo algo insubstituível para uma geração no vazio. Para essa geração e para a minha (que aproveitou indiretamente, através de outras, essa experiência) uma coisa é certa: depois do *rock* nada mais será como antes (2007, 102).

O autor, provavelmente, ainda estava espantado com o fenômeno de massas que o rock se tornou a partir de finais dos anos 60, em que bandas moviam milhares de

¹ O potlatch é um ritual de tribos norte-americanas que consiste na distribuição ou destruição de bens materiais por parte do homenageado. O ritual é descrito por HARRIS, Marvin. *Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. Tradução de Irma Fioravanti.

peessoas a arenas e grandes festivais. Esse Grande Rock, uma espécie de figura cadavérica que ainda colhe seus frutos, pouco tem a ver com o que aqui é analisado. Está presente em sua gênese, como veremos com maior riqueza de detalhes no primeiro capítulo, que traz à baila esse momento de gênese tanto aqui quanto nos principais países em que se desenvolveu, no entanto, não é o caso de tratar dos herdeiros (ou deserdados) dessas primeiras gerações. O que aconteceu no passado, ou em outros países, encontra uma realidade completamente diversa, além de dar todas essas décadas para que seus adeptos pudessem pensá-lo de maneira diferente. A *geração do vazio* da qual fala Zumthor foi, aos poucos, dando lugar a uma geração que o preencheu com seus próprios signos, muitos deles violentos em si, alheios ao seu entorno. Diferentemente de seus antecessores, os hippies, as gerações do final dos anos 1970 não queriam *cair fora*, mas destruir todo o seu entorno, não por acaso a frase “Destroy to create” (Destrua para construir) é repetida aqui e acolá. Vale lembrar, também, que foram os punks os primeiros a diagnosticar que não haveria futuro. Estas foram as primeiras gerações a ver com clareza o que estava reservado a elas e que, de fato, se concretizou; até mesmo o pavor das explosões nucleares que foram temas de um sem número de canções nas décadas de 1970 e 1980 soam atuais e justificam sua recorrência.

Ver que isso também atingiu, para além do conteúdo, seu *modus operandi* é algo que deve ser visto como diferentes dinâmicas que funcionam justamente contra o vazio geracional colocado por Zumthor; daí que essa ausência é preenchida e lida com diversos espaços: sua forma de cantar incompreensível, as danças violentas, couro e rebite em abundância, a insistência em múltiplas mídias, mesmo que tudo isso tenha um fim em si.

.....

Como no domingo em que abri esta reflexão, recebi uma mensagem de Roberta Estrela D’Alva no dia 21 de abril deste ano que comunicava o falecimento de Jerusa Pires Ferreira, orientadora dessa pesquisa de 2016 até o final de 2018. Quando li a

mensagem, estava sentado na sala da minha casa ouvindo discos de vinil e pensando em uma frase que ouvi de sua boca à exaustão: “aproxime-se do seu objeto mais do que de qualquer teoria”. Em nosso primeiro encontro, logo após eu ter me matriculado no curso, na reunião de boas-vindas aos novos alunos, pedi alguma indicação de leitura e a resposta foi: “Meu filho, leia alguma coisa de Zumthor e o meu livro, *Cultura das bordas...* vá lendo meus livros que a gente vai se entender”. Ouvi com espanto as palavras de uma senhora já de idade avançada para um pesquisador ainda engatinhando e que pesquisava rock, mas aquilo não me deixou mais desconcertado do que quando ela me disse que minha pesquisa a interessava profundamente e que tínhamos muito a conversar. Em nossa primeira reunião, na época do mestrado, cheguei com uma lista enorme de livros que estava lendo e ela me disse para ouvir mais discos, afinal, minha pesquisa era sobre isso.

Foram cinco anos de contato intenso e intermitente. Houve dias em que passei mais tempo em sua casa do que na minha, as reuniões duravam horas e sempre terminavam com um chá à moda russa com um bolo de mandioca, a *Cavalaria em cordel* estava posta à mesa. Trabalhamos intermitentemente enquanto foi possível, nossas atividades iam de montar cronogramas das aulas até organizar seu arquivo pessoal, tudo isso embalado por longas conversas. Delas, comecei a reparar que Jerusa pouco citava livros, mas muitos momentos: “Lembro-me das aulas de Lyotard em Urbino”, “Paul Zumthor lavava a louça do jantar quando ficava hospedado em casa”, “Estive na casa de Serguei Eisenstein e pude olhar sua biblioteca”, “Levei Roman Jakobson para conhecer Salvador”.

De uma certa maneira, Jerusa nunca me orientou num sentido de me dar determinado material para que eu pensasse sobre, ela me ensinou a pensar, a refletir sobre a cultura e seus processos. Ela sempre me falava sobre o *gaio saber*, do estudo como uma espécie de busca de uma felicidade inalcançável e, por isso, deveria ser uma atividade intermitente. À sua maneira, tudo era interessante ou importante, dos vendedores ambulantes da Rua 25 de Março a Glenn Gould, dos saberes populares às complexas teorias de V.V. Ivanov; um mundo composto inteiramente de textos que nós temos o privilégio de percorrer com lentes diversas.

Um dia, após uma aula, um colega, também seu orientando, veio meio sem jeito para me perguntar o que eu achava de nossas reuniões. Eu ouvi a pergunta um tanto surpreso e respondi que me sentia um privilegiado em tê-la nesse processo, afinal, seria difícil encontrar um pensamento tão livre em um ambiente tão burocrático. Ele, meio confuso, me disse: “Sabe o que é? Eu esperava que ela me indicasse mais leituras, mais autores. Toda vez que eu vou à casa dela, ao invés de tirar minhas dúvidas, ela fica falando das árvores do Parque Buenos Aires, eu não sei mais o que fazer...”. A minha resposta foi: “Preste mais atenção nas árvores”.

Essa anedota ilustra bem o pensamento de Jerusa; ele não era esparso, errante, mas algo onisciente. Nesse sentido, sua busca parecia ir num sentido de ver com maior lucidez a cultura em suas materialidades sobre as quais deveríamos agir como jardineiros e não como legistas. “Não sei para que serve isso que fazemos, Victor, mas ajuda muito a fazer nossa passagem”, ela me disse em uma de nossas reuniões. A radicalidade em não buscar um caráter utilitário na construção do conhecimento, dele se justificar por si enquanto um processo inesgotável e, ao mesmo tempo, ter uma finalidade sem fim, é uma das maiores lições deixadas por Jerusa Pires Ferreira para seus muitos discípulos, dos quais provavelmente eu sou o último.

Sem ela, este trabalho não existiria, ou existiria de uma maneira completamente diferente. Isso não está ligado diretamente aos autores ou estilos, mas à maneira de pensar a construção do conhecimento universitário de uma forma mais livre e plural.

Paul Zumthor, no último capítulo de *Introdução à poesia oral* (2010), ao refletir sobre a maneira como a cultura europeia avança sobre o resto do mundo “como um câncer”, gerando uma “prisão unitária” ainda em construção. A nós:

Cabe-nos agarrar esta chance para sabotar a empresa, mesmo que seja um pouco, jogar areia na fechadura que está sendo montada, um cano no cimento em vias de secar: que ao menos por aí nos chegue do exterior o som de uma voz! (2010:317).

Essa passagem era repetida com frequência por Jerusa. É dela que tiro a motivação para prosseguir em momentos em que o futuro se mostra nebuloso, para não dizer triste. Contrariando tudo isso, há uma alegria criativa proveniente deste saber, desta *gaia ciência* que se mostra cada vez mais urgente; mesmo que alguns de

seus aspectos essenciais tenham de recomeçar do zero. Que tanto a academia quanto as cenas musicais undergrounds sejam rachaduras nas paredes deste edifício do qual esperamos vislumbrar suas futuras ruínas; que as palavras de Jerusa sempre se façam presentes na pavimentação deste infinito caminho para um futuro; que sempre possamos prestar mais atenção nas árvores.

Introdução

Esta pesquisa, conforme consta na apresentação, é fruto de algumas intersecções de caráter quase autobiográfico. De um lado, o frequentador, entusiasta dos meios undergrounds de maneira geral e, de outro, o pesquisador, com o desejo de pensar criticamente o ambiente ao qual esteve imerso. De saída, algumas dúvidas foram surgindo, dentre elas, a mais imperativa: a proposição do underground enquanto sistema produtivo que detém uma metaestabilidade em seu funcionamento interno é, de fato, real? Essa resposta se deu pela falta de resposta à seguinte pergunta: quem são os responsáveis para que tais processos culturais aconteçam transnacionalmente? É claro que poderíamos fazer uma extensa lista de nomes de pessoas extremamente comprometidas com tais proposições, mas tal abordagem não poderia ser feita diacronicamente por serem outras pessoas, com outras demandas e visões de mundo. Esta é uma história que pode ser contada de maneira quase anônima.

A partir de tais colocações, a pesquisa de campo, capaz de abranger diferentes estados e diferentes regiões, nos fez refletir sobre as similitudes que se manifestavam aqui e acolá, mais do que as diferenças. Em nenhum momento tivemos o intuito comparativo, já que o trânsito era um conceito chave para delimitarmos o escopo e a orientação do olhar. Nesses quatro anos, à exceção da África, pudemos estar com pessoas de todos os continentes, dividir mesas de bar com gente de diferentes estados ao mesmo tempo, receber abrigo na maior parte da cidade, alimentar-se na mesa de pessoas até então desconhecidas.

Ao pensarmos na comunidade, fica claro que as vicissitudes individuais esvanecem-se em detrimento do conjunto. Por não se tratar de algo que acarrete em um retorno financeiro e tampouco os louros da fama, hoje cada vez mais limitada, esse conjunto de pessoas é heterogêneo. Bandas acabam, seus integrantes formam outras, outros tantos afastam-se por uma série de fatores ao mesmo tempo em que outros se aproximam, casas de show fecham e abrem, portas para adentrar em locais oficiais de difusão cultural ora estão disponíveis e ora não, sem que nada disso afete diretamente seu cerne: a produção.

Essa importância dada aos modos de produção reside no fato de ela, por si, deter um caráter político para além da estética, mesmo que por vezes não evidente. Trata-se, pois, de uma ética produtiva para além da incessante produção de textos. Tal processo produtivo nos interessa enquanto texto sem perder de vista a ideia do conjunto em que se inserem, sendo este mais significativo para entendermos melhor os meios undergrounds do que suas realizações pontuais. Em suma, é mais importante entender o motivo de um mesmo álbum ser lançado nas mais diferentes mídias do que uma análise que recaia ao nível da palavra. Esta, uma consequência daquela, e não o contrário.

Contudo, ouvir esta voz para, em seguida, entender suas práticas é essencial, por isso recomendamos a audição de uma playlist que montamos a partir da pesquisa de campo. Ela é de suma importância àqueles que se aproximam de tal tema sem um conhecimento prévio. Para estes, também recomendamos uma visita ao site *musicmap*, que tem como intuito traçar uma genealogia da música pop de maneira geral. As relações que a plataforma estabelece entre diferentes gêneros e subgêneros musicais (conforme anexo) são de grande auxílio para entender as relações que culminaram nesta não tão sólida oposição entre *mainstream* e *underground* não só atualmente quanto no passado.

Outra recomendação é a leitura integral ou parcial das anotações feitas em campo, que também estão anexadas; elas são relatos dos concertos que assistimos ao longo da pesquisa. A ideia inicial era inserir essas anotações parcialmente no texto, no entanto, por seu caráter um tanto repetitivo, assomado à ideia de trabalhar os undergrounds a partir de seu funcionamento geral, julgamos ser de maior valia trabalhar esse material como anexos. Concentrada predominantemente nos anos de 2016 e 2017, a pesquisa debruçou-se sobre os mais diversos eventos em São Paulo e em outros estados, contando com mais de cem apresentações. Em 2018, essa assiduidade foi diminuída por conta da redação da pesquisa. Os textos foram mudando com o passar do tempo, tomando um tom mais pessoal e próximo do objeto. Essa foi uma orientação dada por Jerusa Pires Ferreira, que sempre insistia em uma convergência entre o pesquisador e seu objeto. Padronizamos os textos sem alterar drasticamente seu conteúdo original.

A tese é dividida em quatro capítulos. O primeiro deles visa introduzir o leitor ao assunto. Ao estudarmos um processo cultural que se dá contemporaneamente, devemos ter em vista uma perspectiva diacrônica que explique sua chegada ao presente. Neste sentido, ele traça linhas gerais para que entendamos melhor a maneira como tais textos chegam aos dias de hoje sem deixar de entrever suas reverberações. Vale lembrar a passagem de *Depois do Futuro* (2019), de Franco Berardi, em que o autor observa que um dos primeiros a denunciar a ausência de uma perspectiva de futuro a partir das promessas progressistas que pavimentaram a política no século passado foi o punk e não a academia. Essa ausência de perspectiva torna-se uma espécie de contrassenso em meio à cultura *pop*, afastando-se de seu caráter propagandista.

De saída, devemos ter claro que nós, latino-americanos, processamos essa cultura *pop* de maneira totalmente diversa do que aconteceu na Europa Central e nos Estados Unidos, sobretudo em sua gênese, no começo da década de 1980. Aqui, a precariedade se faz um elemento essencial em diversos aspectos: domínio da técnica musical, instrumentos de baixa qualidade, uma realidade sociopolítica completamente diversa. Desta forma, tanto o processo criativo quanto as etapas de produção, aqui, se dão de maneira diversa.

O segundo capítulo traz a performance ao centro da discussão. Utilizá-la como porta de entrada para a apresentação de tal processo cultural em nossa contemporaneidade não é um acaso; é a partir dela que os textos são conjugados e dotados de sentido em sua inteireza. É nela, e somente nela, que a conjunção de seus elementos é capaz de estabelecer uma semântica para além daquela cotidiana. Todas as partes que compõem a performance, das vestimentas à canção, do ambiente ao público, atribuem um sentido a ela que não pode ser visto em separado. Dela eclode a necessidade da presença, seu caráter de grupo, justamente por ser esta sua principal mídia.

Paul Zumthor vê nela um laço fundamental entre todos os humanos; independentemente de suas diferenças, todas as sociedades cantam. Além disso, ela não se reduz ao texto poético, tampouco à voz, mas sim a todos os elementos que a compõe. Ela depende de seu ambiente. Neste sentido, a performance esgarça os

limites das gramáticas, imbuindo-se de um sentido inerente a si própria e que só se torna material quando em ato. Daí incorre que sua necessidade, apesar do avanço dos meios de reprodução musical domésticos, ainda se faça tão presente em nossa cultura.

O terceiro capítulo, mais curto, visa explorar a maneira como tais meios estabelecem sua produção fonográfica. Por mais que a performance tenha sido uma mídia privilegiada, sua mediatização em diferentes formatos (CDs, fitas cassete, discos de vinil, a rede de computadores) é ao menos pressuposta. Tendo o registro e sua consequente repetição como uma regra, a maneira como meios independentes lidam com tal realidade é de suma importância. Com o recrudescimento progressivo dos halls das grandes gravadoras, hoje, a mediatização não mais representa grande retorno financeiro aos seus produtores, mais beneficiados pela performance do que pela venda de discos, cada vez mais escassas.

Com uma indústria pop cada vez mais voltada ao pequeno, privilegiando nichos ao invés de multidões, e com seus bastiões de outrora cada vez mais próximos da aposentadoria, essas mudanças no esquema de produção/divulgação ocorrem a força. No entanto, àqueles que não se apoiavam em uma estética altamente vendável, isso já havia se tornado uma realidade, e disso resultam as práticas do faça-você-mesmo. Neste sentido, os atuais pressupostos de produção fonográfica de maneira alguma surpreenderam certos estilos e grupos de entusiastas. Contudo, devemos ter claro que as mudanças operadas pela rede de computadores desde o começo do século XXI, sobretudo no que toca a propriedade intelectual, já davam indícios dessa problemática. Casos como o do Napster e o de Kim DotCom (proprietário do site megaupload e acusado de ser o maior violador de direitos autorais da história), após quase vinte anos, evidenciam a quem servia tal discussão.

Por fim, o quarto capítulo pensa nas práticas para além de si próprias. Se, nos dois capítulos anteriores, o observado foi um *modus*, este último tem como objetivo a observação de um *ethos*. Aqui, a observação de sua potência política para além de práticas discursivas, e consequentemente óbvias, se fez necessária para entendermos tal processo cultural inserido em sua própria série, ou seja, de que maneira os undergrounds se fazem presente no espírito de seu tempo. A função do grupo para além de nomes próprios, bem como os meios produtivos tidos como finalidades, a

desmonetização de tal processo e etc. são de grande valia para entendermos não apenas a maneira como tal ou qual cena musical, mas o caráter metaestável por detrás de suas produções.

Diferentemente dos trabalhos de Bivar (2018), o primeiro sobre punk escrito no Brasil, Caiafa (1987) e de Vasconcellos (2015), com um recorte espacial e temporal cirúrgico, partimos da repetição de padrões que se dão de maneira mais ampla, sem um comprometimento com a observação de casos específicos, mas sim a partir de linhas gerais que nos deem nortes para pensarmos as produções independentes em nossa contemporaneidade.

O aspecto démodé e até mesmo reacionário que o rock adquire a partir de uma série de nomes próprios de grande sucesso, movendo multidões tão reacionárias de démodé quanto os músicos próximos da aposentadoria torna evidente essa cisão. Em certo sentido, a polarização assistida na política nesse início de século recai sobre os processos culturais, contudo, as produções undergrounds tendem a uma orientação política diversa (que fique claro que tender não é aderir, daí a problemática dos nomes próprios). O atual estágio de desenvolvimento do capitalismo em que estamos inseridos faz com que tanto a prática quanto a lógica que rege tais produções se relacionem intimamente com esta nova realidade dada sem ilusões. Além disso, nossos tempos abandonam, felizmente, a imagem do astro de rock destruindo quartos de hotel e atirando carros esportivos em piscinas, limitando seu espaço à história.

É neste sentido que o rock, de maneira geral, enquanto um processo cultural de massas, qual em décadas passadas, tende a conhecer seu fim; seu apelo estético não mais representa o anseio de nossa contemporaneidade. Sua perenidade deve ser buscada nos undergrounds, em espaços menos evidentes, nas bordas (Ferreira, 2010). Não porque elas ofereçam uma recuperação de aspectos textuais passados, mas porque, em práticas miniaturais, conseguem estabelecer ambientes extremamente ativos e produtores. Não por acaso, em 2019, o jornal The Guardian lança uma matéria sobre membros do underground paulistano². Suscitar interesse ao mesmo tempo em que se estabelece enquanto um gênero musical de fronteira (Lótman, 1990),

² <https://www.theguardian.com/music/2019/oct/23/sao-paulo-underground-music-scene-brazil>

a qual, pela dinâmica da fonografia atual, mostra-se cada vez menos porosa, menos passível de ser transposta.

Tais fatos indicam claramente a novas formas de ouvir e se consumir música que, neste momento, não passam de especulações que aqui não nos cabem. No entanto, observar a maneira como as produções independentes criam para si mecanismos, para além e apesar destas novas dinâmicas, indica-nos horizontes diferentes daqueles de outrora. Há uma tendência a uma espécie de pregnância, de aceitar diversas possibilidades; seja a junção de diferentes estilos musicais, seja a apresentações em ambientes diversos aos habituais bares especializados, seja, ainda, encarnando uma dimensão polimidiática de sua produção fonográfica, fazendo-a circular ao redor do mundo tanto por meios de grande difusão quanto pela miniatural de mídias físicas. É possível entrever caminhos que grande parte dos envolvidos na equação que engloba músicos, fonografia e indústria terão de aprender a seguir a partir do underground e não o contrário.

1. Faça-você-mesmo: desdobramentos até o presente

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados

Oswald de Andrade

1.1. Breve histórico dos undergrounds no Brasil

Não há uma história oficial abordada aqui. Como colocado em nota introdutória, esse trabalho pode ser visto como uma explanação crítica de experiências de anos de vivência e, por conta disso, perpassa diversos caminhos. Isso não quer dizer que se trate de uma pesquisa eclética ou que a relação entre pesquisador e objeto já estavam determinadas quando de seu início. Pelo contrário, submeter algo próximo à ótica universitária foi de grande importância para fugir de uma observação ascética de processos culturais vistos à distância. Neste sentido, buscar num passado longínquo as respostas para os desdobramentos que o underground e, conseqüentemente, para a prática consciente do faça-você-mesmo dos dias de hoje, talvez não seja o melhor procedimento metodológico.

Para balizar a situação passada, devemos ter em mente em que contexto tais cenas musicais se desenvolveram; na passagem das décadas de 1970 e 1980. Nos diversos relatos feitos em livros, documentários, entrevistas e até mesmo em conversas, fica claro que as relações estabelecidas hoje distam muito desses primeiros movimentos em direção a uma forma de underground. Apesar das dificuldades de acessar as tendências globais em relação à música, o Brasil não entra tardiamente neste universo; basta lembrar que daqui saíram os primeiros álbuns de punk rock e de

heavy metal da América do Sul³; *Crucificados pelo Sistema* (1983), da banda Ratos de Porão e o álbum homônimo dos paraenses do Stress (1982). Sobre a produção de mídia fonográfica, a gravadora mineira Cogumelo records possui um papel fundamental no lançamento e projeção de uma série de bandas para o mundo: é ali que nasce a banda Sepultura, por exemplo. Há, além disso, centenas de pequenos outros exemplos que mostram que o país não tardou em estabelecer relações com textos que se multiplicavam incessantemente ao redor do mundo. Há uma série de processos determinantes para o surgimento e amadurecimento das cenas brasileiras que podem ser destacados, dentre eles o papel das grandes gravadoras e a popularidade das discotecagens como ponto de partida.

A música pesada, por mais que sempre identificada com um nicho específico, correspondeu (em certa medida, ainda corresponde) a um sucesso comercial. A indústria fonográfica anterior à internet necessitava de um extenso catálogo a fim de cooptar as mais diversas tendências e, em determinada medida, essas cenas à margem poderiam representar uma via de transição para o mainstream. Isso fica claro ao olharmos para a postura que as grandes gravadoras inglesas tiveram em relação a algumas das primeiras bandas de punk rock, que não representaram a formação de um underground propriamente dito, mas sim mais uma corrente estética capaz de vender milhões de cópias como ocorrera nas décadas anteriores com a popularização do rock. No Brasil isso não foi diferente; o que hoje é impensável representou uma realidade global em determinado momento; para ilustrar, podemos citar novamente o caso de bandas como Sepultura e Ratos de Porão que, nas décadas de 1980 e 1990, lançaram discos pela Warner, uma das maiores gravadoras do mundo. É claro que, dentre um punhado de casos de sucesso, há proporcionalmente uma infinidade de casos que, propositalmente ou não, jamais adentraram no hall das grandes gravadoras.

Ao mesmo tempo em que representava um nicho consumidor e, conseqüentemente, figurar o catálogo de grandes gravadoras direta ou indiretamente,

³ Há, também, o grupo peruano chamado Los Saicos que é considerado por muitos como a primeira banda de punk rock do mundo. O país teve cenas fortes de rock e de ritmos que mesclavam elementos locais e estrangeiros, mas que ganharam destaques nas últimas duas décadas através do lançamento de uma série de compilações por gravadoras independentes.

através de selos adjacentes, não tardou para que discos de bandas estrangeiras passassem a ser produzidos no Brasil tanto em escala industrial quanto miniaturizada. Como exemplo destes, podemos citar a coletânea *Afflicted cries of the victims of war*⁴ (1986), compilação de EPs de bandas punk da Suécia, o primeiro álbum da banda finlandesa Rattus, *Uskon on Vaara* (1985), lançado apenas na Finlândia e no Brasil, *Malevolent Assault of tomorrow* (1989), da banda alemã Violent Force, além de uma série de outras bandas que saíram pela gravadora Woodstock discos (1984-1990), selo e loja paulista que lançou uma série de bandas internacionais⁵. As grandes gravadoras como a EMI, Warner, Atlantic Records e outras lançaram versões nacionais de discos e fitas de seus artistas, alguns deles pertencentes aos subgêneros aqui mencionados.

Paralelamente a isso há um fluxo enorme de materiais que vinham do exterior e que chegavam ao país a um preço exorbitante, o que gerava uma infinidade de materiais pirateados em fitas cassete. Mesmo que cercadas de uma mitologia própria por conta de uma série de barreiras, do idioma ao acesso à informação, tudo isso era recebido pelo público brasileiro, que não tardou em assimilar tais gêneros musicais em diversas cenas.

Essa relação com o que era lançado ao redor do mundo quase simultaneamente evidencia um elemento essencial: era mais fácil lançar um disco do que gravá-lo. Por mais que isso pareça óbvio, tal fato é responsável por criar algo presente até os dias de hoje (ao menos em São Paulo): as discotecagens.

Os relatos da chegada de tais estilos musicais no Brasil ampliam uma cultura criada nos anos de 1960 e 1970 dos bailes de garagem, em que os convidados levavam seus próprios discos para compor a trilha sonora. Com o tempo os discos

4 O oitavo lançamento do selo New face records, que foi responsável pelo lançamento de vinte títulos internacionais e nacionais de punk rock. A compilação citada contém músicas compiladas de Eps -de quatro bandas suecas: Anti-Cimex, Fear of War, Rovsvett e Crude SS. Esse disco foi lançado apenas no Brasil.

5 A Woodstock discos foi responsável por lançar mais de 60 álbuns, majoritariamente de bandas Europeias. Por mais que o selo não fosse um fomentador da cena local como outros foram, ele foi responsável por divulgar bandas não apenas ao público paulista, onde a loja física está localizada até hoje, mas do Brasil todo. Em primeiro lugar com o comércio de fitas pirata e, em seguida, com o selo, a loja distribuiu materiais para pessoas em todos os cantos do Brasil, conforme fica claro no documentário *Woodstock discos: mais que uma loja...* (2015).

foram dividindo espaço com as fitas K7, mais baratas, com possibilidade ser produzida em casa e dando autonomia ao ouvinte em sua seleção. Isso foi responsável pela promoção de encontros em casas de show para a audição de materiais gravados ao invés de concertos, estes, muito mais complexos. Desta maneira, a assimilação da cultura pop que não necessariamente correspondesse a anseios da mídia de massas se deu, aqui, de maneira difusa; a precariedade como regra fez com que astúcias, tanto de consumo quanto de produção, proporcionassem situações diversas na assimilação do que era alheio.

Os undergrounds são marcados por uma incessante pesquisa, criando meios de difusão tão ou mais eficazes do que o mainstream. Acerca disso, Janice Caiafa, ao estudar o movimento punk do Rio de Janeiro no começo da década de 1980, coloca que:

Pode-se dizer que um punk é provavelmente tão bem informado quanto um garoto de alta classe média que ouve som, e muito mais bem informado do que a maioria dos músicos brasileiros que formam uma banda de rock. Porque talvez as vias de acesso à informação sejam múltiplas (1985:34).

Em um vídeo sobre o bar de rock mais antigo de São Paulo, Fofinho rock bar⁶, no início dos anos 1990, pode-se ver que um dos carros-chefes da casa é a discotecagem, prática mantida até os dias de hoje no local. Além disso, um trabalho de iniciação científica redigida na Unicamp em 1983, intitulada *Absurdo da realidade: o movimento punk* (PEDROSO, 1983), aborda os desdobramentos do movimento punk em São Paulo e no ABC e, também, a importância dada aos bailes feitos ao som de fitas cassete. Outro exemplo é o documentário *Botinada: a origem do punk no Brasil* (2006)⁷, que fala dos primeiros momentos do punk rock em São Paulo, mencionando as festas feitas na zona norte de embaladas por rádios. Neste filme, em determinado momento, um dos entrevistados diz: “Se o punk não fosse inventado em Londres ou Nova Iorque, seria criado na Vila Carolina”. Marcelo Rubens Paiva, em seu livro escrito com Clemente Tadeu, vocalista da banda Inocentes coloca que: “Quem inventou o

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Tg0a85DPDjo> – Acessado em 23/04/2019,

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=trIAXkc003k> – Acesso em 23/04/2019

punk é secundário. Na verdade, se não inventassem, ele surgiria do mesmo jeito e com outro nome, ou nome nenhum”, e continua:

Os salões de festa eram ideais para se agitar um som de fita cassete. A molecada começou a “discotecar”, se agrupar para escutar, pesquisar, adquirir, pirar em audições caseiras, aprender inglês pra aprender o que se cantava. Os discos eram raros. Quem os tinha gravava em K7, de gravador, e distribuía a amigo. Ou deixava os amigos visitarem para escutar e debater (2016:61).

Há, aqui, um ponto essencial para o avanço das discussões: no princípio, a construção de cenas musicais que compuseram os undergrounds no Brasil estavam muito mais apoiadas num *modus operandi* do que em, de fato, numa cena local musicalmente ativa e produtora. As condições materiais para que elas pudessem se desenvolver eram, à época, precárias por uma série de motivos e, nesse sentido, a formação de um público consumidor ao invés de agentes produtores era um caminho óbvio. Algumas apresentações internacionais, como o primeiro Rock in Rio, em 1985, evidenciaram o tamanho desse público até então apartado dos holofotes midiáticos.

É claro que, localmente, as cenas musicais existiam e desenvolviam-se, mas de maneira muito mais precária tanto sincrônica, quando comparada com outros países mais estáveis economicamente, quanto diacronicamente, ao ser comparada com nossa contemporaneidade. O *manifesto dos três acordes* (anexo 1), de Mark Perry, publicado em 1976 no fanzine *Sniffin’ glue*, figurava uma realidade que se estendia de Londres, Nova Iorque, Helsinque, São Paulo e etc.⁸, mas era, de diversas maneiras, muito mais complexo para quem estava deste lado do trópico. Instrumentos caros e de baixa qualidade, dificuldade ao acesso a estúdios de gravação, ausência de técnicos capazes de compreender tais propostas estéticas, o quase monopólio de uma indústria fonográfica, formado por grandes gravadoras, são apenas algumas das dificuldades então enfrentadas. Afora a Cogumelo Records, que será tratada mais detalhadamente adiante, os espaços possíveis a essa produção de mídia, seja no âmbito da performance ou no uso de mediações, figuravam uma realidade distante à maioria das

⁸ O *manifesto dos três acordes* é uma espécie de manual composto da ilustração de três acordes e os dizeres: “agora forme uma banda!”, oficializando a possibilidade de um enorme descompromisso técnico para com o fazer musical (Anexo).

bandas brasileiras; por isso muitas delas têm pouquíssimos registros antigos, ou carreiras muito curtas.

A produção nacional não deve ser esquecida, mas sua construção primeira se deu em condições limitadíssimas. Podemos, portanto, estabelecer o seguinte pressuposto: as cenas mais assimilavam do que produziam materiais fonográficos e, mesmo assim, conseguiam se estabelecer. O lugar de destaque que certas lojas de disco conseguiram ao redor do Brasil se deve justamente ao fato de que os locais destinados a esse público eram voltados ao consumo e não à produção. A realidade vivida pelos pequenos selos estrangeiros estava muito distante de se tornar uma regra à realidade brasileira e as poucas lojas que se aventuraram a lançar bandas brasileiras muitas vezes entraram em um terreno de insucesso comercial.

Contrariando a tendência paulista, a loja Cogumelo records foi uma das poucas no Brasil que apostou, de fato, em sua cena local. Lançando bandas locais em compilações (*Warfare Noise*, com três edições) e álbuns (mais de 300 lançamentos e relançamentos), a gravadora ficou mundialmente conhecida e criou para si uma estética própria. Como é sabido (HOBSEBORN, 1989), o rock, de maneira geral, colocou o técnico de estúdio quase em patamar de igualdade com os músicos uma vez que estes nem sempre tinham um domínio pleno da técnica. Devido a isso, muito do material gravado nessa época no Brasil soa alheio à estética proposta em outros lugares devido à inabilidade dos técnicos em compreender as proposições de gêneros até então inéditos. Pode-se ler, no encarte de um disco como o SP Metal 1 (coletânea de bandas paulistanas lançada em 1984) sobre as dificuldades de gravar determinadas bandas. A compilação *Grito suburbano*, de 1982⁹, teve uma produção tão ruim que foi completamente refeita em poucas horas. Fatos como estes mostram a importância de uma gravadora como a Cogumelo, que evitava tais querelas adotando uma estética própria. Por mais que as gravações não possuam uma primazia no que concerne à produção, a instituição dessa liberdade criativa foi decisiva para colocar a música da capital mineira como produto de exportação. É curioso pensar esse surgimento a partir de uma gravadora que lançou quase exclusivamente discos de metal esteja por trás da

⁹ <https://www.discogs.com/Various-Grito-Suburbano/release/2836642> - Acesso em 23/04/2019

primeira manifestação de uma indústria fonográfica paralela às grandes gravadoras e que, dadas as devidas proporções, era um sucesso.

Colocados apenas alguns dos impasses à produção de mídia na introdução de cenas musicais undergrounds no Brasil, fica claro que o faça-você-mesmo era uma obrigatoriedade a todos. Além disso, diversos processos culturais adotam tais preceitos sem sequer ter tal consciência; trata-se da produção incessante de textos inerente à produção humana manifesta em maior ou menor grau em diferentes cenas musicais. Seguindo a trilha do pensamento de Michel de Certeau (2014), por mais que, de um lado, haja uma massa cada vez mais coagida a compor uma maioria silenciosa, há, do outro, uma série de astúcias adotadas pelos indivíduos que visam burlar essas estratégias preestabelecidas, ou seja, manifestações miniaturais em contraposição a um todo que é, aparentemente, inerte. No entanto, interessa-nos o momento em que esse *modus operandi* anteriormente mencionado é excedido por uma sistematização produtiva que culmina nas mais diversas produções de mídias. De modo que a consciência de tal processo atinja, por sua vez, a organização de táticas que excedam o plano individual para a composição de uma ação de grupo.

Dessa maneira, a construção de uma cena musical brasileira dependeu, no início, de umas poucas iniciativas que culminassem na produção de mídias físicas e de uma espacialidade abarcada tanto pelas lojas de disco quanto pelos salões que tocavam fitas K7 e realizavam, em menor medida, concertos. O ambiente em que tais práticas se desenvolveram deixou reminiscências articulando procedimentos calcados muito mais em relações de presença do que em torno da produção fonográfica propriamente dita.

Tal realidade não foi um impeditivo para que alguns (poucos) grupos atingissem a fama, mas isso não era coextensivo às cenas locais e tampouco para a consolidação de algo orientado ao fazer. Em determinada medida, ainda havia a ideia de uma possibilidade de transposição do underground ao mainstream por meio das grandes gravadoras. O romantismo de uma negação total aos valores impostos pelo capitalismo, como o lucro, deve ser deixado de lado: se as cenas independentes eram possíveis fora do Brasil, era porque vendiam e davam condições para que pequenos

selos existissem. Dessa maneira a banda inglesa Crass, um dos bastiões do faça-você-mesmo, pôde colocar uma tarja em seu segundo disco, *Station of crass*, de “Não pague mais do que \$2,50” – prática esta copiada por dezenas de outros selos – porque foram vendidas milhares de cópias no Reino Unido¹⁰ no ano de seu lançamento. Ou seja, para viabilizar uma produção que abarcasse o contingente de bandas que então existia era necessário investimento e acesso aos meios de produção fonográfica. À parte de questões que tocam o *ethos* do faça-você-mesmo, havia uma série de questões materiais que implicavam inúmeras impossibilidades, no Brasil, para a criação de algo completamente apartado da grande indústria.

Podemos, aqui, evocar alguns exemplos. Gravado em 1986, o álbum *Silêncio fúnebre*, da banda Armagedom, representa um clássico do punk rock nacional. Gravado de maneira simples, o álbum representa uma produção não alinhada com os pressupostos industriais. No entanto, a banda, ativa até hoje, só retomou os lançamentos fonográficos na década de 2000. O hiato de quase quinze anos, de um lado, e a persistência em se manter ativa, de outro, ilustram bem essas impossibilidades que a autoprodução enfrentou por décadas. Outro exemplo é a banda Ulster, formada no início dos anos 1980 no ABC paulista, que demorou mais de dez anos para lançar seu primeiro registro fonográfico. Algumas discografias de bandas que se mantiveram produtoras ao longo de toda sua existência possuem intervalos, outras flertaram com a possibilidade de ganhar o mercado internacional e passam a lançar discos em inglês e se depararam com o insucesso e etc. De fato, a transposição de um universo ao outro parecia tão difícil quanto a criação de uma cena que independesse de uma figura como a gravadora, o que perdurou por décadas.

Uma série de rachas internos, a mudança nos caminhos tomados pela estética dos anos de 1980 assomada às novas tendências mercadológicas, o término de uma série de bandas estrangeiras e nacionais e etc. são apenas alguns dos fatores que impossibilitaram a manutenção de um ambiente produtivo como outrora. No entanto, e é preciso frisar, é impossível falar de uma completa ausência de tais cenas musicais,

¹⁰ Entrevista feita com Penny Rimbaud, baterista da banda, em 16/04/2017. Segundo ele, a continuação das atividades da Crass Records só foi possível após o mencionado disco ter vendido entre 40 e 50 mil cópias em um ano.

mas sim de uma existência precária. Por não ter sido cooptada nem na década passada e ainda sem o advento da internet, o contingente que atravessou a década de 1990 era delgado e esparso.

1.2. Paralelos com o outro lado do trópico

É impossível pensar o underground no mundo sem algumas figuras centrais que foram grandes responsáveis por espalhar ideias e preceitos. Há uma série de nomes de importância inestimável para tais considerações, mas ninguém reivindicará o papel que a banda Crass desempenhou no surgimento e no *modus operandi* do punk como uma manifestação verdadeiramente independente. O surgimento de fenômenos de venda como Sex Pistols e The Clash ainda estava atrelado à figura da EMI ou da CBS, que popularizaram um estilo musical mais ligado a fatores estéticos do que a táticas que visassem driblar o mecenato das grandes gravadoras, em suma, essas bandas representavam as novas tendências, conforme ocorrera na década anterior. Romper com tais moldes de produção midiática era essencial para que houvesse, de fato, uma cena alternativa e isso seria relegado ao Crass.

Um coletivo formado por um sem número de pessoas amontoadas em uma casa nos arredores de Londres, a Dial House, o Crass surge no emblemático ano de florescimento do punk, 1977. Com dificuldades de se constituir como uma banda, seu primeiro álbum é lançado apenas em 1979, *The feeding of 5000*, número mínimo de cópias prensadas pelas fábricas inglesas à época, por uma pequena gravadora, a Small wonder records. Segundo o baterista Penny Rimbaud (2017), o álbum está a poucas cópias de ganhar o disco de ouro, mesmo que ninguém se importe com isso.

O segundo álbum, *Station of Crass*, foi lançado no mesmo ano pela recém fundada Crass Records. Um disco duplo com as inscrições "pay no more than £3.00" que vendeu, em poucos meses, dezenas de milhares de cópias gerando a receita necessária para que a banda conseguisse produzir mais e mais materiais. Com uma

discografia impressionantemente longa para os poucos anos de atividade (1977-1984), a banda passou a fazer shows exclusivamente gratuitos e a atacar diretamente o governo de Margareth Thatcher, sobretudo após o início da Guerra das Malvinas.

Em um manifesto sem assinatura e data, a banda coloca que:

Nós adotamos roupas pretas como um protesto contra o exibicionismo dos punks da moda. Começamos a incorporar filmes e vídeos em nossos shows. Iniciamos a produção de panfletos para esclarecer nossas ideias e um jornal, International Anthem. Criamos a faixa que passou a ser pendurada atrás de nós, e nos comprometemos a levar isso até o fim, pelo menos até o fim do então lendário ano de 1984 (2017:33).

Posturas como esta inspiraram uma legião de pessoas que queriam ir além do já citado Manifesto dos três acordes. Além disso, o sucesso que a Crass records experimentou logo em seu primeiro lançamento os inspirou a lançar outras bandas; eles introduziram mais de cem artistas ao público, seja através de lançamentos de álbuns, Eps, compilações, flexi discs e etc. Não podemos afirmar ao certo que a Crass records foi a primeira gravadora independente, mas ela levou tal proposta às últimas consequências e ficou mundialmente conhecida por isso. Vale ressaltar que os discos eram produzidos com esmero, com capas que abriam em seis partes, formando um pôster de 60X90cm. Penny Rimbaud, ao ser questionado por Richie Utemberg sobre a influência do Crass na música e na cultura contemporânea, responde que:

Fomos inseparáveis da totalidade do movimento juvenil do momento. Sobre o que contribuímos, foi tão amplo e poderoso, tão invasivo, que acho que está em tudo. E creio não estar sendo arrogante ao dizer isso. Em todo meio alternativo, desde os protestos de rua até o movimento de Class War, os grupos feministas, o hardcore estadunidense ou o polonês, nossa influência está em todo lugar. Não acho que exista uma influência individual e única, e isso seria irrelevante.

[...] Acho que certamente se não tivesse existido Crass nada do que é entendido como movimento punk teria tido algum efeito de fato. Quer dizer, os Sex Pistols e aquele grupo, aquela gente comercial, duraram cerca de dois anos. Eles eram apenas uma extensão das táticas habituais da indústria musical. Não tinham nenhuma forma de visão política (2017:128).

É possível pensar Crass como uma entidade, não como um grupo de pessoas que queria montar uma banda de rock. Os descaminhos que a música havia tomado durante a década de 1970, os exageros cometidos pelos astros do rock que vão da destruição de quartos de hotel aos carros jogados dentro de piscinas, megaproduções, fama e glória chegaram ao punk rock de maneira controversa. Ao passo que os maiores nomes do movimento, sobretudo na Inglaterra, foram aclamados pelas grandes gravadoras e venderam milhares de cópias, outros tantos, espalhados pelo mundo, optaram por caminhos marginais por observar os movimentos anteriores e ver neles apenas uma potência de mudança que nunca se concretizou. O *drop out*¹¹ de Timothy Leary, professor de Harvard e defensor ferrenho do LSD que tanto inspirou a geração anterior, já não correspondia aos anseios dos filhos do movimento hippie. O fim da década de 1960 e a estranheza gerada pelo desenrolar do decênio seguinte assomada à ineficiência do posicionamento da geração “paz e amor” com seu escapismo deram condições materiais para que o punk surgisse. Penny Rimbaud, em “O último dos hippies: um romance histórico”, escrito no começo de 1982, coloca que:

O sonho foi que se você criasse sua própria vida, independente do sistema, o sistema te deixaria em paz. Olhando para trás agora, parece pateticamente ingênuo, mas talvez por quinze anos, isto sustentou a vida de milhares de pessoas. A última falha dos hippies foi exatamente essa visão de vida escapista; uma utopia hippie circundada por um mundo de ódio e guerra era como “neve antes do sol de verão”. Eventualmente, aqueles que não estavam permanentemente chapados para garantir ilusões até o infinito, puxaram suas mentes da areia para confrontar uma sociedade que, sem eles, tinha se dado muito bem, obrigado, por muito tempo. O movimento hippie estava encontrando uma frente realmente militante para si (2017:70).

Houve uma grande desilusão com a potência transformadora que o rock parecia portar e que, a bem da verdade, era apenas um produto que logo deixou de chamar a atenção. Apenas uma guinada para fora do hall das grandes gravadoras poderia corresponder aos anseios dessa música que surgia. A Crass Records e um sem número de outros selos independentes pulularam em todos os cantos do mundo.

¹¹ A célebre frase de Timothy Leary completa é: “turn on, tune in, drop out”, dita pela primeira vez em 1966.

Mesmo que a maioria tenha surgido a partir de bandas que não viam outra forma de lançar seus discos ou não os queriam sob o domínio de grandes corporações, houve uma abertura no leque de possibilidades para cenas locais em um primeiro momento e, em seguida, para relações que excediam fronteiras geográficas (exemplo disso são as turnês americanas e canadenses de grupos ingleses como Discharge e G.B.H. em 1983). É pouco provável que diversas cenas teriam surgido se não houvesse o movimento de independência das mídias. Os selos são apenas um segmento de muitas mídias em que essas cenas se apoiam; fanzines, camisetas, patches (pequenas estampas ou bordados), programas de rádio, flyers, livros, diferentes formatos fonográficos. Essas múltiplas atividades que circundam tais cenas musicais (cada uma delas poderia dar uma tese diferente) estão enraizadas direta ou indiretamente nos feitos da banda Crass em sua curta e polêmica carreira.

O fim da década de 1970, com a comprovação de todas suas impossibilidades, foi responsável pela canalização de uma violência que transpareceria em certas atitudes (a forma de dançar, por exemplo) e, sobretudo, na música. Renato Cohen (2011) coloca que o culto a Eros pelo movimento hippie dá lugar a Thanatos, a personificação da morte, não mais se excluindo do sistema, mas criticando-o de dentro, tendo como norte a sua pior face e, conseqüentemente, invendáveis ao grande público.

Podemos falar de uma urgência maior do que uma necessidade, uma vez que, sobretudo no Inglaterra, esse underground insurgente era tido como um sucedâneo do que as décadas passadas havia produzindo, ou seja, contramovimentos contidos numa lógica majoritária e industrial. O caso do segundo disco da banda Crass, mencionado anteriormente, é apenas um exemplo dentre tantos outros que, fora dos circuitos comerciais, venderam algumas dezenas de milhares de cópias, algo inimaginável para os dias de hoje até mesmo para o mainstream. Os undergrounds não representam ambientes de produções de pequeno porte, mas sim de se produzir independentemente das condições aos quais estão submetidos.

A mitificação desses ambientes como algo reduzido a um público extremamente pequeno, à margem de uma série de outras manifestações melhores cooptadas, como a disco music, e que não suscitaram o interesse de gravadoras e distribuidoras de grande porte é uma ideia errônea. Ao mesmo tempo, pensar nos undergrounds a partir

da dicotomia com o mainstream em que aquele é uma fase transitória a este também não corresponde à realidade. Alguns, obviamente, se beneficiaram dessa projeção e tentaram adentrar nos meios comerciais, ou ainda cresceram no meio em que se propuseram a operar (como os selos Alternative Tentacles, Dischord, a revista mensal Maximumrock'nroll). Nesse sentido, o faça-você-mesmo surge como mote para algo realmente factível e não necessariamente apontando ao anonimato. Até mesmo estilos que levaram às últimas consequências a estética da agressividade e velocidade conseguiram certa notoriedade, como é o caso de bandas como o Napalm Death, na Inglaterra, e, na década de 1990, com bandas de Black metal como os noruegueses do Darkthrone.

O faça-você-mesmo está diretamente ligado a uma espécie de liberdade criativa. Obviamente que o enorme contingente de bandas não teria conseguido sequer um registro fonográfico a depender de um número limitadíssimo de grandes gravadoras, mas isso não significa que os gêneros e subgêneros de música extrema teriam passados despercebidos; os inúmeros grupos de metal e de punk levados à BBC por John Peel, figura que apresentou o punk e o reggae às rádios britânicas, mostram que os gêneros não passaram despercebidos.

O panorama mostrado anteriormente nos evidencia a maneira como tais processos culturais chegaram ao Brasil e de que maneira se disseminou deste lado do globo. Este primeiro momento não visa esgotar as relações diacrônicas dos meios undergrounds; elas têm origens diversas e, pelo menos em um primeiro momento, não se relacionavam diretamente. Além disso, as condições que possibilitaram que esses movimentos ganhassem o mundo não foram as mesmas que os mantiveram em atividade ao longo desses mais de quarenta anos. Alan O'Connor, em seu livro intitulado *Punk record labels and the struggle for autonomy: the emergence of DIY* (2008), coloca que a década de 1990 foi um período de crise à cultura do faça-você-mesmo nos Estados Unidos porque um pequeno número de grupos musicais atingiu em cheio as paradas de sucesso e, assim, elevou selos independentes aos segmentos das grandes gravadoras. Bandas com músicas mais palatáveis às rádios e ao público geral lançaram álbuns que venderam milhões de cópias, algo impensável ao contingente da década anterior. No entanto, o último decênio do século XX é encerrado

por um advento que abalaria severamente a dinâmica da indústria fonográfica; a internet.

1.3. A chegada da rede

A chegada e popularização da internet foram responsáveis por mudanças nos meios musicais de duas maneiras consequentes: o acesso a um arquivo de dimensões inimagináveis e a pirataria. Foi a partir da rede que se abriu um leque imenso de possibilidades que tocam tanto o acesso quanto a divulgação de materiais fonográficos, antigos e novos, além de eventos de cenas locais. O alcance da nova ferramenta para estes fins era até então desconhecido. A internet força a indústria fonográfica a adotar outras estratégias que resulta num recrudescimento do número de artistas. É claro que uma série de cenas locais há muito fugiram de tal realidade, no entanto, uma série de outros fatores motivados não apenas, mas sobretudo, pela realidade dada pelas redes são responsáveis por um afastamento cada vez maior das gravadoras, por um lado, e da adoção de táticas mais ou menos análogas daquilo que era sistematicamente repellido, por outro.

Seria leviano dizer que não houve um flerte comercial do que, hoje, configura o underground; não por acaso uma série de bandas mudam seu estilo e lançam discos com roupagens mais vendáveis. Desejo de mudança ou sede por dinheiro, esses questionamentos não cabem aqui, mas sim seus desdobramentos e os frutos colhidos tardiamente graças ao fim desta era em que o underground sustinha seu próprio mainstream. Mesmo que presente desde sua gênese, com altos e baixos, esses espaços nunca deixaram de existir ao redor do mundo, numa mistura de saudosismo e desejo de, ao menos, manutenção de uma memória do que um dia representou uma grande expressão cultural ao redor do mundo. A popularização da rede e das vias de transmissão (via streaming ou ponto a ponto) nela presentes serviu para evidenciar o quão vivas eram as reminiscências dessa memória que chegou aos anos 2000. Se ela não foi, necessariamente, um motivo geral para que a proficuidade de tais ambientes

culturais se desenvolvesse (o que é pouco provável), ela muniu tais grupos de uma possibilidade de trocas ao excetuar a fisicalidade, gerando intercâmbios entre si.

Algumas proposições de Lótman podem nos ajudar a entender, no âmbito da cultura, a maneira como esse processo cultural se deu e em que medida se transpôs à nossa contemporaneidade. Ao tratar determinado espaço semiótico pelo qual, e exclusivamente por ele, a semiose é possível; ele coloca que, “[...] a semiosfera é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura [...]” (1990:125). Essa espacialidade sempre será heterogênea, uma vez que a cultura é tida como um processo que se dá em diferentes níveis que se interferem incessantemente; nada é criado *ex-nihilo* e tampouco o desenvolvimento da cultura se dá de maneira estática. Nesse sentido, o espaço semiótico divide-se em diferentes níveis, sendo os periféricos os mais maleáveis, pois estão em processo de amadurecimento, e os concêntricos, por sua vez, mais engessados. Quanto mais próximo o texto está do centro de determinado espaço semiótico, maior será seu grau de inteligibilidade em relação ao grupo que partilha dessas semioses ao mesmo tempo em que mais se aproximam de sua exaustão advinda de um uso já consagrado. É claro que esse trânsito, nas condições de produção incessante, torna-se mais complexo uma vez que essas trocas de espaço não necessariamente acontecem de maneira orgânica e trazem à baila interesses de diferentes naturezas. Vejamos um exemplo que nos é caro.

A partir da década de 1960, vemos uma rápida aproximação entre periferia e centro; as múltiplas vertentes de rock ganham o mundo rapidamente, mesmo que de maneira filtrada por gravadoras. A *democratização da técnica*, em um primeiro momento meramente prático e, em seguida, de produção fonográfica independente, contribuem largamente pela dilatação da produção midiática, criando para si uma espécie de *indústria paralela*, uma vitória das formas de produção adotadas pelo punk e cooptadas por outros estilos musicais (MARQUES, 2015). Contudo, e conforme previsto pela semiótica da cultura de Lótman, há uma retração de tal processo, impellido novamente à periferia deste universo de sentido e, posteriormente, a sua reaproximação de tal centro. Acontece que, quando esta última etapa ocorre, o cenário

em que esses meios se inserem é completamente diferente, tanto nas periferias quanto nos centros.

Não podemos falar de uma reintegração uma vez que não há um total apagamento de tais cenas num âmbito local, mas é possível pensar numa integração que se dê em outro nível, por conta de um intercâmbio que evidencia, dentre outros, a necessidade de agentes externos; o local raramente é sustentado *per se*. A memória partilhada por diversos grupos locais passa a ter um alcance amplificado, sobretudo pela rede, mas se configura, no presente, de uma maneira diferente pelo mesmo motivo.

Todas as vantagens oferecidas pela rede e suas constantes transformações, de um lado, contrastam com um grande espectro desprofissionalização tanto técnico quanto comercial. O underground é um terreno profícuo de produção que, por sua vez, excetua um viés comercial, inviabilizado por diversos fatores, dentre eles a internet. Há, portanto, uma sobreposição da memória em detrimento do que outrora representou (em partes) um retorno que não mais existiria. Em determinada medida, todos passam a conhecer um pouco mais do underground, mesmo que a fórceps.

As inúmeras polêmicas acerca da propriedade intelectual nos tempos da internet tiveram seu início com a indústria fonográfica. O Napster, em sua breve existência, evidenciou dois fatores essenciais à indústria musical nos tempos da internet: os usuários não mais eram consumidores de álbuns, mas de músicas esparsas, e que essa prática de compartilhamento de música em formato digital ameaçava diretamente a comercialização de materiais físicos. A disputa contra os criadores do software que transmitia informações ponto a ponto (de usuário para usuário) foi encabeçada por um pequeno grupo de artistas e pelas principais gravadoras, como a Warner e a Sony. O mecanismo utilizado pelo Napster para transmissão de arquivos foi largamente copiado por outros softwares e as questões judiciais se estenderam por longos anos numa guerra vitoriosa à pirataria. De outro lado, as próprias empresas observaram que a venda de arquivos correspondia muito mais aos anseios dos novos perfis de consumidores: o preço praticado e a pouca liberdade que o ouvinte tinha para escolher quais faixas gostaria de ter e ouvir transformavam o álbum em algo ultrapassado.

A comercialização de músicas em formatos digitais foi concomitante aos softwares de pirataria, no entanto, o serviço só se popularizou após as polêmicas. A rede apresentou novos fatores incontornáveis à indústria fonográfica, que enfrentaria ostensivamente todas as iniciativas que, de alguma maneira, infringisse os direitos à propriedade; casos como o de Kim Dotcom, o multimilionário criador do Megaupload, tido como o maior infrator de copyrights de todos os tempos, foram muito comuns ao longo do primeiro decênio deste século e uma série de sites foram interditados pelas políticas de proteção ao autor.

Antonio Negri, em *De volta* (2006), ao falar sobre o conceito de Império, afirma que sua reapropriação pela Multidão culminaria, dentre outros, no fim da propriedade intelectual, que seria o terreno mais simples para se desvencilhar da ideia de propriedade. O Napster, para o autor, representa uma primeira aproximação do fim da propriedade intelectual e, segundo ele: “Eles perderam por enquanto, mas esperemos para ver o que acontecerá nos próximos anos...” (2006). Esses anos chegaram e, aparentemente, não houve resposta satisfatória em relação ao acesso livre dessa propriedade e a ideia (muito mais do que uma entidade) de autor continua tão presente quanto no ano de publicação do livro. As mudanças ocorridas neste sentido, como discorreremos a seguir, não recaíram sobre este campo, mas em suas cercas.

De alguma forma, a breve vida dos softwares serviu de alerta a uma realidade dada e que precisava ser combatida, em um primeiro momento, para depois ser contornada. Podemos retomar o pensamento de Certeau (2014) acerca das estratégias de poder e das táticas de contrapoder para elucidar questões acerca das movimentações em prol da propriedade nas redes. Aqui, a situação é diferente da mencionada anteriormente, uma vez que a astúcia da partilha de arquivos, tecnicamente com um alcance muito maior do que o das culturas undergrounds, tinham de lidar com estratégias que já estavam asseguradas muito anteriormente e, por ter um amplo espectro de atuação, foram coibidas com certa facilidade. Basta lembrar, por exemplo, as polêmicas que envolveram o Napster, programa de compartilhamento gratuito, e a banda Metallica, uma das pioneiras no combate à pirataria. Certeau

morreu muito antes do uso civil da internet se tornar popular, mas a lógica por ele observada é facilmente transferida a ela, vejamos:

As estratégias de poder são, portanto, ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros [...] O modelo para isso foi antes o militar que o “científico”. (2014, 96).

O combate à pirataria deu conta de perpassar os três lugares mencionados uma vez que: a) partem de um lugar de poder – a propriedade intelectual; b) são endossados por um discurso totalizante – a segurança, em seu espectro mais amplo; c) desarticulam um campo físico ao se espalhar por ele através de regulamentações. É claro que todas essas barreiras não foram suficientes para bani-la totalmente como prática virtual, no entanto, sequer é mais um foco de discussão. O streaming, tanto de músicas quanto de filmes, foi responsável pela diminuição dos índices de pirataria por não oferecer os supostos riscos e dialogar com o usuário médio da internet, uma vez que, com a série de proibições, formatos gratuitos passaram a ser mais inacessíveis. Ao contemplar ambos os lados da moeda, as plataformas digitais deram conta de diminuir sensivelmente as atividades piratas e, ao mesmo tempo, dos materiais físicos. As formas de consumir música, de uma maneira geral, vêm se transformando profundamente desde a virada do século.

A consequência disso será um recrudescimento da abrangência outrora oferecida pela figura da gravadora e seus empresários, que dá lugar, progressivamente, à figura do curador. Analogamente, a playlist coloca o álbum como um formato ultrapassado: o ouvinte agora pode montar a sua própria ou acatar àquelas disponibilizadas pelas próprias plataformas e daí vem a possibilidade de dar ênfase a este ou aquele grupo/ artista em detrimento de outros. Atualmente, os algoritmos de plataformas como o Spotify são capazes de prever e selecionar músicas ligadas ao momento do dia, aos artistas que o ouvinte escolhe com frequência, e outros fatores, culminando na criação de “artistas falsos” capazes de manter o ouvinte entretido sem a

necessidade do pagamento referente aos direitos autorais¹². Fica claro que, até mesmo para o mainstream, as coisas não serão mais as mesmas e, por consequência, outros caminhos terão de ser trilhados; as práticas do underground começam a emergir como uma necessidade a todos e as cenas musicais de diferentes naturezas passam a colocar em prática suas astúcias em maior ou menor grau.

Todo esse cenário distópico em que a indústria musical converge não parece afetar diretamente os meios em que a cultura do underground se assenta. Contrariando os prognósticos dados por essa nova realidade, essas discussões parecem ter partido de uma realidade dada a tais meios menos evidentes e passaram a se disseminar aos demais nichos musicais e não o oposto.

1.4. A Presença

A Internet fez algo inestimável aos undergrounds: ela foi capaz de mostrar que o seu público era mais numeroso e fiel do que era suposto. Diversos grupos antigos, alguns até descontinuados, puderam ver que suas músicas ainda eram consumidas e seus nomes ainda figuravam um lugar importante a outras gerações, além de sua amplitude geográfica (cf. entrevista feita com Stig C. Miller em 2014). Grupos novos, por sua vez, foram capazes de observar além de sua cena local de maneira ampla.

Essa retomada fica clara quando observamos, por exemplo, a multiplicação de festivais no exterior e no Brasil a partir da virada do século. Hoje, os maiores deles comportam algumas dezenas de milhares de pessoas de diversas partes do mundo, sejam como banda ou como público. Neste e em outros sentidos a presença se mostra um elemento fundamental para que tal cultura se desenvolva.

¹² MILLARD, Drew. “A distopia do algoritmo: o streaming está matando a arte da música?” (05/12/2017). Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/gydbk9/distopia-algoritmo-streaming-morte-musica. Consultado em 10/12/2018

A presença, como veremos ao longo do trabalho, é um elemento essencial para que tais textos se materializem e é através dela que os meios undergrounds mantêm seu universo de significações em inteireza. Por mais que a rede tenha seus méritos em diversos aspectos, como colocado anteriormente, seu principal feito ocorre fora dela. É no concerto que se dá a comunhão de todos os elementos esparsos em diferentes mídias e em signos que, sozinhos, causam *estranhamento*. Neste caso, não se trata de explicar os porquês, mas de tentar compreender os caminhos aqui seguidos em busca de efeitos de presença e não necessariamente de sentidos. Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Produção de presença* (2010), opõe a ideia de sentido à de presença, aquela ligada à metafísica da ciência ocidental e esta a uma espacialidade.

[...] falar de “produção de presença” implica que os efeitos de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente do pensamento humano (38 – 39).

Gumbrecht afirma que essa presença se manifesta, hoje, em condições temporais de fragmentação devido à multiplicação exponencial dos meios de comunicação. Aos meios undergrounds, essa multiplicação corresponde a uma apropriação dessemantizada, afastada de seu sentido primeiro e, por isso, a presença e os corpos têm um papel preponderante. Os meios digitais, que tendem a apartar as relações de presença, parecem funcionar como elementos já existentes que passaram por um processo de modernização sem alterar preceitos arquivísticos. Exemplificando: por mais que haja uma pluralidade de materiais físicos e digitais cada vez mais disponíveis em um acervo que parece inesgotável e em constante crescimento, seus formatos não subsistem o concerto. As apresentações, no mais das vezes, são uma ponte entre o público e seus lançamentos nas mais variadas mídias, sejam elas fonográficas ou não.

Essa relação corpórea remete, de alguma maneira, a um movimento crucial, ou um contramovimento, em relação a uma das instituições mais imperativas da música ocidental: a sala de concertos. Como que derivado da contemplação advinda do templo, o espaço reservado ao espectador (palavra essa em seu sentido mais estrito) passa a ser silencioso e apartado de emanações do próprio corpo. Sobre isso, Fernando Iazzeta coloca que:

As ideias de forma, discurso, recorrência, repetições e referências que formam a base da música ocidental foram dissolvendo as relações com os ritmos corporais e fazem apelo crescente para a necessidade de uma atenção contemplativa, capaz de dar conta das relações entre diversos níveis estruturais da linguagem musical. Mesmo elementos básicos como o pulso, e a regularidade métrica, que são passíveis de causar interação sensual imediata com os ritmos corporais, vão se diluindo, especialmente no âmbito da música erudita do século XX (2009:79).

O rock, de uma maneira geral, e seus undergrounds, de forma específica, vão na contramão da música de seu tempo. Ao unir performance e escuta em situações de presença, ou seja, em que a separação entre plateia e palco vão se tornando mais tênues e as mídias se fazendo presentes para cumprir a função arquivística, há uma traição do que foi visto como canônico por séculos. Ao desinstitucionalizar certas práticas inerentes a uma tradição já consolidada em um primeiro momento para, em seguida, difundi-las em âmbitos cada vez menores e, ao mesmo tempo, numerosos, há um duplo movimento de negação de uma tradição vigente e de um retorno a algo primevo (cf. Zumthor, 2005) sem, no entanto, se apegar a anacronismos. Em outras palavras, há uma conjunção de processos que ora recupera algo anterior às práticas provenientes de séculos passados ao mesmo tempo em que traz à baila diferentes processos (que não chamaremos de *novas*) que, com o passar do tempo, passam a operar em escala miniaturizada e extremamente plural. Disso advém, por exemplo, a impossibilidade ou a pretensão de mapear as cenas undergrounds em sua inteireza, mas buscar frações em diferentes partes a fim de traçar (grandes) similitudes e observar atentamente as (pequenas) diferenças.

Desta maneira, a presença, em seu sentido físico, se faz essencial. Dela, podemos recuperar aspectos os mais ancestrais de uma ideia de grupo incondizente com os meios digitais. A fisicalidade dos corpos como parte essencial da manutenção dos undergrounds se dá, sobretudo, por uma necessidade de recuperação de aspectos que não se sustentariam por uma produção exclusivamente digital, por exemplo. Podemos citar o carnaval bakthiniano (2010), momento em que as populações medievais viam a festa como via de subversão dos papéis, da apropriação do que não lhes era caro, como algo que é recuperado por cenas independentes ao reivindicar a presença física, a necessidade de uma participação generalizada para além das redes.

Essa necessidade por de se fazer presente, além de colocar a performance no centro das discussões, nos remete a um ponto comum de nossa espécie. Neste caso, no entanto, trata-se de uma cultura de grupo que se identifica, e que em maior ou menor grau se conhece, em *estar junto* de maneira física, sendo este elemento uma parte fundamental do funcionamento material das cenas undergrounds. Como colocado anteriormente, é apenas em presença que todos os textos que compõe tal processo cultural se valem de uma totalidade semântica para além da música em si.

Quando as diferentes mídias entram em discussão, como a internet, estabelece-se mais uma síntese do que disjunções e, por isso, as novas tecnologias que agregam diferentes processos culturais em suas práticas o fazem num caráter extremamente complementar, nunca como uma mudança dos focos.

1.5. Procedimentos metodológicos

As colocações feitas anteriormente não dizem respeito, necessariamente, ao corpus da pesquisa aqui desenvolvida, mas dão uma base material das próximas seqüências. A urgência em pensar numa gênese e, em seguida, num entremeio para pensarmos o momento atual me parece dar mais consistência às páginas que abordarão as culturas do faça-você-mesmo em nossa contemporaneidade, já que seu surgimento não está em simultaneidade com o desenvolver da pesquisa. Ao buscar elementos que foram, em partes, responsáveis pelos primeiros contatos, sua difusão e disseminação num país como o Brasil (e, em determinada medida, de seus equivalentes globais), almejamos possibilitar ao leitor um percurso menos errático.

De pronto, podemos partir de algumas premissas fundamentais: a separação entre mainstream e underground foi muito diferente aqui do que em outros países. Este era, aqui, pressuposto, ao passo que aquele era uma via por vezes transitória, sobretudo na Inglaterra. Ao percorrermos o livro *Punk* (2018), publicado originalmente em 1982 por Antonio Bivar na coleção Primeiros passos, da editora Brasiliense, vemos o peso que o mainstream operou num determinado momento a essa então nova estética; mesmo os mais politizados (The Clash, por exemplo) dobraram-se às gravadoras. Da mesma maneira, uma das primeiras publicações britânicas sobre a emergência dessas 'subculturas', *Subculture: the meaning of style* (1979), faz uma aproximação entre esses movimentos e, principalmente, suas vestimentas e sua apropriação industrial. Nesse sentido, os undergrounds por pouco não passaram completamente despercebidos por esses primeiros observadores. Além disso, como dito anteriormente, bandas como Crass só se tornaram *máquinas panfletárias* viáveis porque os discos vendiam muito bem.

Não precisamos dizer que processos como esses eram impensáveis no Brasil, que assistia o fim de um longo período ditatorial, com pouco acesso às novidades estrangeiras, estúdios (e técnicos) apropriados, instrumentos musicais, além de um ganguismo exacerbado, questões territorialistas e de uma posição radical em relação à

música. Aqui, estar na crista da onda ainda significava fazer parte de um movimento underground e, convenhamos, o sol nasceu para todos, já que o Brasil foi e é um grande celeiro para novas bandas, mas a sombra esteve disponível a poucos escolhidos. Fica claro, por exemplo, que bandas como Sepultura, estavam mais dispostas a se lançar internacionalmente do que outras¹³.

Desta maneira, as comparações podem ser fortuitas desde que não se perca de vista que as diferenças não devem ser negligenciadas. Daí, por exemplo, vem uma agressividade exacerbada em relação à música praticamente inexistente nas primeiras ondas de música pesada, sejam elas inglesas ou americanas; os tempos eram mais sombrios e o medo que aparecem nas músicas estrangeiras soavam, aqui, como uma dura realidade. É claro que, ao longo desses quase quarenta anos, muitas coisas mudaram e isso será discutido nos próximos capítulos. Nessa primeira incursão no tema, visamos trazer à baila uma série de elementos, mas não os únicos, que fomentaram e deram condições para que não um, mas uma série de undergrounds pululassem aqui e acolá.

Ter a cidade de São Paulo como ponto de partida para delinear uma cena brasileira carrega uma ambivalência. Temos, de um lado, uma movimentação extremamente ativa, com eventos e concertos que dão ao público a possibilidade de escolha, não se limitando aos mesmos agentes e locais. Além disso, a cidade funciona como uma espécie de catalisador que lhe dá possibilidades nacionais e internacionais; basta uma rápida olhada nos concertos aqui inventariados em que são raras as ocasiões em que apenas bandas locais se apresentam. Por outro lado, essa é uma realidade particular da cidade, em outras, mesmo que grandes, a periodicidade dos eventos é sensivelmente menor e não necessariamente se incluem em circuitos obrigatórios para os que vêm de fora. Um exemplo: em nossa incursão em Brasília, viajamos mais de 200 quilômetros até Goiânia em um ônibus escolar porque a pioneira banda inglesa G.B.H. não se apresentaria na capital.

¹³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PzjSI2FSDCs>. Acessado em 21/07/2018

As viagens surgiram como uma urgência que a pesquisa requeria antes mesmo de ser formulada. Não bastava olhar para São Paulo como um epicentro que irradia o que tem de próprio para fora, mas, ao contrário, absorve tudo aquilo que está ao seu alcance. Por isso se fez fundamental, mesmo que de maneira esparsa, ir ao interior e para outros estados, contando com uma visita breve ao Chile.

Essa itinerância não visa o estabelecimento de comparações em diferentes níveis, mas sim a observação de uma espécie de *ethos* que, à sua maneira e em maior ou menor grau, constrói algo aurático (cf. Benjamin, 1985) ao redor destes processos culturais que se repete aqui e acolá, mesmo com algumas diferenças evidentes. Das ruas ao espaço privado (muitas vezes *não tão underground assim*), no Conic, prédio emblemático às cenas musicais brasilienses, dos bares afastados do centro de Belo Horizonte ao sombrio bar/ocupação em Santiago, um sítio no interior do estado ou em uma praia: todos esses espaços partilham, para usarmos um termo semiótico, uma semiosfera própria (Lótman, 1996). Ela não é construída apenas em torno de certos elementos iconográficos ou temáticos, mas, além disso, as astúcias (na acepção de Certeau, 2014) constroem uma unidade invisível. Da mesma forma que os autores que se dedicaram à escritura de materiais específicos sobre o punk, ou sobre o faça-você-mesmo, ou sobre o que um dia foi uma cultura jovem (voltaremos a esse assunto mais adiante), observam que, a partir da década de 1960, o rock, de uma maneira geral, e seus subgêneros, especificamente, tomaram de assalto o mundo todo. Há algo que se repete no interior de todas essas cenas que não necessariamente representam os mesmos fins, mas sem dúvida os mesmos meios. Essa tese é sobre isso.

Falando em tese, esse primeiro capítulo, quase introdutório, apenas esboçou alguns caminhos teóricos que serão percorridos em seguida. A fortuna crítica a ser abordada de maneira mais profunda nos capítulos que se seguem compreendem autores como Paul Zumthor, representantes da escola russa de semiótica como V.V. Ivanov, Iuri Lótman, bem como seus antecessores como Iuri Tinianov, Mikhail Bakhtin, Victor Chklovski e Roman Jakobson. Além disso, conceitos da obra de Giorgio Agamben, Roy Wagner, Antonio Negri, Walter Benjamin e outros darão conta de outras facetas do objeto aqui apresentado; há um viés político que outrora se fez muito

presente e que hoje são menos evidentes e, conseqüentemente, diferentes. Amarrando toda essa trama, as leituras e sobretudo os diálogos intermitentes com Jerusa Pires Ferreira dão a base teórico-material para que aprofundemos as discussões a partir de seu conceito de *sampleamento* profundo. Outros conceitos como o de bordas, a abordagem da cultura como memória e outros são de suma importância para amadurar e buscar aproximações diversas.

A busca por teorias que se aproximam dessas práticas culturais, e não o inverso, evidenciam um descompasso com nosso tempo e, ao mesmo tempo, colocam em prática certos procedimentos que se tornaram coextensivos a diversos setores da indústria fonográfica nos dias de hoje. O anacronismo surge por um descompromisso com um imperativo de nosso tempo: o dinheiro. Se ele pavimenta todas as relações sociais, conforme acredita Lazzarato (2017), aqui ele aparece como um detalhe que, no mais das vezes, é usado para garantir uma produção pela produção. Ao mesmo tempo, nossa contemporaneidade não é mais aquela de separações categóricas entre grandes e pequenos artistas: de certa maneira, a *cultura pop* não é mais tão *pop* assim. Há uma mudança sensível na relação entre a produção musical e seu lado comercial, mas que não a faz cessar, apenas caminhar de outra maneira.

Em *Meios sem fim* (2015), Agamben afirma, em seu último capítulo, que nós vivemos após a falência dos povos e que nos cabe, agora, a herança dessa falência. Ele continua reproduzindo um diálogo de E.M. Forster, escritor inglês, com o poeta grego Kaváfis, este diz que os dois não poderiam se entender porque a sua sociedade entrou em falência há muito tempo. Agamben dá continuidade e coloca que o tempo deu conta de universalizar essas falências e nós, na atualidade, vivemos após isso.

Aos processos culturais também há uma parcela desta época que lhe cabe. As significativas mudanças que as plataformas de *streaming*, o fim da cultura do álbum, bem como seu consumo de maneira massiva e estratégias empresariais para driblar direitos autorais, como a criação de músicas por algoritmos, criam, se assim podemos dizer, uma situação de *underground* que se generalizou. É claro que cada cena musical irá buscar diferentes astúcias que não necessariamente afetam o fluxo de suas

produções, mas sim a sua lógica. No entanto, para o caso aqui analisado, isso já havia ocorrido.

Agamben fala em uma falência que se dá a partir do distanciamento dado do que outrora pareceu um horizonte provável para o avanço técnico e que não se concretizou; tanto o progresso quanto a filosofia grega tiveram seus ideais traídos e, conseqüentemente, os povos caminham mais ou menos apressadamente à sua falência. Trata-se, sobretudo, de uma promessa de futuro traída. Ter ciência disso recai sobre a produção cultural de seu tempo; talvez estejamos diante de uma filosofia da decadência contemporânea.

Em outro ensaio muito mencionado, Agamben (2014) afirma que contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, “que recebe diretamente no rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. Talvez estejamos diante de uma das posturas mais lúcidas em relação ao inelutável destino de toda uma geração a qual foi negada a glória de um passado recente. Tanto por uma questão estética (gritos, volume alto, caveiras e cruzes invertidas, o preto como cor dominante) quanto por uma questão de *práxis* (o faça-você-mesmo em si) tomam, hoje, um tônus outro daquele experimentado logo após uma explosão midiática que, em partes, deu conta de absorver uma fração (pequena, diga-se de passagem) e criou um paradigma entre underground e mainstream, impensável nos dias de hoje.

Ante essas tantas mudanças, que vão das mídias às possibilidades de trânsito tanto nacional quanto internacionalmente, a gênese das cenas undergrounds (à época bem difusas e com uma série de problemas práticos) compõe um caminho que nos ajuda, sobretudo, a compreender suas diferenças do que aquilo que ainda é preservado (isto, muito mais próximo de um campo estético do que prático). Os próximos capítulos são fruto de uma pesquisa de campo feita entre 2016 e 2018 com o intuito de compreender esses desvelamentos; foram sessenta e três eventos, com cerca de 300 apresentações com bandas de diversas partes do território nacional e estrangeiras, em pelo menos cinco estados diferentes que nos servirão de base.

2. A performance

Ao nos debruçarmos sobre as novas teorias e especulações políticas, ou que tentam, de alguma maneira, compreender nossa contemporaneidade e dar respostas às questões que emergem dos mais variados problemas, vemos esperanças (ou seu contrário) nos mais diversos *eventos* e práticas. A impotência ou a inoperosidade de Agamben (2014), a *Comuna*, reivindicada por diversos autores e coletivos (Comitê Invisível, 2016; BEY, 2011; de alguma maneira, HARDT & NEGRI, 2004), a reconstrução de uma *situação original* (PAZ, 2017), os pequenos êxitos conquistados para remediar nossos impactos (STENGERS, 2015), ou ainda estratégias pós-socialistas (LAZZARATO, 2006), algumas inclinadas ao assustador totalitarismo do século passado (ZIZEK, 2013), ou ainda na reestruturação da tão desgastada democracia (SOUZA SANTOS, 2016; RANCIÈRE, 2015), ou ainda em um *marxismo libertário* (LÖWI, BESANCENOT, 2015). Essas múltiplas especulações sobre o futuro – para alguns, um futuro traidor (BARBROOK, 2009; BERARDI, 2019) – dão mostras da encruzilhada em que nos encontramos sob diferentes perspectivas. Não podemos pensar em nossa condição política de maneira estrita, mas sim observar suas implicações em aspectos miniaturais, como preenchem nuances da cultura, modificando-as. Estas, por sua vez, também são provenientes de diferentes naturezas, como colocamos no capítulo anterior de forma mais específica. A maneira como, por um lado, o presente aparece refletido em sua produção de textos e como, por outro, o futuro aparece em suspenso em relação a elas, nos coloca ante uma situação no mínimo curiosa ante nosso tempo. Em 1967, Marshall McLuhan, então vanguardista e um dos primeiros *cientistas pop*, anuncia a conversão dos *públicos* em *massas* as quais estaria destinada uma produção unificada, comum; era o amadurecimento das produções televisivas, de fenômenos mundiais da cultura pop como os Beatles, Andy Warhol ou a invasão dos lisérgicos nos países ocidentais que atingiam tanto os *hippies* *sujos* quanto professores universitários que davam base para a formação desta *massa*.

Passados cinquenta anos da publicação de *O meio é a mensagem* (2018), vemos que esta imagem unitária e singular da massa perde sua força

progressivamente a partir de uma multiplicidade de processos culturais que não mais podem ser relegados à cultura *folk* e tampouco à cultura *pop*, sem sequer cogitar a Alta Cultura. Na música, não seria exagero pensar na falência de um modelo de produção em escala industrial que vai, progressivamente, abrindo um leque tão maior quanto invisível às possibilidades. Peter Frampton, músico inglês notório pelo seu rock de arena e alguns singles de sucesso, publicou em um tweet: “Por 55 milhões de cliques em “Baby I Love Your Way”, eu ganhei \$1.700. Eu fui à ASCAP [American Society of Composers, Authors and Publishers] no ano passado para falar aos legisladores sobre isso. Seus queixos caíram e eles me perguntaram se eu poderia repetir”¹⁴. Este duplo espanto deixa clara a mercê a qual a produção fonográfica está hoje relegada. É claro que as gravadoras não representaram benfeitores aos artistas de seu tempo, no entanto, com a dissolução desta produção em tempos dos streamings, há uma mudança sensível na relação do artista, seus intermediadores e sua produção, que definitivamente não mais pode se apoiar em sua comercialização.

Ao mesmo tempo, cenas musicais independentes vão ganhando espaços, ou preenchendo as lacunas deixadas por essas novas dinâmicas, que independem desses circuitos comerciais. Há, é claro, uma série de mudanças implicadas nesse processo e é justamente a administração dessas mudanças, que não mais condiciona sua produção a fatores externos às suas pequenas cenas independentes. Não se trata de um retorno a uma cena musical que parte de uma garagem, mas de algo que possui uma organização miniaturizada dos moldes de outrora. Em São Paulo, por exemplo, há uma agenda de música independente que se apresenta quase diariamente e, aos finais de semana, com opções de escolha. Essas dezenas, ou centenas, de grupos estão arregimentadas em coletivos, selos, organizadores, pequenas casas de show, estúdios em constante contato e troca; se sozinhos nunca existiriam.

Essa noção de uma comunidade espalhada por diversas partes do território nacional (e, de certa forma, mundial) em constante trânsito e que mantém uma produção ativa, mesmo que não concentrada em figuras individuais, é uma espécie de

¹⁴ <https://twitter.com/peterframpton/status/1025584924609400832?lang=pt>. Acessado em 15/08/2019

amadurecimento e de viabilização do que foi descrito no capítulo anterior; trata-se sobretudo de um grupo heterogêneo que, à sua maneira, propicia uma produção de textos que não condiz com o ambiente que a cerca. Isso se dá em diferentes níveis: performático, a forma de lançamento de materiais físicos (dependente da coletividade) bem como seu conteúdo, a apropriação de diferentes espaços possíveis – que vão da via pública a espaços institucionalizados, como centros culturais públicos. Nada parece inviável desde que sejam levadas em conta suas dimensões, afinal de contas, a multidão que compõe esses ambientes não é mais aquela *massa*, mas sim uma espécie de retorno ao público, indo na contramão dos dizeres de McLuhan colocados anteriormente.

Neste sentido, as influências do macro em microproduções, responsável por produzir aquilo que os membros da escola de Frankfurt tanto temeram torna-se um detalhe diacrônico no século XXI de maneira a fazer com que esses pequenos nichos existam *apesar* das grandes produções sem necessariamente ter alguma relação com elas. Ao pensarmos nos elementos implicados no faça-você-mesmo, o indivíduo e a produção ligam-se de uma maneira em que esta apaga a figura daqueles, possibilitando pensá-la muito mais no plural (façam-vocês-mesmos) do que numa produção individual.

Já há tempos, desde o romantismo, que ideias como a musa, a inspiração, o gênio e, posteriormente, até mesmo a de autoria vão progressivamente dando lugar ao trabalho que, por sua vez, não se apoia (ou não pode mais se apoiar) em figuras individuais e passa a considerar o grupo; as vanguardas do início do século passado são um bom exemplo disso. Passado um século desde o surgimento pungente das vanguardas, talvez este seja seu maior ensinamento; a necessidade de uma produção que se dê coletivamente para um consumo comunal.

Muitos foram os elementos do rock que chamaram a atenção dos contemporâneos de sua gênese, mas a percepção desse caráter comunitário que se desenhou desde os primeiros festivais em fins da década de 1960 escaparam aos críticos. Progressivamente, ele foi se adaptando à realidade de seu tempo e, hoje, está muito mais ligado às pequenas produções do que na construção de uma grande

comunidade global. Mas, ao mesmo tempo, essa sensação de pertença e, de maneira mais oclusiva, de ativismo em prol de sua existência é algo que nos faz refletir sobre as formas de produção de nosso tempo. Muito se disse sobre o atomismo das sociedades pós-alguma-coisa numa espécie de antecipação das promessas do futuro, mas pouco se observou na maneira como estas células produtivas se ligam entre si, mantendo-se intermitentemente e responsável pela construção de um ambiente completamente deslocado de seu entorno.

A produção pela produção, essa finalidade sem fim é algo que norteia o *modus operandi* das cenas underground. Quando Renato Cohen (2011) produz um dos primeiros escritos acadêmicos brasileiros sobre o Punk Rock, ele afirma que o movimento se vale da pior face de um mundo dado para se expressar, devolvendo a ele o que ele tem de pior. Trata-se, pois, de um culto às sombras, de evidenciar o que deveria ser varrido para debaixo do tapete. Não mais se tratava de vislumbrar outras possibilidades. Quando, em 2001, o Fórum Social Mundial proclama que “outro mundo é possível”, deixava-se de entrever que essas possibilidades poderiam ser piores, afinal, o início do século foi um momento de mudanças significativas. Essas impossibilidades, ou possibilidades de piora, recaem não apenas no que constatou Cohen ainda em fase embrionária do movimento, mas também sobre essa forma produtiva que opera sem levar em conta essas prospecções; a sua existência se dá *apesar dela*. Daí que um elemento crucial de esvanece: o dinheiro.

Não que ele, o dinheiro, seja totalmente descartável, já que o desenvolvimento de cenas undergrounds depende dele em maior ou menor grau pois existem custos inerentes, no entanto, não se trata de uma via de sua acumulação: o enriquecimento através delas, e unicamente através delas, soaria como uma ilusão quase pueril. Mesmo assim, há uma movimentação intermitente e que não detém uma organização concêntrica: diferentes eventos viabilizados por diferentes coletivos ou mesmo figuras individuais (por vezes um esforço que envolve mais de um grupo de pessoas) acontecem em diferentes locais e, por vezes, simultaneamente.

Neste sentido, fica clara uma posição, por vezes despercebida, de descompasso com nosso tempo, uma espécie de paradoxo porque conjuga textos estranhos ao seu

entorno ao mesmo tempo em que trata com leviandade seu lado financeiro, mesmo que, nos bastidores, ele se faça essencial. Na enorme maioria dos casos, seus membros têm outras ocupações ou ocupações que podem tangenciar essa produção (técnicos de estúdio, professores de música, artistas gráficos), mas não necessariamente as colocam no centro de sua produção cotidiana.

Podemos citar, por exemplo, o festival São Caos, que acontece anualmente nas proximidades de São Carlos, interior do estado de São Paulo. Neste festival, bandas de diferentes partes do Brasil acompanhadas de uma ou duas atrações internacionais tocam em um espaço incomum, uma espécie de chácara para eventos, às margens da rodovia com espaço para camping, piscina, expositores de diferentes mídias (discos, CDs, camisetas), no qual não há seguranças e nem ingressos. Nas duas edições que estive presente, cerca de cem pessoas se espalhavam pelo terreno em suas barracas, por vezes com crianças ou cachorros de estimação, para assistir aos concertos, reencontrar amigos, comprar ou trocar materiais. Vale frisar que não se trata de algo improvisado e que tampouco conta com fomento de instituições de fora das cenas underground.

Vemos, aqui, um claro exemplo da suspensão de uma lógica ao longo de todo um final de semana, mas que pode acontecer apenas por algumas horas em espaços fechados nas próprias cidades. Maurizio Lazzarato, em *O Governo do homem endividado* (2017), coloca que:

O dinheiro não constitui apenas o grande *igualizador*, mas antes e sobretudo o grande *diferenciador*. É, aliás, essa função que qualifica especificamente o dinheiro na sociedade capitalista. O capitalismo é uma economia monetária na qual a intervenção da moeda não é funcional (facilitar as trocas, as medidas a tesaurização etc.) mas política, já que ela exprime e sanciona relações de poder. Se os fluxos financeiros são indiferentes às diferentes modalidades da produção e do trabalho, eles são, por outro lado, integralmente “qualificados” pelas relações de poder assimétricas (2017: 137-138).

Inseridos, pois, em uma sociedade que segue à risca a lógica exposta acima pelo filósofo italiano, fica clara a subversão desses valores em ambientes nos quais as modalidades de produção existem apesar dos fluxos financeiros, mesmo que dele não esteja excluída integralmente. Trata-se, pois, da suspensão dessa assimetria imposta por relações de poderes instituídos, mesmo que momentaneamente, numa espécie de suspensão ou de inversão desta lógica pautada por relações monetárias.

Este é um aspecto menos evidente, mas de extrema importância para entendermos não apenas o seu desenvolvimento, mas também a justificativa de algumas acepções estéticas e práticas. Neste processo de negação, presente nos undergrounds desde sua gênese, a crítica às instituições partilhando de sua lógica se mostrou, ao longo dessas quatro décadas, insuficiente e, de alguma maneira, idiossincrática. Com o passar do tempo e com as mudanças colocadas no capítulo anterior, essas cenas não mais se colocam como contramovimentos, mas como movimentos que existem *apesar* desta lógica, sem dotá-la de sua devida importância em outros âmbitos.

Esta face menos evidente das cenas independentes (que, aqui, são retratadas pelos undergrounds do rock, mas que poderia estar ligada a outras manifestações), perpassam direta ou indiretamente suas escolhas estéticas, temáticas e sobretudo práticas, é a partir deste ponto de vista que as páginas que se seguem devem ser lidas, faceta esta que será reiterada ao longo do texto.

2.1. A voz e seu entorno

A fala, qualidade exclusivamente humana, surge concomitantemente com a performance poética. Numa visão romântica, porém verídica, poderíamos dizer que, antes de falar, o ser humano passa a se expressar por uma necessidade de poesia. Por vezes perdemos de vista essa herança, mas, para lembrá-la, basta vermos que ela está presente em todas as sociedades, encarnada de diferentes maneiras. Podemos

salientar, inclusive, seu caráter essencialmente oral ao considerarmos tal processo a partir de um ponto de vista diacrônico.

Ismail Kadaré, em *Dossiê H* (2001), conta a história de dois professores de Harvard que vão à Albânia atrás de reminiscências da epopeia homérica ainda em sua forma oral. O romance retrata os primeiros esforços etnográficos para se gravar a voz do rapsodo e, ao mesmo tempo, a criação de uma teoria que visa aprisionar a voz poética, daí vem o insucesso da empreitada: o magnetofone utilizado pelos dois pesquisadores é destruído por um dos poetas que se deixa gravar. O insucesso dos pesquisadores em relação à captura de formas poéticas pode ser vista como uma metáfora do que os estudos acadêmicos viriam a comprovar: uma unicidade da performance poética, que sempre se faz presente e em presença.

Ao lidar com o texto ao invés da instituição poética, aquela condenada por Platão, vemos que há mais poesia do que se supõe; de uma maneira muito particular, a nossa fala é uma derivação da criação poética, nas palavras de Octavio Paz: “[...] pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmos [...]” (1996:11). Este ritmo de que Paz fala nada mais é do que uma linguagem pré-gramatical, algo que, tanto onto quanto filogeneticamente, se faz presente como um imperativo ao humano e, por isso, está em todas as partes. O autor continua : “[...] a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, enquanto que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções [...]”.

Esta necessidade de uma voz poética, independente de gramáticas e semânticas, se dá quase de maneira sem explicação, da mesma maneira que o porquê da fala. O fato é que, mais do que falar, todas as sociedades cantam e cada uma o fará à sua maneira, de acordo com sua urgência. Até mesmo a luz divina bíblica é feita *via* enunciado e não por uma ação laboral.

No entanto, e é exatamente nisso que pecam os pesquisadores irlandeses protagonistas de *Dossiê H*, cada época irá cumprir uma *produção sob demanda* (Jakobson e Bogatiriev, 1973) que está em acordo com os demais textos produzidos

em seu entorno. É nesse sentido que a performance, à sua maneira, irá de encontro com outros textos de sua época além de carregar essa herança que remonta à gênese de nossa espécie. Sua irreprodutibilidade, bem como sua necessidade de presença física, colocam-na na contramão de nossa contemporaneidade, para além dos problemas e soluções colocados no início do capítulo: a performance poética, seja ela uma apresentação musical ou apenas a declamação, trai a dinâmica social na qual estamos imersos, ela representa sua suspensão momentânea, perturbando a ordem d'*A República*.

Suas alterações ao longo do tempo, motivadas por diversos fatores, ainda conserva algo presente em sua gênese, sobretudo na relação entre o emissor e seu auditório. Por mais que as instituições, como a igreja, em um primeiro momento, e as salas de concerto, posteriormente, tenham tentado conter isso, essa necessidade dos ritmos – que vêm da fala e do tambor, os primeiros instrumentos – emerge invariavelmente, mesmo que tenha que se excetuar momentaneamente dos círculos institucionais. Colocado de outra maneira: há uma necessidade inerente da performance em qualquer sociedade que, por vezes, pode ser conflituosa. Não por acaso, Christophe Charle, em seu livro intitulado *A gênese da sociedade do espetáculo* (2012), ao analisar o surgimento das grandes salas de teatro em Londres, Paris, Viena e Berlim no século XIX, diz que:

Também é nas áreas em que se constroem menos teatros que proliferam os music-halls. Essas novas formas de entretenimento derivam da cultura popular do pub e dos jardins de verão do século XVIII com suas atrações: preservam as possibilidades de entrar e sair sem constrangimento, bem como de comer, beber e fumar durante o espetáculo. Essas práticas familiares e populares, ainda frequentes nos teatros da primeira metade do século XIX, são proibidas, quando os diretores das salas de espetáculo desejam atrair uma plateia respeitável e refinada, quer dizer, formada basicamente pela burguesia e pelas classes médias. Paralelamente, o tamanho médio dos teatros diminuiu, o que reduz a oferta de lugares baratos, e a supressão de lugares em pé ou desconfortáveis permite aumentar o preço do ingresso e livrar-se da clientela desabonada e mais irrequieta (2012: 41-42).

Nos interessa mais a proliferação dos espaços não institucionalizados do que as estratégias usadas por estes para repelir este público menos refinado, que é justamente o caminho inverso ao seguido pelo autor. A passagem, no entanto, ilustra

bem essa necessidade generalizada da performance, seja pelas altas classes, seja pelas baixas, que se distingue por seu ambiente, por seu conteúdo, por suas dinâmicas, mas se equipara em sua forma, ou, utilizando um termo de Paul Zumthor, sua *força-forma*. De alguma maneira, o texto de Charle pode ser transposto do século XIX ao XXI com apenas algumas alterações contextuais ou ainda como um aprimoramento de técnicas de separações institucionais do que a semiótica da cultura irá chamar de *ambientes*.

É notável que desde a Idade Média (cf. Bakhtin, 2010), essa riqueza de uma cultura que podemos provisoriamente chamar de *popular*, tenha sempre coexistido com órgãos institucionalizados. Até mesmo Jorge Luis Borges, em seu primeiro livro em prosa, *História universal da infâmia* (2012), publicado originalmente em 1935, interessa-se pelo livro de Herbert Asbury, *As gangues de Nova York* (2002), em que o autor nova-iorquino explora, dentre outros assuntos, os antros da cidade em formação concomitantemente à formação de uma classe marginal de uma sociedade urbana em pleno crescimento.

Essa aproximação da performance com o ambiente, que é, ao mesmo tempo, a mesma feita entre as teorias da oralidade e da semiótica da cultura, vista numa perspectiva diacrônica, evidenciam que iniciativas provenientes de setores extraoficiais são concomitantes com a produção cultural tida como *alta cultura* ou *cultura erudita*. Aqui, não visamos observar em que medida isso se deu de maneira conflituosa, mas sim observar que esta dualidade sempre coexistiu, mesmo que ingenuamente, ou ainda envolta em práticas soturnas, marginalizadas ou ainda ilegais.

2.1.1. Performance miniatural

A performance poética, como colocado anteriormente, é algo que coloca todos nós em pé de igualdade, é um traço filogenético de nossa espécie da mesma maneira que andar sobre duas pernas. Contudo, não podemos pensar em uma condição imóvel em que isto se dá, como é o caso do objeto aqui analisado. Vimos, no primeiro capítulo, uma explanação diacrônica que leva em conta tanto um contexto global

quanto a recepção destes novos processos culturais em uma realidade brasileira. É claro que, após muitos anos desta recepção, notamos diferenças tácitas que são motivadas por diversos fatores; a consolidação da rede de computadores e, conseqüentemente, de novas maneiras de escuta, a perda progressiva de espaços em que rock outrora se colocou como figura hegemônica, mesmo que contracultural (basta lembrar os grandes festivais que animaram a juventude das décadas de 1960 e 1970). Por outro lado, fica clara a criação e sistematização de espaços miniaturais em um âmbito que extrapola o local, flertando até mesmo com uma espécie de internacionalismo, um trânsito intenso sem a necessidade de um sem fim de mediadores, acesso a equipamentos de maior qualidade e etc.

Essa conjunção de fatores nos coloca ante estes processos culturais de uma maneira complexa em nossa contemporaneidade. Podemos citar uma passagem de *A afinação do mundo* (1997), de Murray Schaffer, em que o autor dirá que a preocupação com a alta fidelidade (hi-fi) é concomitante a uma condição lo-fi da paisagem sonora, dada por um aumento constante e progressivo de ruídos. Não é por acaso que o isolamento acústico das salas de orquestra se mostra cada vez mais complexo e que os aparelhos fonográficos visem uma distorção cada vez menor de seu conteúdo. No entanto, podemos ver através dos undergrounds uma espécie de devolutiva deste cenário lo-fi em que estamos imersos; não se trata de um processo anestésico em relação ao seu entorno, mas sim o oposto.

Se, de um lado, temos uma profunda crise do mercado fonográfico tradicional, que o altera profundamente em seu *modus operandi*, temos, por outro, um crescimento do espectro da música independente para além das instituições, por vezes apoiando-se em outras. Não é um acaso que a ativista punk Nadya Tolokonnikova tenha *Um guia pussy riot para o ativismo* (2019) publicado ao redor do mundo, ou que o tom adotado pelo Comitê Invisível (2016) soe como uma espécie de *agitprop* cara aos punks ao redor do mundo, da mesma maneira que Franco Berardi (2019) irá chamar atenção para o fato de que sua tese sobre o futuro tenha sido primeiramente defendida pelos Sex Pistols ao invés de um grupo de acadêmicos. Nesse sentido, vemos que os estes espaços independentes souberam, talvez melhor do que ninguém, colocar-se

contemporaneamente num sentido de entender as vicissitudes de sua época e agir por uma espécie de contágio que se dá mais por suas práxis do que por seu conteúdo.

Ter a performance como eixo basilar para que isso se dê em toda sua materialidade é uma maneira de repensarmos uma produção poética que se inscreve numa tradição arcaica de contestações, como postula Paul Zumthor (2005), em sintonia com o contexto contemporâneo; por isso pensamos em termos como micro-performances ou ainda performances miniaturais. Nas incursões em campo, assistimos pequenos grupos que chegam ao máximo a algumas poucas centenas de pessoas apinhadas nos mais diferentes espaços, alguns deles gozando de certo prestígio enquanto outros são totalmente improvisados.

A seguir, apresentamos algumas vivências pontuais para que possamos avançar na discussão teórica acerca da performance. A mudança no tom, que irá se aproximar mais do relato, reavivando lembranças que tentam explicar a trajetória que culmina nesta tese, é algo que se faz necessário para que, posteriormente, as considerações teóricas encontrem vida.

Lembro-me de uma tarde em que estava na casa de Jerusa Pires Ferreira, com uma lista enorme de dúvidas acerca de minha dissertação de mestrado e ela me disse que eu deveria parar de buscar teorias para explicar meu objeto e fazer o percurso contrário. O que se segue é uma tentativa de aproximação dos conselhos de Jerusa. Recupero alguns casos anteriores ao início desta pesquisa pois foram eles os principais responsáveis para amadurecimento das ideias aqui apresentadas. Para evitar divagações e lembranças confusas que poderia revirar nas gavetas mentais de minha adolescência, retorno ao semestre que antecedeu o início de meu processo de doutoramento e em que finalizara o mestrado, final de 2015. Entre os anos de 2016 e 2018, foram 65 eventos com cerca 340 apresentações diferentes. Assisti concertos de bandas do Japão, Estados Unidos, Canadá, Finlândia, Alemanha, Suécia de quase todas as regiões do Brasil, acompanhei bandas que não existem mais e vi outras tantas surgirem. Há, é claro, estilos musicais que são, aqui, mais recorrentes do que outros, por isso emprego com mais frequência o termo *underground* ao invés nomear especificamente este ou aquele subgênero de rock que mais tem a dizer a um público

específico. Em campo, por exemplo, assistimos de projetos de música eletrônica a configurações muito estranhas de bandas, uma chegando a ter oito membros. Foram três anos intensos de observação de algo já conhecido, mas sob outra óptica.

2.2. São Caos Festival 2 – São Carlos - dez e onze de outubro de 2015

Após três horas de viagem, chegamos a São Carlos no final da tarde e montamos nosso acampamento. A fazenda, na beira da estrada, distante alguns quilômetros da cidade, era bem escondida e relativamente pequena; duas áreas cobertas que deviam ser usadas como garagens, uma casa reservada às bandas, dois banheiros, uma quadra de futebol que foi usada como camping e uma piscina grande nos fundos. Quando chegamos, a segunda banda já se apresentava em uma das áreas cobertas; tapetes para segurar a bateria e amplificadores dentro da construção.

Não havia ingressos, tampouco seguranças ou equipe de apoio às bandas. As pessoas simplesmente chegavam, montavam suas barracas e poderiam passar ali o feriado. O festival contou com dezessete bandas divididas em dois dias. As apresentações começaram no final da tarde, com uma grande quantidade de bandas de grindcore, estilo variante do hard core conhecido como antimúsica – muito diferentes de canções em sua duração, tocadas de maneira extremamente rápida e com vozes guturais. Cerca de cem pessoas se aglomeravam em um ambiente bucólico, dividindo atenção entre amigos, bandas e bebidas.

Fiquei impressionado como aquilo era organizado sem contar sequer com ajuda financeira do público. Por mais que tudo fosse improvisado, visando a qualidade que estivesse ao alcance dos organizadores, ainda assim parecia impressionante ver que cifrões cortados pendurados fossem para valer. Havia, dentre as bandas uma do Japão e duas dos Estados Unidos. De qualquer modo, não é todo dia que se vê um duo de grindcore de Tóquio em uma chácara sem dinheiro público e sem ingressos.

Ao conversar com os estado-unidenses, soube que eles fariam uma turnê pelo Brasil, mas que não sabiam direito onde tocariam ou como fariam para sair dali. Um deles, em algum momento da noite, me disse algo como: “Nós não vemos essas coisas nos Estados Unidos. Lá, os festivais são caros, com equipamentos de primeira qualidade, mas os produtores sequer conhecem as bandas, isso me parece mais sincero”.

Quando o festival acabou, vi cada membro da banda retirando uma peça de equipamento do palco; todo o material era um Frankenstein de peças de membros das bandas que se apresentaram e que não receberam nada para tocar. Mas, de alguma maneira, aquilo era possível, mesmo que sem grandes preocupações de qualquer tipo.

2.3. Exhale the sound – Belo Horizonte - seis e sete de novembro de 2015

Quando saí de São Carlos, já estava ansioso para ir à Belo Horizonte para outro festival de dois dias. Este, bem diferente do outro, tinha até ingressos antecipados em pré-venda pela internet. As dezenove bandas que se apresentaram no festival eram de diferentes partes do Brasil e uma delas era de Portugal. Os estilos variavam do rock saudosista dos anos 1970 ao grindcore, na sexta-feira, em uma antiga casa no centro da cidade, e no sábado em um sítio na região metropolitana de Belo Horizonte.

Aqui, equipamentos de primeira qualidade alugados pela organização, qualidade de som impecável, bandas conhecidas entre os públicos do underground, aluguel de espaços próprios para concertos, ajuda de custo para as bandas. É neste sentido que podemos ver os dois lados da moeda dos espaços undergrounds se compararmos estes que foram os dois pontos de partida da pesquisa; o intuito de fazer algo que beira o profissionalismo é tão possível quanto promover reuniões que chegam a parecer com uma reunião entre amigos. No entanto, ambas partem das mesmas premissas, mesmo que visem abordagens diferentes.

Lembro-me das bandas se apresentando em meio a uma chuva torrencial no fim da noite do sábado, em que menos de cem pessoas ignoravam o clima para aproveitar as últimas horas de festival. Neste caso, as expectativas dos organizadores foram traídas e o festival descontinuado, porém, naquele momento, numa espécie de suspensão temporal, ele foi possível. Ao trabalhar com cenas musicais independentes, não se pode perder de vista uma espécie de metaestabilidade que se coloca para além da continuidade de certos eventos individuais ou centrada em nomes próprios.

2.4. Thrash metal soldiers 10 – Cascavel – quatorze de junho de 2016

No começo do ano, recebo uma mensagem de Miro, organizador do festival Thrash Metal Soldiers, dizendo que ele faria uma edição comemorativa de dez anos; a última. Mesmo em uma etapa inicial da pesquisa, julguei importante ir até lá para presenciar uma mistura entre uma reunião de amigos e um festival de música. Por ser a última edição, as bandas foram escolhidas a dedo; uma de Minas Gerais, uma de Brasília, uma do Rio de Janeiro e uma de Asunción, como uma maneira de rememorar as edições anteriores.

Quando desembarco no aeroporto de Cascavel, o organizador está na porta do saguão muito feliz: ingressos esgotados. Ao ser questionado da possibilidade de fazer em uma casa de show maior, ouço: “Ah, fiz os outros nove na Adega¹⁵. Eu sabia que os ingressos iriam esgotar, mas quero me manter fiel ao underground”. Quando se tratam de cidades pequenas, os organizadores ou coletivos não são numerosos, relegando esta função a uns poucos indivíduos, desta maneira, há certo apego por determinados locais ou bandas. No entanto, como dito anteriormente, esta é apenas uma parcela de participação; não se pode dizer que a organização ou mesmo as bandas eram mais importante do que as trezentas pessoas que esgotaram os ingressos com antecipação. Além disso, a presença de pessoas de outros estados e

¹⁵ A Adega Nostra-Vamos é um bar de rock em Cascavel conhecido por abrir espaço para bandas do underground.

idades é digna de nota; além do público local, uma porção de outras pessoas fez o mesmo movimento que eu e se deslocou até próximo da tríplice fronteira.

Todas as bandas que se apresentaram naquela noite participaram de edições anteriores. Havia esse tom nostálgico ao mesmo tempo em que se podia ver que, após uma década, o sentimento de pertença ao underground ainda é algo vivo, o que adicionou aos shows longas falas sobre o quanto aquilo era, de alguma maneira, importante. Era possível ver tanto banda quanto público indo às lágrimas, algo pouco condizente com os estereótipos que ali estavam.

2.5. Capivara Grind – São Paulo – dezesseis de julho de 2016

Dentre todos os espaços que estive ao longo destes anos, o Núcleo Porta Preta sem dúvida foi o mais peculiar. Após uma breve caminhada pela Rua Vergueiro, em uma área com poucos comércios, me deparei com a porta pintada de preto e toquei a campainha que destravou a porta após alguma insistência. Ao subir a escada, comecei a reparar no mobiliário: sofás encostados na parede, estantes cobertas, uma bateria sobre alguns tapetes e dois amplificadores, essa era a sala de estar da casa dos donos do núcleo em suas horas de inatividade. O bar foi improvisado na cozinha e apenas o banheiro de uma edícula, que funcionava como fumódromo, estava liberado. Já havia visto bares, lojas, andares de prédios comerciais e até mesmo a rua convertida em um local para shows, mas esta foi a primeira vez em uma casa.

As cerca de trinta pessoas que estavam presente para as apresentações de Industrial Holocaust e Helvitin Vimärit, esta, banda de São Paulo com composições em finlandês, fazia parecer uma multidão, tamanha a limitação do espaço. O faça-você-mesmo ensina que qualquer espaço é um possível, mesmo que apresente uma série de limitações e este é um exemplo quase hiperbólico. Não se trata de uma produção com uma finalidade, mas sim algo com um fim em si, nos processos que a constroem. Como colocado anteriormente, a perda de um amparo nas noções de futuro (cf.

Barbrook, 2009, Berardi, 2019) já proclamadas outrora geram práticas arraigadas no presente que, por sua vez, culminam nessa ressemantização temporária dos espaços.

2.6. Sinfonia de cães XI – São Paulo – 11 de novembro de 2016

Dando sequência à lista de locais improváveis, desta vez fui levado a um galpão de orgânicos na Vila Maria, bairro da zona norte de São Paulo. O espaço conta com outras atividades culturais e de permacultura além dos concertos, que acontecem anualmente. Um pouco fora de mão das rotas tradicionais de transporte público, o espaço parece estar suspenso em relação ao seu entorno; muitas plantas, hortas, edificações feitas através de bioconstrução, banheiros secos e, na parte de trás, o galpão que emprestava sua porta principal como palco.

Além disso, houve uma pluralidade muito grande de estilos musicais e performances. Seis bandas de diferentes estilos que iam do reggae ao noise experimental, passando pelo hard core e pelo punk, e três monobandas: com apenas um instrumentista. Destas, ressalto a de Wild Billy James, um uruguaio com bigodes abastados que tocava blues americano que soava como se fosse acompanhado de muitos outros instrumentistas. Me lembro, inclusive, de falar para um amigo: “uma monobanda ou é uma piada ou é algo que se tem muita certeza do que se está fazendo”. Os monomúsicos mostraram-se mais próximos desta proposição do que daquela.

Aqui, vale ressaltar que os improvisos e apropriações de espaços diversos não têm relação direta com certa precariedade musical da qual muitos estilos musicais valeram-se no passado (às vezes injustamente). Trata-se, pelo contrário, de composições bem ensaiadas em suas propostas e que de maneira alguma estão em descompasso ou aquém de seus contemporâneos de outros países. Há uma primazia por certo nível de ensaios, composições e etc. que são os maiores responsáveis pela movimentação do público, o que é válido para qualquer subgênero musical aqui

elencado. No mais, não se trata de um grupo de virtuosos, mas de pessoas que sabem exatamente o que estão fazendo muito além do *Manifesto dos três acordes*¹⁶ de Mark Perry.

2.7. No gods no masters fest 2 - Itanhaém – 14, 15 e 16 de abril de 2017

Aqui, temos outro exemplo de funcionalidade do faça-você-mesmo de maneira diferente dos outros eventos aqui elencados. Da mesma maneira que o Núcleo Porta Preta, o festival de três dias aconteceu na casa dos organizadores em uma tranquila rua a poucas quadras da praia, no entanto, este era um espaço pensado para tal, de maneira que as pessoas ocupavam, sobretudo, a parte externa. Além disso, a apresentação de bandas era apenas uma das frentes de atividades programadas pelos organizadores que iam de oficinas de defesa pessoal para mulheres até a prática de yoga na praia, além da presença do baterista da lendária banda Crass, em um ciclo de palestras.

Aqui, a atenção dada às demais atividades para além das bandas é digna de nota, uma vez que, em geral, elas são o centro das atenções. Já aqui, havia dois turnos: um diurno, em que as oficinas eram ministradas, e um vespertino, dedicado às doze bandas que se apresentaram ao longo dos três dias. A maioria dos espaços eram comunitários e presumia-se que todos os presentes tomassem alguma frente de atividades, seja trocar os lixos do banheiro ou lavar sua própria louça. A presença de muitas crianças e de quantidades moderadas de álcool, a recomendação para a não utilização de drogas químicas, o encerramento antes das dez da noite, além dos múltiplos estilos musicais presentes, que iam do jazz ao black metal, do hip hop ao hard core, são aspectos completamente diferentes dos demais festivais aqui presentes.

¹⁶ O manifesto dos três acordes, publicado originalmente em 1976 no zine *Sniffin' Glue* (Cheirando cola), editado pelo jornalista inglês Mark Perry. É uma ilustração com três acordes e os dizeres: "Isto é um acorde, esse é outro, este é um terceiro. Agora monte uma banda!" (Anexo).

Os pontos comuns destes e de outros processos que compuseram o festival era a pauta anarquista, a libertação animal e, sobretudo, o antifascismo. Essa pluralidade era refletida nos presentes, em sua maioria punk, o que não exclui membros de cenas musicais diversas. Tais preceitos estavam, de fato, presentes no festival em suas minúcias, mostrando possibilidades outras em pequenos gestos.

2.8. Palco Test (Virada Cultural) – São Paulo 20 e 21 de maio de 2017

Test é um duo (bateria e guitarra) começou suas atividades como uma banda nômade, apresentando-se na rua, sobretudo em frente de shows de outras bandas. A partir disso, os dois integrantes começaram a expandir o projeto de diferentes maneiras; sessões com muitos outros músicos (Test big band), a gravação de um álbum em que se explora volume e intensidade (algo incomum ao já citado grindcore), a apresentação com outra banda tocando ao mesmo tempo (apresentação do lançamento do split *Otomanos*, 2014) e, além disso, a proposição de um palco não-oficial na Virada Cultural de São Paulo, evento que promove 24 horas de atividades diversas na cidade. Com o passar do tempo, o palco foi tomando notoriedade e passou a integrar oficialmente a agenda do evento por alguns anos.

Neste caso, vemos um caminho de oficialização do faça-você-mesmo, afinal, temos um projeto totalmente calcado em tal prática que, a partir dela, consegue transitar por vias oficiais. No entanto, mesmo com apoio da prefeitura, ainda há a presença de elementos oriundos do underground. Basta olhar a seleção de bandas, claramente feita pelo próprio duo. Além disso, com dois palcos pequenos montados atrás do prédio da prefeitura, imagens com montagens feitas com o então prefeito eram projetadas nas paredes de seu escritório, além de uma série de falas contra o político. As trinta e sete bandas que se revezaram nas 24 horas de duração do palco são nomes recorrentes nos circuitos underground.

Trata-se de uma permissividade muito grande, de um lado, em que se visa transitar por todos os ambientes possíveis, mas que, de outro, não perde de vista preceitos que se tornam claros mesmo em ambientes oficializados.

2.9. Metal Punk Overkill – Belo Horizonte – 23 de setembro de 2017

Belo Horizonte é notadamente a capital do metal brasileiro. Foi de lá que saíram as primeiras bandas que se tornaram mundialmente famosas e cultuadas até os dias de hoje. Essa aura que recai sobre a cidade é responsável por uma espécie de tour de locais significativos para as cenas undergrounds brasileiras. Ao me encontrar com meus amigos que organizavam o festival, fui informado de que o bar era próximo ao cemitério em que se encontra o túmulo em que a banda Sarcófago tirou a fotografia que ilustra seu primeiro álbum: *Inri* (1987), e logo alguém foi escolhido para levar um grupo de pessoas até lá.

Gudu, poeta e autor de zines, nos serviu de guia e eu de intérprete para os canadenses da banda Anha, que se apresentariam mais tarde. Vejo um segurança se aproximar e pergunto: “O cara não vai achar ruim esse monte de gente vestida de preto entrando no cemitério bem perto da hora de fechar?”. “Eles estão acostumados, vem gente do mundo inteiro para tirar foto no túmulo do Sarcófago”, nosso guia me respondeu.

Voltamos ao bar pelas ruas íngremes do bairro do Bonfim, muitas pessoas se aglomeram na frente do pequeno espaço, completamente tomado pelo público. A entrada gratuita, além da baixa frequência de outros shows, garantira a presença massiva público, que custeou o festival pelo consumo de bebidas e comidas vendidas pelos organizadores, também a preços módicos. Pode-se dizer que a desobrigação do lucro é algo comum a tudo o que aqui é apresentado, no entanto, em alguns casos, isso é colocado de maneira explícita e com um fundo político para além de discursos e letras de música. Além disso, é importante ressaltar que, além das bandas locais, os já

citados canadenses e a banda Nuclear Frost, de São Paulo também faziam parte dos participantes, desta maneira, o dinheiro arrecadado era para custear este deslocamento; novamente vemos a finalidade em si, bem como uma produção que visa a si própria, numa suspensão momentânea de valores imperativos, qual o dinheiro.

De diversas maneiras e em diversos lugares, essas iniciativas pululam aqui e ali, de maneira inconstante em alguns casos, com diferentes propostas e diferentes formas de atuação. Não obstante, em seu cerne, todas carregam algo de semelhante.

2.10. Encuentro Gran rífa punk solidaria – Santiago – 16 de maio de 2018

Chego em Santiago alguns dias antes de um grande festival que aconteceu há cerca de cem quilômetros da capital com apenas alguns endereços de lojas de discos e o telefone de Vlad, amigo de amigos que viajaram para o Chile em outros momentos. Ao me instalar, escrevo para ele e digo que cheguei, mas ele não poderia me encontrar neste dia por conta de seu trabalho. Daí surge o convite para que eu assistisse sua banda numa apresentação que aconteceria na rua a poucas quadras do local onde estava hospedado. A apresentação me interessa bastante pois conjuga o underground com o faça-você-mesmo em seus elementos mais essenciais, que inclui a apropriação de espaços.

No final da tarde, caminho até o local indicado e me deparo com um lugar cheio de transeuntes, mas nenhum punk. Neste momento, noto que os atrasos não são uma particularidade brasileira: o “fuso-horário punk” parece um fenômeno generalizado. Cerca de uma hora após o horário indicado, o palco improvisado começou a tomar corpo e meu contato chegou ao local com peças de bateria. Ele se mostra receptivo e me apresenta aos seus outros amigos, dentre eles os membros de sua banda: Suicide Club. Tudo parece bem improvisado e as bandas se organizam para tocar apenas algumas músicas cada, em função do horário.

Não demora para que um grupo relativamente grande de policiais comece a acompanhar os shows sem, aparentemente, entender o que estava acontecendo. Pergunto aos meus novos amigos se aquilo é normal e eles me dizem que não sabem, pois é a primeira vez que organizam uma “tokata en las calles”, o que justifica uma série de más escolhas: equipamentos não condizentes com o local, alocação das bandas em frente a uma loja ainda aberta, ausência de microfones e etc.

Após cerca de uma hora, tudo é desmontado e todos parecem animados: “hoje aprendemos como não fazer”, ouço de um dos músicos que se apresentou.

2.11. O grito como signo

Os eventos elencados acima são amostras diversas sobre a amplitude percorrida pelas estratégias do faça-você-mesmo em seu âmbito mais essencial, que é a performance. Visamos apresentar as situações mais diversas para mostrar esse gradiente de possibilidades entrevistas pelas cenas undergrounds de locais diversos e em espaços não canônicos. É claro que, no mais das vezes, boa parte da pesquisa de campo foi feita em bares ou casas de show próprias, no entanto, esta é apenas uma das possibilidades, a mais comum. A performance possui elementos que soçobram a qualquer outra mídia porque ela traz à tona operadores de presença que dão a tal processo cultural o seu devido sentido; é apenas em presença que essas operações semióticas tão alheias ao seu entorno munem-se de sentido. Paul Zumthor pontua que “a manifestação da poesia postula um acordo coletivo (e a sua contrapartida, a censura), sem o que a performance não poderia se concretizar inteiramente” (2010: 165). Trata-se, pois, de atribuição de sentido que só pode ser feita a partir das relações estabelecidas entre executantes e o coletivo que os assiste, daí sua constância e, por consequência, a exploração de diversas possibilidades.

A performance, portanto, é a condição material para que essa voz construa um *ambiente* que abarque o texto e seu auditório (cf. Lótmán, 1996), contudo, não

podemos perder de vista o teor desta voz. O espanto com que receberam a popularização de tais gêneros musicais é algo justificável, já que eles pouco têm a ver com uma semântica cotidiana. Acerca disso, Luís Nazário diz que “cada novo estilo reage à feiúra do mundo com mais feiúra, de modo que não se escapa mais do horror nem por meio da fantasia” (2008:39). De certa maneira, trata-se dessa devolutiva imbuída de signos com valores de negação que visam, justamente, trazer à luz o horror tão repellido em seus textos ao mesmo tempo em que se afastam dele em seu *modus operandi*, através dessa pluralidade de práticas de caráter contrário àquele de seus signos. Exemplificando: por mais que tal processo cultural se valha de signos de valor negativo cotidianamente (satanás e a bomba atômica como um lugar comum ilustra muito bem tal relação), eles se valem de um valor semiótico que não está para além das práticas, estas, muito mais próximas da festa do que de seus signos caóticos.

Essa junção, que não pode ser vista como polaridades, tem a ver com o afastamento de semânticas cotidianas que vem à luz através da indumentária, tatuagens, cortes de cabelo, capas de discos, estampas de camiseta, e ganham materialidade a partir da performance. A voz e as maneiras particulares de tocar (ouvir playlist), assomadas aos elementos citados acima, também se afastam através de outros processos em descompasso com o corriqueiro; sobretudo a coletividade, a apropriação dos espaços e, por consequência, um processo de desmonetização, mesmo que parcial. Este alheamento em relação ao seu entorno tem suas raízes na performance, onde esses signos se concatenam e se materializam através da voz, ou melhor, do grito.

Ao nos determos sobre este caráter semiótico do grito, podemos pensá-lo como uma perturbação de uma ordem para a imposição de outra, nele está contido tanto o desespero quanto a imposição do que fala em relação ao seu auditório, da impossibilidade das vozes soarem de outra maneira.

Um paralelo possível é uma espécie de infância que recai tanto sobre o uso dos instrumentos, através de suas consequentes simplificações técnicas (Eric Hobsbawn fala constantemente da inabilidade dos músicos de rock em sua *História Social do Jazz*, 1989) que se vêm cada vez mais amparadas por avanços técnicos. Também a

voz, numa espécie de retorno ontogênico à maneira de se comunicar, da qual decorre uma dupla ineficiência do binômio linguístico *langue e parole* (cf. Saussure, 1974 e, posteriormente Jakobson, 1970) é simplificada. Neste sentido, ela que evoca as vicissitudes do presente trazendo o horror à fantasia e não poderia vir de outra maneira pela ausência de uma lógica na própria semântica cotidiana.

O grito é, neste sentido, a única forma possível, não porque faltem palavras, mas por elas próprias transformarem-se em signos a partir do discurso sem depender, em primeira instância, de seu significado, que é construído pela performance.

2.12. Performance, discurso e política.

Para Mikhail Bakhtin, um filósofo da linguagem, a palavra existe em sua materialidade e está sujeita a uma *lógica imanente da criação* já determinada: a língua. Os procedimentos criativos estão em relação a determinado conteúdo que por eles devem ser trabalhados. Ou seja, a voz é uma *coisa*, é um objeto do mundo. No primeiro capítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem*, ele a coloca como “[...] parte da *unidade da consciência verbalmente construída*” (2014:38). Nesse sentido, as construções feitas a partir da articulação destes materiais visam superá-lo sem, no entanto, colocar-se para além deles. Assim como o mármore do escultor, o material com que o artista da palavra trabalha também possui limites enquanto conjunto de signos no mundo.

Há uma separação entre uma *semântica do cotidiano, da vida em andamento* que se autolegitima e que pelo artista deve ser superada sem exceder seus limites, estabelecendo uma relação de tensão entre os âmbitos cotidianos e de criação, em suas palavras: “[...] cada elemento é determinado em dois sistemas de valores e em cada momento esses dois sistemas se encontram numa inter-relação semântica essencial e tensa [...]” (2011:183). Neste sentido, a articulação do mundo em signos através de palavras se dá a partir de uma relação dada, em primeiro lugar, por uma

materialidade que, por sua vez, visa um trabalho para além de sua função generalizada.

Já para Paul Zumthor, a voz é discurso, um gesto que não comporta rascunhos. Em suas pesquisas etnográficas, ele coloca essa voz para além de dicotomias tais como *langue* e *parole*, ou entre forma e conteúdo. O pensamento de ambos os autores irá se cruzar quando, talvez por acidente, a voz seja considerada como uma coisa. No início da *Introdução à poesia oral*, diz que:

Anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem, a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico. [...] Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem da multiplicidade de ruídos, emergir sua própria voz como um *objeto*: é em torno dele que se fecha e se solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia (2010: 9-10).

Por mais que os autores divirjam do papel da linguagem propriamente dita, podemos tirar daqui alguns elementos importantes para pensarmos a voz aqui analisada, que utilizam sinais, essencialmente o grito, para revestir a língua, mesmo que esta pareça por vezes inessencial, tais como seus aspectos de objeto no mundo ao invés de uma abstração. A interação multissensorial da voz, sobretudo da voz em ato, performatizada, coloca-a com funções ambivalentes já que cumpre com uma condição inerentemente humana ao mesmo tempo em que busca testar seus limites, jogando com a semântica do cotidiano. Não se pode pensar a voz como uma espécie de ordenador dos signos do mundo, mas sim de algo munido daquilo que Zumthor chamou de *força-forma* (2007). No caso das canções aqui analisadas e observadas em ato, há uma colocação da voz para além da língua. Na profusão dos gritos o entendimento semântico se dá por essa força-forma que utiliza ora o português, ora o inglês, a mescla de ambas as línguas ou ainda ousam em línguas outras, como o finlandês.

É claro que há uma importância e uma preocupação em relação à construção de uma poética própria, mas que mais se aproximam de uma espécie de agitprop¹⁷ do que de uma construção narrativa ou de uma lírica. Colocando de outra maneira, podemos dizer que o conteúdo sógnico explicita-se a partir de textos outros, que dão materialidade a um conteúdo exposto de uma maneira para além de gramáticas, ou que usa essa gramática como mais um elemento que está em patamar de igualdade com os demais textos que a cercam. Podemos pensar nestes processos culturais munidos de textos outros que justificam sua semântica e que possuem a voz como finalidade última, como uma espécie de expressão convulsiva da negatividade destes signos que se acumulam.

Em entrevista, Paul Zumthor declara que: “O *rock and roll* se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade” (2010:102). Enquanto prática vocal, ele vai em busca dos limites da linguagem e, ao mesmo tempo, busca formas arcaicas de expressão, por isso se vale do grito, de formas difusas de se comunicar. Ao pensarmos na separação entre *mainstream* e *underground*, devemos pensar nas práticas deste nos termos de uma busca intermitente dessas “linhas mais diretas e antigas da poesia vocal de contestação”, que culmina nesse conjunto de textos que tem como expressão última a performance.

A mediatização de tal processo cultural, que será tratada mais adiante, não substitui essas operações realizadas em presença, mas são concomitantes – são apenas mais uma mídia possível. De maneira que esse processo arcaico nele inscrito se faz com ubiquidade, numa espécie de urgência de uma comunidade, mesmo que momentânea. Não por acaso Mikhail Bakhtin irá colocar que: “O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade” (2010:174), na aproximação de práticas que chegam

¹⁷ O termo *Agitprop* foi cunhado na Rússia pós-revolucionária; ele conjuga as palavras agitação e propaganda. Foi utilizado, por exemplo, para falar do teatro didático de Bertold Brecht. Em nosso caso, este caráter pedagógico aparece de maneira textual, sobretudo em imagens, conforme pode ser visto nos anexos.

ao século XXI demonstram uma espécie de imperiosidade e, por isso, se repetem com frequência, adentrando em qualquer espaço permissivo a essa violação que recai sobre este universo sógnico contido nos meios undergrounds de maneira generalizada e que é, num certo sentido, anacrônica.

O conceito bakhtiniano de plurilinguismo pode nos ajudar a entender melhor essas relações estabelecidas entre a obra e seu entorno. O plurilinguismo surge na obra do filósofo russo a partir da própria língua que, em uso, deve experimentar situações que fogem à normalidade e experimentam novas possibilidades semânticas. Interessado em questões fundamentalmente literárias, o autor irá precisar que esse uso da linguagem advém de um trânsito estabelecido entre autor e diversas camadas da linguagem. Ao falar de Dickens, afirma que todo seu texto poderia ser “salpicado de aspas” (2010) pela apropriação de diferentes vozes organizadas pelo escritor inglês.

Ao pensarmos na performance que se vale do grito para se estabelecer, teremos esse caráter plural não por esse discurso ser organizado a partir de múltiplas falas, mas para trazer para si um elemento semântico que une todos os falantes independentemente da língua em que se expressam; trata-se de trazer à tona a partícula mais elementar da linguagem para, a partir dela, estabelecer um processo comum ao mesmo tempo que plural, pois trata-se de seu limite, tornando-o universal. Não é um acaso que no início da década de 1970, Arthur Janov tenha publicado *The Primal Scream* e criado métodos terapêuticos que partissem do grito; ele carrega o traço essencial das línguas. Adriana Cavarero (2011) diz que as crianças, antes de terem o domínio da língua, emitam fonemas de todas as línguas do mundo, e todos sabemos o que fazem quando não conseguem ser compreendidas em seu aparato limitado de linguagem.

Não é por acaso que Maurizio Lazzarato, em *As revoluções do capitalismo* (2006), evoque Bakhtin para dialogar com Gabriel Tarde para pensar a comunicação na atual fase do capitalismo em que vivemos. Por mais que as inclinações políticas do próprio Bakhtin venham, de alguma forma, para se justificar em meio ao governo soviético, sua maneira de pensar a linguagem e a cultura orienta-se para um processo de emancipação do indivíduo a partir da linguagem. Lazzarato postula que Bakhtin: “[...]”

à sua maneira, fez da multiplicidade e suas modalidades de ação uma estratégia política fundamental” (2006:157).

Podemos, aqui, pensar numa articulação entre as teorias da linguagem e políticas tendo a performance como elemento que as conjuga, materializando-as. Imaginemos um salão escuro, sem janelas e abafado, com um pequeno palco ao fundo, com cerca de sessenta pessoas que esperam para assistir três ou quatro bandas em apresentações de cerca de meia hora cada. Sobre as músicas; curtas, cantadas aos berros, com instrumentos ligados a pedais de distorção, uma percussão extremamente ágil e em volume tão alto que chega a ser tátil. Em geral, todos se conhecem, ao menos de vista, cumprimentam-se e bebem cerveja. A indumentária é composta de tênis ou botas, calças apertadas pretas, camisetas de banda e blusa, todos pretos e com pouca variação de pessoa para pessoa: essa é uma espécie de metadescrição de toda a pesquisa de campo realizada.

Para além do interesse na performance com um fim em si, que por si só traz à tona diversos elementos que importam para o entendimento de nossa situação cultural do presente, devemos reiterar um elemento que se excetua nos meios undergrounds: o dinheiro.

O jovem Walter Benjamin (2013) observa, no início da década de 1920, aspectos religiosos do capitalismo a partir dos escritos de Freud e Nietzsche e da relação parasitária que ele estabelece nas relações humanas a partir da Reforma Protestante. Neste sentido, o banco, que vai progressivamente tomando o lugar da igreja, e a conversão do deus cristão em dinheiro são alguns aspectos desse caráter religioso do capital. Estamos a um século de distância da escritura do fragmento de Benjamin e muitos aspectos desse processo de monetização mudaram, mas não o seu caráter religioso.

É justamente esse aspecto religioso que faz com que os processos macroeconômicos recaiam sobre os indivíduos de maneira que influencie no *modus operandi* de processos criativos, afinal, não há salvação, apenas “[...] a celebração de um culto *sans trêves et sans merci* [sem trégua e sem perdão]” (Benjamin, 2013: 22).

Mas, no caso dos undergrounds, essa função cumprida pelo dinheiro é borrada. A existência de relações monetizadas não é o seu fim, mas sim a performance, que curiosamente é imbuída de um caráter extremamente anticlerical. As produções underground não visam, via de regra, essa acumulação, mas a possibilidade de repetição.

Devemos pensar essas práticas não a partir da negação do dinheiro, mas por suas impossibilidades. Seria leviano pensar que esses indivíduos rechacem o lucro, mas há ciência de sua inviabilidade, sem que isso afete seus fluxos. Isso fica claro ao observarmos o baixo custo dos ingressos, mesmo quando adentram em locais de cultura oficializada, que claramente servem para cobrir custos¹⁸. Aqui, ao pensarmos a performance como uma necessidade inerentemente humana, dissociá-la do dinheiro, ou pelo menos afastá-la dele, nos coloca ante um processo cultural anacrônico, que anda em desacordo com seu redor por considerá-lo assustador e por isso tem de se colocar contra tanto num espectro semiótico quanto em suas práticas mais elementares. Em *O governo do homem endividado*, Maurizio Lazzarato, ao pensar no binômio dinheiro/produção, diz que:

[...] a moeda é lançada por um helicóptero sobre a sociedade que, entretempos, produz sem sua ajuda. Ela intervém apenas depois da produção para realizar e trocar o que foi produzido. A moeda coloca problemas aos economistas, pois sua origem e seu funcionamento não podem ser explicados pelo mercado (nem pela produção) mas, pelo contrário, por centros e focos de poder que não são organizados pela troca, nem pela concorrência, nem tampouco pela produção. (2017:108).

Ao mesmo tempo em que vivemos em um tempo em que a produção é sacralizada pela monetização, como afirma Benjamin, e que, por isso, terá seu valor acoplado a um culto intermitente, podemos ainda ver focos em que ela é estabelecida a partir de seus aspectos mais elementares sem levar em conta a lógica de organização

¹⁸ Lembro-me de almoço com amigos em Curitiba. Dois amigos que já tiveram algumas bandas juntos comentaram sobre o show de São Paulo dois dias antes: “E pensar que, em mais de dez anos, essa foi a primeira vez que a gente ganhou alguma coisa para tocar”. Eu, curioso, perguntei quanto eles haviam ganhado: R\$30,00 para cada um dos cinco membros e a gasolina.

social a qual está imersa. Daí que organizadores de concertos promovam eventos de outros organizadores que, por vezes, acontecem ao mesmo tempo, dividindo o público. Não se trata de uma relação hierárquica, mas de uma produção que é sua própria finalidade.

Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, diz que:

Entro nessa matéria [a performance] pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e permaneceu subjacente a tudo o que eu ensinei nos últimos quinze anos. Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio onde habitavam meus pais e o colégio no nono distrito no qual, no começo dos anos 1930, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a da rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudessemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impressos grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me de comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me de cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma força-forma, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito do conto, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos “literatura”. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou versificações, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”. (2007: 31-33).

O longo trecho reproduzido acima nos dá condições de pensar a performance enquanto esta unidade indivisível composta por níveis muito mais profundos do que questões gramático-estruturais. Por mais que tentemos observá-la em seu conteúdo sógnico, o processo semiótico ao qual está inserido é capaz de melhor ajustar nossas lentes para a observação para além de sua decomposição em elementos analisáveis, mas que impossibilitam essa visão global da performance, que se vê desobrigada a seguir formas porque é a própria forma. É nesse sentido que os undergrounds, na contramão de seu tempo, fazem da performance um elemento central para seu desenvolvimento: Neste sentido, o caráter político das considerações de Zumthor se dá pela manutenção dessas práticas em concomitância a uma constante monetização das relações humanas. Os undergrounds aparecem, portanto, como focos de resistência de produção que independe, e que ignora, o capital.

Hans Gumbrecht, em *Produção de presença* (2010), opõe sentido à presença e vê diferentes relações estabelecidas em cada caso. Essa separação não se dá de maneira categórica, afinal, nós, que estamos inseridos em uma cultura de sentido, como pretende o autor, temos em nosso dia-a-dia momentos em que *efeitos de presença* emergem. Por sua vez, esses efeitos irão opor a experiência individual do sujeito a um *fazer parte* de um mundo em que a revelação toma o lugar de um processo solitário e individual. Podemos, aqui, repensar as hipóteses de Gumbrecht acerca desse abandono da metafísica para o direcionamento de uma experiência coletiva que se dá exclusivamente na interação entre corpos como um resgate dessa presença a partir da falta do sentido.

A busca por um sentido na performance se dá não a partir de regras, como é posto por Zumthor, mas sim a partir da conjunção de uma série de elementos que constroem em torno de si uma ambiência capaz de suspender o tempo linear ao seu redor e de sabotar as operações que Gumbrecht chama de sentido. Por isso trata-se mais de entender a situação, o meio em que tais cenas musicais se desenvolvem, ao que elas se opõem, sua incessante produção que adentra em todo e qualquer espaço do que entender os porquês.

2.13. Trair a contemporaneidade

Vivemos em tempos que são difíceis para uma definição conceitual; alguns, como Bruno Latour (2009), argumentam que jamais fomos modernos, ao passo que Frederic Jameson (2006), Gilles Lipovetsky (2017) e outros buscam prefixos para definir o pretense *atual estágio da modernidade* no qual estamos inseridos em maior ou menor grau. Ao mesmo tempo, as produções criativas que visem inserir-se em seu tempo terão de lidar com os novos estágios de capitalismo avançado, necessitando elaborar astúcias de existência sem as garantias de fatores externos, sejam eles de interesse público, privado ou mesmo da multidão.

As considerações de Giorgio Agamben (2014) sobre o contemporâneo são de grande valia para entendermos os processos culturais a partir do tempo que nos pertence. O autor postula que *ser* contemporâneo é um ato inatural, que não é coincidente e tampouco adequado ao seu tempo. Trata-se, sobretudo, de não deixar-se cegar pelos facho de luz irradiados pelo futuro (ou pelo progresso, conceitos que atingiram paridade), mas sim de vislumbrar as trevas às quais se está lançado. O processo de inserção no contemporâneo não é um processo de iluminação (coincidente com as práticas religiosas do capital), mas sim um processo de obscurantismo, de exclusão. Devemos entender tais termos em princípio a partir de sua relação linear com o tempo bem como a imposição de sua lógica. Em certo sentido, ser contemporâneo é poder trair o culto ao dinheiro.

Os undergrounds o fazem à sua maneira, ao elaborar estratégias que não necessariamente vão na contramão de outras produções musicais, mas correm por fora, construindo processos culturais que se retroalimentam. É por isso que nomes, figuras individuais, locais específicos se esvanecem; não é necessária a atribuição de uma importância para além do grupo, que caminha em direção a um *lugar comum*. Ao longo dos dois anos de pesquisa de campo, alguns nomes próprios foram, progressivamente, dando lugar a outros sem necessariamente alterar suas práticas e astúcias; locais e bandas acabam, porém, numa espécie de metaestabilidade, suas mudanças não acarretam uma mudança em sua maneira de ser-no-mundo. Por mais que esses preceitos advenham de outros tempos e outros lugares, como colocamos no

primeiro capítulo, é digna de nota a sua funcionalidade apesar das transformações dos meios produtores fonográficos, de um lado, e da economia global, de outro, sem perder de vista as diferenças locais que recaem sobre ambas.

Em síntese, podemos dizer que a performance é a via de união de preceitos políticos, práticas estéticas e é o meio em que esses textos, alheios a uma semântica cotidiana, fazem emergir uma unidade de sentido que, em seus fragmentos, escapam ao seu entorno. É claro que as mídias, assunto de nosso próximo capítulo, têm uma importância capital, mas, ao excluir as práticas em presença, elas se tornam partes dos fragmentos que serão imbuídos de sentido a partir da performance e não o contrário.

Além disso, ao assumir todas as etapas de produção de tais cenas independentes, os coletivos ou indivíduos fazem emergir textos críticos à nossa contemporaneidade ao mesmo tempo em que se distanciam da monetização em suas práticas. Aqui, devemos fugir da ingenuidade de uma produção que ignora o dinheiro e pensar a partir de seu contrário: uma produção que não fomenta grandes interesses de setores fonográficos sem que isso afete diretamente a sua produção. A manutenção se dá *apesar* disso, sem perder de vista sua intermitência nacional e internacionalmente.

3. Mídias físicas e digitais

A performance, eixo central para entendermos os processos culturais imbricados nos meios undergrounds, acarreta nos processos de mediação que agora serão analisados em conjunto com as práticas ao vivo. É sabido que o rock e a eletrificação dos processos musicais são práticas concomitantes e que os técnicos de estúdio têm tanto mérito das produções quanto os próprios músicos, conforme afirma Eric Hobsbawn em sua *História social do jazz* (1989). A afirmação pode soar um pouco preconceituosa, mas não sem fundamento; é inegável que a produção mediada de música abriu portas para que pessoas não tão versadas pudessem produzir seus materiais tendo em vista outros artifícios para além da execução técnica dos instrumentos. Além disso, a evolução das técnicas de gravação desde sua gênese, na década de 1930, bem como a das próprias mídias, altera e facilita sua produção tornando possível até mesmo produções caseiras.

Outro aspecto que não pode ser ignorado e que foi brevemente mencionado no primeiro capítulo é a mudança radical da indústria fonográfica a partir do recrudescimento das gravadoras, de um lado, e o consequente avanço do streaming. Ao eliminar a fisicalidade das mídias, os serviços de streaming e a internet, numa defesa ferrenha da propriedade intelectual, passam a operar em outra lógica que relativiza a dicotomia entre mainstream e underground.

Neste capítulo, iremos observar a maneira como os undergrounds saem dos palcos e passam por um processo de mediatização em meio às mudanças ocorridas na indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que se apropria das mais variadas mídias. Nesse sentido, a produção midiática se dá a partir de múltiplas possibilidades utilizadas pela indústria; podemos chamar esse processo de uma acumulação de mídias, em que o digital e o analógico, a fisicalidade e as plataformas de internet, caminham juntos ao

invés de se substituírem, constituindo um arquivo de possibilidades em que a escolha por esta ou aquela mídia, ou mesmo um conjunto de mídias, dá-se pelo seu possível.

Fernando Iazzeta (2007) postula que serão exceções aqueles que não irão se beneficiar das práticas de gravação desde que ela foi inventada. Desta maneira, o estatuto do ouvinte muda drasticamente, dando a ele maior controle sobre diversos aspectos antes resguardados à performance e conseqüentemente a relações dadas em presença: volume, repetição, composição de *playlists* condizentes com momentos e, além disso, conhecer previamente o que irá ouvir. Se antes a situação de escuta se dava sobretudo pelo ineditismo ou pela figura do intérprete dissociada da do compositor, após sua mediação e acessibilidade, a apreensão da performance se dá de outra maneira e o rock'n roll, de maneira geral, beneficiou-se largamente disso no passado¹⁹, criando a figura do rockstar.

Ao mesmo tempo em que houve um recrudescimento dos processos de constituição de um mainstream na era do streaming, os processos de gravação foram se tornando cada vez mais simples e acessíveis, dando novas possibilidades de produção, mesmo que elas tenham outros focos que não as multidões. Vale ressaltar que tal produção só é possível atualmente por conta dessas facilidades e pelo intermediário, a gravadora, ter suas funções apagadas pelas novas lógicas do capital em relação à música; se, nas décadas de 1970 e 1980, o surgimento de um grande número de gravadoras independentes nos Estados Unidos e na Inglaterra foi possível, isso se deu pelo retorno que os lançamentos davam a essas pequenas e prósperas empresas; fato este que nunca se concretizou no Brasil ou na América Latina. Mesmo assim, as atuais produções inserem-se na fonografia como qualquer outro processo cultural. Assim como a performance, há uma urgência que recai sobre a produção que visa um fim em si.

Em *Introdução à poesia oral* (2010), Paul Zumthor faz algumas colocações acerca da performance mediatizada nos termos de uma *falsa reiterabilidade*. Via de regra, a performance visa a sua repetição e, , com o advento dos meios de

¹⁹ A fala de um dos produtores da turnê de 1976 do cantor Bob Dylan ilustra muito bem a maneira que a indústria se beneficiou de tais práticas: após um hiato de oito anos, o músico é incentivado a voltar aos palcos porque, segundo o produtor: “Havia muito dinheiro, era só se abaixar para recolher a sua parte”.

armazenamento fonográfico, o seu arquivamento. No entanto, justamente por remeter a uma situação de presença, não é possível que a experiência de escuta se dê sempre nos mesmos termos. As próprias mídias, cada qual com sua particularidade mas em concomitância, irão atestar essas impossibilidades.

No caso dos undergrounds, há uma prevalência da performance ao vivo do que sobre sua produção mediada por conta de sua viabilidade, o que não exclui a coexistência entre elas. Aqui, um aspecto importante para explicar a relação entre meios não evidentes e mediatização é o colecionismo. Em todos os eventos aqui elencados, era possível adquirir toda sorte de materiais: CDs, fitas cassete, discos de vinil, camisetas, bottons e etc., além das lojas de discos especializados, selos e distribuidoras virtuais, em que a grande maioria dos membros de tais cenas musicais adquire tanto materiais usados quanto novos, de bandas antigas e atuais. Não se trata, pois, de uma prática de escuta descomprometida, mas que possui uma preocupação tanto diacrônica quanto sincrônica. Podemos, aqui, pensar em tais relações a partir de termos caros à semiótica da cultura e dizer, em outras palavras, que tal preocupação recai sobre a memória, num âmbito diacrônico, e também sobre sua manutenção, com o intuito de construção intermitente deste processo cultural (cf. Lótmán, 1990, 1996).

A memória é um tema fundamental para entendermos os undergrounds e que fica clara na relação estabelecida entre a produção e o consumo de mídia de maneira a construir um arquivo que vise abarcá-la tanto geográfica quanto temporalmente. Isso se dá, em alguma medida, pelo fato de sua produção nunca ter sido descontinuada, apesar de terem sido drasticamente alteradas ao longo do tempo. A maneira como os signos são arregimentados em tal processo é curioso porque ele poderia ter vários pontos de partida e nenhum seria capaz de englobar todas as relações estabelecidas tanto sincrônica como diacronicamente, é nesse sentido que essa memória sempre estará presente, mesmo que evidente em fragmentos.

Aspecto fundamental da cultura, a memória funciona como uma espécie de mecanismo de organização que ora inclui ora exclui os textos produzidos na cultura. Jerusa Pires Ferreira, quando da morte de Iuri Lótmán, escreve um artigo intitulado “Cultura é memória”, no qual esmiúça conceitos caros ao teórico russo. Ao definir a cultura à guisa dos conceitos do autor, ela postula que: “A cultura é para ele um feixe

de sistemas semióticos (linguagens) formalizados historicamente e que pode assumir a forma de uma hierarquia ou de uma simbiose de sistemas autônomos” (2004:74). Aqui, estamos mais próximos desta forma do que daquela. Nas cenas de música independente aqui analisadas, não podemos pensar em uma organização que se dê de maneira hierárquica justamente pela falta de *um* ponto de partida e de *uma* trajetória; neste sentido estamos muito mais próximos de uma construção caleidoscópica do que linear.

Tal fato explica, por exemplo, diversos lançamentos em discos de vinil durante o fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000, época em que o formato perdia espaço para os CDs. Os discos de vinil, hoje voltam a ser produzidos em uma escala quase industrial, contrariando a ideia da sucessão de formatos²⁰. Por mais que essa produção tenha sido mais esparsa na época mencionada, ela nunca deixou de existir; é como se, de alguma maneira, as práticas performáticas que contrariam a lógica contemporânea espalhassem para outros textos. Trata-se, pois, da memória materializada em sua função arquivística.

Lótman irá pensar a memória como uma identificação da própria existência da cultura em que determinados grupos veem-se em relação ao outro. A partir disso podemos pensar em uma *memória da coletividade* que, em suas bases materiais, visa à longevidade (cf. Ferreira, 2004). Nesse sentido, justifica-se essa constituição quase obsessiva de um arquivo que caminha lado a lado com as situações dadas em presença, criando um conjunto de textos que podem ser melhor entendidos a partir de seu caráter relacional; como colocamos no primeiro capítulo, trata-se de uma junção de diferentes textos estranhos ao seu entorno e que, concatenados, criam uma semântica própria.

²⁰ O ano de 2019 deixa isso claro pois, pela primeira vez desde 1986, a venda de discos de vinil, formato que pretensamente seria substituído por outras mídias, foi maior do que a de CDs. Tal fato indica para um acúmulo de formatos e não para sua substituição

<https://www.hypeness.com.br/2019/09/em-2019-vinil-vai-vender-mais-que-cd-pela-primeira-vez-desde-1986/>

A seguir, iremos considerar as particularidades dessa produção de mídias físicas e digitais nos mesmos termos da performance: algo que se dá de maneira coletiva visando sua manutenção e, conseqüentemente, sua longevidade.

3.1. Distro e selo

Quando Mark Perry, em 1976, publica o manifesto dos três acordes no fanzine *Sniffin' glue*, ele expunha as primeiras diretrizes do faça-você-mesmo porque desobrigava o indivíduo comum de um comprometimento técnico para o fazer musical. No entanto, os dizeres simples do jornalista inglês pouco têm a ver com a produção midiática em si porque ignora a relação estabelecida entre o auditório e seus textos, conforme Iuri Lótman. Montar uma banda, de fato, parecia tarefa simples se comparada a todos os encargos impostos por uma produção industrial das décadas de 1960 e 1970, que privilegiaram o rock'n roll como um produto de mídias massivas e que moviam multidões ao redor do mundo, muito embora não pudesse desconsiderar essa realidade. Esse embrião do faça-você-mesmo nada mais é do que sua diretriz mais elementar que é a de vislumbrar possibilidades, mesmo que não estejam em evidência.

É claro que, em um primeiro momento, uma série de artistas se beneficiou da relação entre essa nova estética e os procedimentos de produção industrial, o que serviu de incentivo para a criação de uma *cultura das bordas* (Ferreira, 2010) que operasse em uma outra lógica. Acontece que tanto a que rege o mainstream quanto aquela que rege os undergrounds sofreu alterações severas desde que Mark Perry publicou seu fanzine, há mais de quarenta anos. A maneira como os undergrounds se apropriaram desses meios de produção, de maneira geral, e como isso acontece atualmente no Brasil, de maneira mais específica, se dá de maneira bem diferente do que ocorreu em outros tempos porque se assomam a essa situação de precariedade as astúcias de outrora. Para entender tais procedimentos, devemos entender o que são as chamadas distros (abreviação de distribuidoras) e selos (espécie de gravadora independente).

Quando cenas locais se deram conta de sua responsabilidade sobre todas as etapas de produção midiática, as gravadoras independentes começaram a pulular

massivamente em diversas partes do mundo e a estabelecer relações umas com as outras, vislumbrando outras possibilidades de produção de textos e consequentemente de troca. Em um primeiro momento, no Brasil, essas pequenas gravadoras serviam tanto como uma via de acesso às majors (grandes gravadoras) quanto para suprir suas próprias vicissitudes: é o caso da já mencionada Cogumelo Records, que lançou tanto bandas que migraram para gigantes da indústria quanto aquelas que permaneceram no underground. Com o passar do tempo, iniciativas como essas se tornaram cada vez mais acessíveis pela crescente facilidade de integrar qualquer etapa desta produção ao mesmo tempo em que passaram a atender nichos cada vez mais específicos (o que é um reflexo de praticamente toda a produção fonográfica global).

Hoje, os incontáveis selos e distros que existem no Brasil operam de maneira coletiva. As bandas, ao gravarem seus materiais, vendem cotas de cópias antecipadas para diferentes selos e lançam o material via esse processo de capitalização. Assim, não há uma única gravadora por trás dos lançamentos, mas sim uma série delas, por vezes mais de dez e de diferentes regiões. Isso ocorre sobretudo com os lançamentos em vinil por seu alto custo de produção, mas são extensivos a outros formatos. Além disso, a ausência de elementos burocráticos, como contratos e remessas de pagamento, possibilita um esquema produtivo que, como a performance, tem um fim em si.

Diferentemente da realidade brasileira, há também selos estrangeiros responsáveis pelo lançamento desses materiais fora do Brasil, em diferentes partes do mundo. A diferença se dá mormente pelo lançamento ser feito por um único responsável que, por sua vez, envia cotas de cópias para que as bandas comercializem o material, o que não impede que o mesmo disco seja lançado em diferentes formatos, por um ou mais selos, alhures. É claro que essas trocas ocorrem mais ativamente no âmbito nacional, mas isso não exime a possibilidade de um fluxo global que se dê em casos específicos. Nesse sentido, podemos dizer que os membros que participam ativamente dos meios undergrounds têm a possibilidade de transitar irrestritamente por cenas locais espalhadas pelo mundo via fonografia.

A relação entre a fonografia nos meios underground e sua função arquivística, apartada daquelas que se dão em presença, revelam um complexo sistema semiótico

que trazem à luz um contato pancrônica com sua produção e, também, essa intermitente atividade local que requer um esforço coletivo. A simbiose estabelecida entre os selos reitera o trato singular que tais agentes têm com o dinheiro em diferentes planos para além da performance, e isso não se dá exclusivamente nas cenas brasileiras. Houve, nas décadas de 1990 e 2000 nos Estados Unidos, uma polêmica entre os distribuidores por conta da adesão ou não de discos que contivessem códigos de barra (cf. O'Connor, 2008). A adoção do sistema sinaliza a possibilidade destes discos serem comercializados em grandes lojas, o que iria contra as propostas do underground. No entanto, a maioria dos lançamentos se concretiza por um único selo, algo inviável àqueles com menos recursos financeiros, como é o caso dos selos brasileiros, que são responsáveis por essas movimentações coletivas e que deixam de lado questões proprietárias.

Podemos entender tais particularidades se pensarmos nas maneiras difusas pelas quais nós, latino-americanos, nos apropriamos de procedimentos alheios à nossas práticas e, por vezes, incondizentes com nossa realidade, conforme postula Jesus Martin-Barbero em *Ofício de Cartógrafo* (2004) ao tratar do rádio e seu papel fundamental em episódios conflituosos de nossa história. Em suas palavras:

O rádio perde assim seu pretenso caráter de técnica neutra e se converte em campo de criatividade, inclusive técnica, para emissores e receptores que terão de lutar a todo momento: uns para fazer-se ouvir, outros para conseguir escutar. E tanto uma coisa como outra – uma luta com e através da tecnologia – se transformam em batalha pela identidade de um povo enquanto está se construindo (2004:189).

Evocando Michel de Certeau (2014), em suas *estratégias e táticas*, Barbero completa que essas táticas de reafirmação, ao menos de sua existência, não estão dadas em um campo de batalha próprio, mas no terreno de seu próprio inimigo que o visa neutralizar. Aqui, diferentemente do viés massivo colocado pelo pensador, temos de um lado um terreno hostil generalizado e, de outro, esses descaminhos que se dão em suas bordas. Insistimos que sua maior radicalidade está no seu progressivo distanciamento do templo monetário, para retomarmos o pensamento de Walter Benjamin, por mais que não o possa ignorar.

Essa produção fonográfica, sobretudo de mídias físicas, evidencia esta relação com seus produtores de maneira afirmativa não de uma identidade, mas de uma produção que visa a construção de um arquivo visto como inesgotável. É justamente por isso que qualquer ponto de entrada neste campo se torna possível: sincrônica ou diacronicamente, por qualquer mídia que compõe essa produção, por perspectivas locais ou globais. A sistematização deste arquivo parece a imagem que Jorge Luis Borges projeta procurando aplicar a lógica de sua biblioteca ao *Livro de areia* (2018). O livro de areia não tem princípio e nem fim, suas páginas são numeradas aleatoriamente para demonstrar que uma série infinita admite qualquer princípio.

Quando da idealização deste trabalho, pensou-se em uma cartografia que se propusesse a inventariar essa produção, o que se mostrou inviável por essas multiplicidades se apresentarem em uma totalidade fractal, em que as conexões se revelam e se ocultam progressivamente. A seguir, pensaremos nas mídias e sua tendência a ocupar todos os possíveis. Haroldo de Campos (1977) fala de um *horizonte do provável* que reveste a obra de arte contemporânea, em que o caráter de *provisoriedade* das produções estabelecessem-se como regra; neste caso, podemos pensar em uma maneira de vislumbrar não um horizonte do provável, mas sim um horizonte do possível em que todas as brechas que se revelam devem ser devidamente ocupadas, sem, no entanto, uma alteração de seus textos, mas sim de seus ambientes (cf. Lózman, 1978, 1990, 1996). Tal vale tanto à performance quanto às mídias.

3.2. Mídias diversas e fonografia

O capítulo anterior evidencia a avidez com que os meios undergrounds veem nas possibilidades de ocupar diferentes espaços; de instituições culturais notabilizadas por suas atividades a bares periféricos, ou ainda a rua. Em certo sentido, essa maneira de vislumbrar diferentes possibilidades de ocupar os espaços coincide com a sua produção midiática e a maneira pela qual se apropria de diferentes formatos físicos e digitais. Aqui, podemos evocar o conceito de Roman Jakobson e Bogatyrev (1973) de *produção sob demanda*. Os autores, interessados em observar as relações

estabelecidas em ambientes públicos, sobretudo feiras livres, notam que as vozes que eclodem da multidão a fim de comercializar folhetos e livros populares correspondem a uma demanda de seus consumidores, excetuando aqui seu valor comercial. Seguindo as mesmas premissas, podemos pensar que essa multiplicidade de formatos também corresponde a uma demanda que irá se justificar.

Podemos partir da premissa que toda essa produção será submetida à mediação digital; ignorar a internet não é cogitado por nenhum agente porque deixaria de fora uma rede internacional que, por sua vez, pode lançar os mesmos materiais em outros países e formatos, ou ainda organizar turnês em outros países (isto, mais incomum). No entanto, os formatos físicos, por mais que pareçam *démodé* na era do streaming, ainda têm um lugar de destaque, já que são comercializados pelas próprias bandas e distros undergrounds. Há uma necessidade de retroalimentação de tal processo cultural que se dá mormente pela venda de materiais físicos e outras mídias, como camisetas.

Esse fluxo material faz com que as canções do meio underground circulem para além da performance pela já mencionada urgência de mediação, ao mesmo tempo em que se visa a inserção neste arquivo que é manipulado e modificado tanto pelos produtores quanto pelos ouvintes. De maneira geral, a fonografia dá conta de aproximar nossa vida contemporânea a tradições ancestrais; situações de oralidade que são recuperadas ora de maneira mais evidente, ora ocultas, que sempre se fizeram presentes em toda a cultura. Ao observar a cultura como uma sucessão de invenções, o antropólogo Roy Wagner (2012) postula que as instituições tidas como *mantenedoras da cultura* irão funcionar tanto para sua manutenção quanto como um filtro do que deve ser conservado e o que deve ser deixado de lado. A oralidade, em seu sentido mais amplo, aproxima-se mais destes preceitos do que daqueles, se a observarmos de uma perspectiva histórica (a sala de concerto é o melhor exemplo disso). A fonografia vem para recuperar essa voz em um ambiente doméstico e, por mais que excetue elementos exclusivos da performance, se dá hoje de maneira generalizada.

Quando as instituições excluem determinada produção, isso não acarreta a sua inviabilidade, mas sim caminhos laterais, espaços não-oficiais que continuarão, cada

um à sua maneira, a produzir seus textos. Daqui surgem, dentre outras, a dicotomia entre o erudito e o popular, e que, num certo sentido, poderia ser vista como uma oposição entre o oficial e o extraoficial, que não é incorporado às instituições se não à maneira do regional, do exótico ou ainda do massivo. No entanto, esse não é um imperativo que impossibilita a produção, que por sua vez visa outros fins. É claro que cada processo cultural, amparado em outros textos-matrizes e que tem um processo criativo particular, irá se estabelecer à sua maneira. O grande trunfo dos meios undergrounds é a sua eficiência perante um grupo, por vezes pequeno localmente, que consegue estabelecer relações de maneira global e se vale disso em todas as suas etapas produtivas.

Paul Zumthor (1983), em artigo publicado na revista da Unesco, assombra-se com o volume de canções produzidas na França no ano de 1982, contabilizando mais de uma hora e meia por dia de músicas inéditas. Com a simplificação dos meios produtivos e as possibilidades oferecidas pela rede, esse número torna-se incalculável nos dias de hoje; o que só reforça sua tese de que a canção, de maneira geral, é a grande poesia oral de nossos tempos, mais do que isso, é uma urgência a qual sempre retornaremos.

É nesse sentido que essa guinada produtiva dos undergrounds cria para si todo um circuito que detém os seus espaços cativos, sua produção midiática própria (que vai do capista dos álbuns ao dono da loja de discos), uma rede de contatos que se estende indefinidamente e um público que se confunde com produtores. Tudo isso ocorre para além e apesar dos meios oficiais, tocando-o exclusivamente em plataformas digitais e parcialmente. Se pensarmos em um sentido frankfurtiano, poderíamos dizer que há a construção de uma indústria cultural paralela, em que seus elementos produtores são ressignificados, visando os formatos tais e quais postulados pelas mídias, porém ressemantizados ao pequeno.

Essa produção generalizada se dá sobretudo pela ausência de fatores externos capazes de fomentar suas atividades com assiduidade e nas mesmas proporções, criando uma dupla mão entre valer-se dos meios oficiais, por vezes, mas estabelecer circuitos paralelos intermitentemente.

Devemos pensar que os formatos físicos (CDs, discos de vinil e fitas cassete) convivem e, por vezes, são lançados em diferentes formatos, por diferentes selos. Isso se dá por uma relação que excetua a sucessão de mídias, criando uma memorabilia que reflete a necessidade de estar em todos os lugares. Essa prática, intimamente ligada à memória, dá-se de maneira obsessiva, em que acúmulo e produção, repetição e invenção convivem de maneira a dar condições de uma espécie de *discoteca warburgiana*. Warburg, partir de sua biblioteca, estabelecia obsessivamente relações para além do óbvio. Acerca do método criado por Aby Warburg, Giorgio Agamben postula que:

Por efeito do conhecimento adquirido em cada passagem, o ir e vir da parta ao todo nunca é um regresso, de fato, ao mesmo ponto: em cada volta, alarga necessariamente seu raio e descobre uma perspectiva mais alta de onde abre um novo círculo: a curva que o representa não é, como tantas vezes foi repetido, uma circunferência, mas uma espiral que amplia continuamente suas voltas (2017: 123).

É assim que avaliamos essa produção de mídia, seu desenrolar ao longo de quatro décadas e que, hoje, consegue ter maiores dimensões de sua amplitude. Ao pensarmos em uma perspectiva diacrônica, vemos que as produções de outrora, inseridas nesse *ir e vir*, tornam-se um texto matriz que vem sendo reinventado, não apenas pelos novos agentes, mas em sua própria significação.

Podemos evocar um texto breve e inédito de Jerusa Pires Ferreira, intitulado “Escuta, poesia, mania”, em que ela fala sobre a necessidade obsessiva de repetição “de querer sentir, ouvir, ver, conhecer o que já sabemos” (2017), que cria em nós uma compulsão pela repetição que opera numa dupla articulação entre reconhecimento e descoberta. Acontece que, neste processo de ir e vir, também observado por Lótman (1990), a relação diacrônica explicitada no arquivo multimidiático pode ser vista, para além de um encadeamento, em termos dialógicos e, além disso, maníacos.

3.3. A internet

Após as considerações feitas anteriormente, podemos nos questionar sobre o papel da internet em tais meios, até então excetuados. Antes de observar no modo

como os undergrounds, adentram nos meios digitais, podemos rememorar o *tweet* de Peter Frampton acerca do valor pago pela reprodução de uma de suas músicas via streaming, com retorno aquém do esperado. Por outro lado, podemos citar o canal no YouTube do funkeiro paulista Kondzilla, o primeiro no país a conseguir um bilhão de cliques em seu vídeo, sendo proprietário do maior canal de música online de todo o mundo²¹.

Longe de estabelecer julgamentos que partam do gosto, é latente uma mudança, sobretudo, mas não apenas, financeira. Com o intento de driblar a pirataria, prática comum e polêmica no início da década de 2000, o streaming surge como uma alternativa que se encaixasse nos preceitos da propriedade intelectual ao mesmo tempo em que barateava custos às gravadoras, que passam a ter cada vez menos artistas contratados. Em certo sentido, podemos dizer que, em uma perspectiva mais radical, as novas plataformas alteram situações de escuta por transformar o álbum em uma possibilidade ao invés de um formato imperativo, como é o caso das mídias físicas.

No entanto, para os undergrounds, isso impacta pouco sua produção porque meios independentes de uma indústria majoritária já estavam em descompasso com o mainstream antes da rede de computadores. A sua presença nos programas de streaming, por mais que não como uma regra, às vezes até tímida, e que gera controvérsias²², se dá como mais um espaço a ser preenchido, bem como os demais formatos. Sua presença no digital opera mais como mais uma força divulgadora do que como um imperativo que penda ou com o flerte com o grande público (como é o caso de Kondzilla) ou com o lamento dos saudosos da venda de álbuns (como é o caso de Peter Frampton).

²¹ <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,kondzilla-alcanca-50-milhoes-no-youtube-e-reflete-nao-e- apenas-musica,70002887466>. Acessado em 12/07/2019

²² https://www.facebook.com/nogodsdistro/photos/a.280535585302200/2355393987816339/?type=3&eid=ARBQRBxZqalrpgfYwDbLOpmMeZ4mNDLsu8neBZZD4Y-hpUAL0ZRF4_kNiuBKN-47oPIL9IB4SFyyp0oe&__xts__%5B0%5D=68.ARB1y3j5uCZTr1T9gLnYLI0GpvNb1430qd85nP6O_gZv6MOCHUtWBpZAKOjf_rPonluPRXXe2zGgi6cW4-HjtdYhtLyysqlcW9AKJa_fXsNrnPXvleo3d_AXDzNhYlerKswtATnf0GBqM8-iqG6BngmSMPD654ak1fy8iCaL17YAqhWg5ii_LvWcgL6n_Zu6MH0-ieFCPR5utx6ApMjCETyWRsiuzMWvvf5r_4As4qnbXiQtLMKvQkXp1Fcq0c4raE9Q2oKaka2PZ-E4i1jhMHfLOluhoOYt-Z3jqL4MnJsXOQIQXmFkltYiD4aTEfF9fPa0RQan913cdoogBY9Rqs&__tn__=EHH-R

O mais interessante dessa presença nos meios digitais recai principalmente na maneira com que estes têm a aprender com os meios undergrounds e o melhor exemplo disso é a plataforma chamada Bandcamp. Destinada originalmente a músicos independentes de variadas cenas, vende arquivos virtuais e direciona para sites onde é possível a compra de mídias físicas as mais variadas. Por mais que o número de downloads gratuitos seja limitado pelo próprio site, o preço do álbum digital é dado pelas próprias bandas e a elas é destinada boa parte do valor. Ela conta com dezenas de gêneros e sub-gêneros musicais, de todas as partes do mundo, inspira-se em uma maneira de faça-você-mesmo na era digital, mesmo que conte com menos recursos do que as grandes plataformas de streaming.

Idealizada para abarcar as mais variadas cenas musicais que operam de maneira independente, é notório observar que artistas mundialmente conhecidos também utilizam a plataforma, evidenciando uma espécie de desprofissionalização dos meios produtivos da indústria fonográfica de maneira generalizada, até mesmo àqueles que possuem gravadoras. A postura das cenas independentes na internet, pouco ingênuas a ponto de nela entrever uma alternativa aos seus meios produtivos do passado, assume uma postura que beira o pedagógico àqueles que um dia se beneficiaram das grandes gravadoras.

Se tudo está errado por aí - e todos nós estamos mais ou menos convencidos disso - uma postura punk, descrente dos métodos e processos consagrados para nos salvar do abismo, tem razão de ser. Os garotos dizem as coisas com franqueza selvagem. A arte deles não é mozartiana ou sequer seresteira de diamantina, mas tem função, explica-se pela circunstância²³.

Escreve Carlos Drummond de Andrade na fala do personagem de sua crônica “João Brandão adere ao punk” quando do surgimento dos primeiros punks no Brasil. O texto relata uma conversa entre o poeta e um estudioso de “fenômenos sociais, modismos e frivolidades” em que muito se elucubra sobre o *modus operandi* do movimento e seu descontentamento com a contemporaneidade, o que justificaria a violência contida em suas produções; uma espécie de protesto festivo, ou o contrário.

²³²³ Disponível em: <http://arindocirino.blogspot.com/2008/10/joo-brando-adere-ao-punk.html>. Acessado em 20/07/2019

No entanto, o que nos chama atenção é a observação do abandono dos métodos para *nos* salvar do abismo. Foram necessárias décadas para que essa *razão de ser* ganhasse uma forma generalizada, tornando todos um pouco mais punks, mesmo que inconscientemente.

As polêmicas que surgiram em início do século XXI, começando pelo Napster (o primeiro programa de transmissão de arquivos de usuário a usuário), agiram de forma premonitória ao notar que tanto os formatos quanto as formas de escuta iriam mudar radicalmente; o álbum que dá lugar a músicas avulsas, que posteriormente se transformam em playlists montadas pelos próprios usuários. Basta lembrar que, a partir de 2016²⁴, o streaming também passou a ser contabilizado para a atribuição de prêmios, como discos de ouro e de platina, porque a venda de CDs não viabilizava tal atribuição.

Os undergrounds se apropriam das mídias digitais da mesma maneira que o fazem com as outras mídias e até mesmo com sua colocação em espaços físicos, figura apenas mais uma possibilidade e que, por sua vez, não é unânime. Trata-se, apenas, de *mais um* plano de ação que se anuncia, que recai sobre angariar ouvintes ao redor do mundo, principalmente, mas que não deixa escapar tanto as práticas realizadas em presença quanto sua produção multimidiática.

²⁴ <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/02/streaming-agora-valera-para-discos-de-ouro-e-platina.html>.

Acessado em 10/09/2019

4. A morte do rock

O rock que está morto. Ao menos aquele entrevistado por Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (2010), quando o autor afirma que ele é herdeiro da poesia de contestação, e que ele teve a oportunidade de observar sua invasão da Europa, mudando drasticamente a cultura pop. Devemos ter claro que o rock das grandes multidões, salvo raríssimas exceções, sobrevive de sua produção feita no século passado e se converte progressivamente em eventos de entretenimento destinado a classes abastadas, que nem sempre logram êxito em *divertir o público*. Poderíamos citar um sem número de exemplos, mas dois são bem elucidativos para explicar tais afirmações. O primeiro são as vaias proferidas pela plateia no concerto do ex-líder do Pink Floyd, Roger Waters, após projeções que continham críticas ao atual governo brasileiro no dia nove de outubro de 2018. Muitos se queixaram do valor do ingresso e de que haviam pagado para consumir suas músicas e não sua visão política, num discurso idiossincrático²⁵. O segundo é o cancelamento da turnê dos veteranos do punk, Dead Kennedys, após polêmica envolvendo o pôster de divulgação da turnê (anexo X). O cartaz, claramente crítico ao governo e lançado pela produtora brasileira, gerou enormes discussões na internet, fazendo com que a banda se pronunciasse, eximindo-se de responsabilidade e alegando falta de conhecimento da real situação política do Brasil para fazer uso de tais imagens²⁶.

Nestes dois exemplos residem os dois versos de uma mesma moeda que sustentam a morte do rock: de um lado, temos o músico que é criticado pela falta de comprometimento com a diversão de um público pagante e, do outro, temos uma banda famosa por suas críticas e posições políticas contundentes e que ganharam certa notoriedade, mas não se vê disposta a arcar com protestos que, provavelmente, tiveram inspiração em suas letras. Essa conversão do rock em um programa para pessoas da classe média, que esvazia seus significados de outrora e que, por sua vez, veem-se em meio a uma confusão de ordem semântica. Trata-se de textos em que os

²⁵ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/10/10/roger-waters-chama-bolsonaro-de-neofascista-e-cria-guerra-fria-em-show-em-sp.htm>. Consultado em 20/10/2019

²⁶ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/04/26/dead-kennedys-cancela-show-no-brasil-apos-polemica-com-poster.ghtml>. Consultado em 20/10/2019

signos vão perdendo progressivamente seu significado, fazendo com que os interpretantes ou visem exclusivamente seus significantes ou queiram evitar uma aproximação dos signos como um todo.

Jerusa Pires Ferreira, ao comentar Lótmán, diz que: “*somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória*” (2010). Nesse sentido, o afastamento progressivo desse sistema de signos aproxima-o de sua finitude, de sua pertinência enquanto produto de seu tempo. Fica claro que essa tradução a um sistema de signo perde a sua pertinência quando de sua conversão em memória de maneira ambivalente, que pode partir tanto de seu produtor (nestes casos, já senhores de idade) quanto de seu público (neste caso, bem diferente dos jovens de jaquetas pretas que Paul Zumthor viu invadir a Europa após a explosão do rock nos Estados Unidos).

Além disso, vale ressaltar que esses grandes nomes do passado, os que sobreviveram à juventude, tendem a se aposentar num futuro próximo, repetindo os já comuns anúncios de turnês de despedidas. Por outro lado, seus sucessores mais jovens estão em consonância com o atual cenário de música mundial e correspondem a nichos; uns melhores e outros piores sucedidos.

Mal comparando, podemos evocar um marco geracional da geração da década de 1960/1970: o filme *Sem Destino*, de Dennis Hopper, lançado em 1969. No filme, dois jovens (interpretados pelo próprio diretor e por Peter Fonda) vendem uma quantidade enorme de cocaína para traficantes locais e usam o dinheiro para cruzar os Estados Unidos em suas motos harley-davidson. O repetitivo enredo é embalado por uma trilha sonora que reuniu nomes muito importantes para o rock, numa espécie de videoclipe de uma hora e meia, repleto de situações adversas. Ao final da jornada, dois homens de meia idade a bordo de uma caminhonete abrem fogo contra os motociclistas, matando ambos. Seria um exagero, mas não um impropério, dizer que um grande número de frequentadores e artistas identifica-se mais com os tripulantes da caminhonete do que das motocicletas.

Trata-se, claro, de um exemplo hiperbólico que explica o afastamento de uma semântica própria para a aproximação daquela condizente ao cotidiano, que não visa aquelas linhas ancestrais da poesia de contestação. É por isso que seus signos

convertidos em memória soam, por vezes, como algo indesejado. Pensando em termos caros à semiótica da cultura, podemos evocar o capítulo da *Semiosfera* (1996) “O texto e a estrutura do auditório”, em que o autor dirá:

O discurso dialógico se distingue não apenas pela comunidade de códigos de dois enunciados justapostos, senão também pela presença de determinada memória comum no destinador (*adresant*) e no destinatário. A ausência dessas condições faz o texto indecifrável. Neste sentido, podemos dizer que todo texto se caracteriza não apenas por um código e um comunicado, mas também por uma orientação de determinado tipo de memória [...] (1996: 111).

Entrevemos que as condições de decifração desses textos tornam-se cada vez mais distantes. O envelhecimento de seus agentes, sua inserção em uma série cultural diferente, a mudança no *modus operandi* de sua produção midiática e uma prevalência das formas sobre os conteúdos (ou ainda, uma perda da força-forma, para empregar um termo de Zumthor) são apenas alguns sinais que evidenciam os motivos deste distanciamento e que recai sobre ambos lados dos palcos. Isso faz com que a rebeldia do passado soe, hoje, como algo datado, quando não *démodé*.

Evocar o conceito da *semiosfera*, de Iuri Lótman, pode nos ajudar a compreender essa dinâmica de signos em relação ao seu ambiente. Esse espaço apresenta as condições, sempre dinâmicas, para a existência da cultura. Tomando emprestado o termo *biosfera*, de Vernadsky, Lótman argumenta que há condições predeterminadas que são responsáveis por prover a *vida dos signos*, que, por sua vez, estão organizados nas fronteiras, periferias e centros. Essas posições não são estanques, colocando os textos que compõem a semiosfera em constante trânsito: quanto mais próximos do centro, mais suas formas são cristalizadas e, conseqüentemente, mais próximos de seu fim. As periferias e fronteiras, por sua vez, são espaços não institucionalizados, ou em processo de institucionalização, que permitem maior liberdade criativa para seus agentes justamente por não se apoiar em formas já fixas.

Se pensarmos o rock de uma maneira geral, veremos que seus bastiões estão no centro da semiosfera, criando para si um aspecto museológico: qualquer um dos dois eventos mencionados neste capítulo está mais próximo de uma visita ao museu do que as astúcias do faça-você-mesmo. Isso pode ser resumido em uma imagem: Pete

Townsend, vocalista da banda The Who, aos setenta e cinco anos de idade, cantando versos que dizem: “espero morrer antes de ficar velho”²⁷.

Vale evocar tanto a juventude quanto a rebeldia como signos que permeiam tanto sua gênese quanto seu desenvolvimento enquanto um processo cultural de massas, e não de nichos. O rebelde, para Octávio Paz (1996), “é aquele se se levanta contra a autoridade, o desobediente ou indócil [...]”, daí os quartos de hotéis destruídos, os carros esportes atirados em piscinas, mortes precoces. Não por acaso James Dean, no papel do *Rebelde sem causa* (1955), é uma figura embrionária ao que viria a ser o rock. “O rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito” continua Octavio Paz, mas, para que esse prolongamento tenha sequência, é necessário que certos signos, como a juventude, prevaleçam sobre outros. O rebelde é espontâneo e seus movimentos ou se esvaem ou tomam formas revolucionárias; o rebelde situa-se entre o revoltoso e o revolucionário. Esta, figura mais complexa, que se apoia mais sobre movimentos intelectuais e filosóficos do que poéticos. Contudo, sua história é muito mais marcada por grandes movimentações evanescentes ou ainda sobre a revolta de grupos pequenos.

A revolta é um elemento fundamental para entendermos a maneira como os undergrounds emergem visando outras perspectivas que não aquela da rebeldia de tempos passados. Não mais se trata dos excessos do passado, mas sim um progressivo afastamento dessa figura mitológica, ou pelo menos a alteração de maneira radical de suas práxis e às bases que as sustentavam. O revoltoso é espontâneo, ele emerge em pequenos grupos em meio à multidão, ela “[...] é a violência do povo [...] espontânea e cega” (1996).

Esse movimento se dá sobretudo pela criação de vias paralelas às oficiais, da criação de uma indústria fonográfica própria, de uma auto-organização que visa exclusivamente a si. O incômodo por ela provocado se dá do lado de fora das grandes instituições; quando a banda Crass forjou uma conversa entre Ronald Reagan e

²⁷ A canção “My Generation”, provavelmente a mais famosa do grupo The Who, traz o seguinte verso em sua primeira estrofe: “I hope I die before I get old”. Passados mais de cinquenta anos, a música ainda se faz presente em setlists da banda, mesmo que todos os integrantes não tenham morrido antes de envelhecer.

Margareth Thatcher sobre um possível bombardeio em Moscou, ela se dissolveu na sequência, não por medo, mas porque seus cinco anos de atividade criaram uma espécie de máquina panfletária que acaba com uma piada²⁸. Se pensarmos na tríade colocada por Octavio Paz, revolta, rebelião e revolução, esta se mostra intangível e essa ineficiente porque está à mercê de um filtro institucional.

Coincide o revoltoso de Paz com o sabotador zumthoriano, que viu com entusiasmo o rock como movimento de massas pela recuperação de uma potência vocal por sua origem remontar notadamente à música africana.

“Está-se sempre no fim do mundo” é a frase que abre a conclusão da *Introdução à poesia oral*, publicado em 1983, vale lembrar que anos antes, os próprios undergrounds já haviam alertado para isso. Essa perda de perspectiva no futuro que se dá em festa, uma revolta que traz a tona as reivindicações em forma de poesias-protesto, são demonstrações da urgência da voz:

Já há alguns séculos, estamos em vias de construir, em torno de nós, a prisão cultural unitária, em que vamos descansar: nossa tecnologia, nossa ciência, nossa arte, nossos problemas. A única esperança, a longo termo, é que estamos em vias de: a prisão não está, de fato, concluída. Cabe-nos agarrar essa chance para sabotar a empresa, mesmo que seja um pouco, jogar areia na fechadura que está sendo montada, um cano no cimento em vias de secar: que ao menos por aí nos chegue do exterior o som de uma voz! (2010: 317).

Podemos pensar na constante edificação da prisão ao mesmo tempo em que algo escapa justamente por contrariar essa lógica bancária. Disso surgem as cenas independentes, que visam a construção de um processo cultural metaestável, ou seja, que se estabelece enquanto processo em si sem necessariamente se apoiar em nomes próprios, algo impossível ao rock enquanto um processo cultural de massas. Nesse sentido, podemos reiterar a ideia de *produção sob demanda* tratada por Jakobson. Aqui, cabe o questionamento do impacto dessa produção para além de si própria. Nos

²⁸ Thatcherate é o nome da conversa forjada entre Ronald Reagan e Margareth Thatcher acerca de uma possível investida nuclear contra a União Soviética. Ela foi feita a partir de colagens em 1982 e veio a público no ano seguinte. Ela foi enviada aos principais jornais de maneira anônima e gerou diversas dúvidas entre ambos os governos. A própria ministra não associou o lançamento à banda. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QmfLP1IOip8> / Transcrição do áudio:

<https://web.archive.org/web/20050830040234/http://www.southern.com/southern/label/CRC/1238.html>.

Consultado em 21/10/2019

tempos de pesquisa de campo, o que assistimos foram eventos acontecendo semanalmente, uma apropriação de diferentes espaços que criam uma espécie de nomadismo ao invés de uma movimentação em torno de alguns poucos lugares, diversas mídias sendo lançadas em diferentes formatos, o que atesta a funcionalidade do faça-você-mesmo. Além disso, o já mencionado processo de dessemantização monetária é algo que não podemos perder de vista porque é um fator determinante em seu *modus operandi*. Devemos ter claro que os meios undergrounds não são e nem podem ser vistos como algo que gere renda, mas sim atividades paralelas. Assim como seus fins, tratam-se sobretudo de práticas que se dão marginalmente.

Outro elemento digno de nota é sua dimensão transnacional e a maneira como os intercâmbios entre coletivos, distros e até mesmo indivíduos, que se unem periodicamente e que conhecem o Brasil *via* underground, sem levar em conta, aqui, possibilidades mais tímidas de pensar tais relações internacionalmente. Essas relações evidenciam sua espontaneidade e, além disso, sua urgência, que é responsável por sua constância tanto geográfica quanto temporal.

Tal conjunto de relações deixa clara a maneira pela qual o rock de outrora visa sua manutenção enquanto um processo semiótico. Ao pensarmos nas oposições possíveis entre *mainstream* e *underground*, elas se tornam pouco claras atualmente porque apenas uma pequena parcela de nomes próprios consegue garantir um simulacro do que houve no passado; basta olhar as alterações ínfimas nas atrações principais de um festival de grande porte, como o Rock in Rio, que completa 34 anos.

4.1. Parents Music Resource Center X GG Allin

Em 1985, no Estado Unidos, alguns políticos, dentre eles Tipper Gore, então senadora, encabeçaram uma espécie de órgão censor que visava filtrar o conteúdo das músicas consumidas pelos adolescentes naquela época. O grupo moveu esforços para que alguns discos viessem com uma tarja que explicitasse o conteúdo das letras principalmente aos pais; os famosos *Parental advisories*.

Atitudes como estas mostram que, à época, não apenas o rock'n roll, mas a cultura pop como um todo era uma novidade e, por isso, algo que recaía sobre a

juventude, daí a necessidade do controle contar com o apoio da família, por exemplo. Isso gerou resultados ínfimos para além dos alardes, de pequenos avisos e de senhoras de meia-idade protestando na porta de shows de rock. Mas, ao mesmo tempo, isso evidenciava um incômodo que de alguma maneira estabelecia suas relações de sentido a partir dele; como coloca Renato Cohen (2013), não mais se tratava de criticar o mundo a partir de uma perspectiva externa, como pretenderam os hippies, mas sim de se valer do próprio horror e da perda de perspectiva que assolou a juventude em fins da década de 1970, sobretudo pelas experiências neoliberais.

Chega a ser irônico que o ano de 1985 assista concomitantemente a criação do Parents Music Resource Center e a primeira defecação em público do performer e vocalista GG Allin. Nascido nos Estados Unidos e detentor de uma carreira marcada por excessos de drogas e violência nos palcos, o músico ficou conhecido por ser banido de diversos estados na década de 1980, tornando-se *persona non grata* em boa parte do território de seu país natal. Mais do que por sua música, ele ficou conhecido por atirar fezes e agredir seu parco público nos concertos que conseguia realizar; muitos eram interrompidos por diversos motivos, do abuso de substâncias à força da lei²⁹.

Para além de fatores estéticos, os motivos que fizeram com que o músico adotasse tal postura são dignos de nota: a perda progressiva da periculosidade dos shows de rock. Por mais que seus atos se deem em hipérbole, isso diz muito sobre o fim dessa potência rebelde do rock de outrora e evidenciam tanto uma ineficiência de suas reivindicações quanto as contrareivindicações de setores conservadores. É um caso bem elucidativo para pensarmos, para além de sua qualidade, em um desejo de causar estranhamento.

Ambos os exemplos, vistos como extremos opostos, revelam que a necessidade dessa rebeldia e ao mesmo tempo de controle eclodem em maior ou menor grau quando de sua necessidade para além de seu funcionamento interno. Passados quase trinta anos da morte de GG Allin, vemos que sua postura, tal e qual descrita

²⁹ Um exemplo disso são as compilações de vídeos no YouTube com mais cenas de briga do que com músicas. Por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=hcMD9hO1vg8>. Consultado em 23/10/2019

anteriormente, (felizmente) não se popularizou como prática nos meios undergrounds ao passo que o controle volta à baila atualmente.

4.2. Uma potência estética, política e poética

Quando do início da pesquisa, a palavra *resistência* surgiu aqui e acolá, sobretudo em discussões com amigos próximos, no entanto, ela sempre apareceu com um certo incômodo por evocar a seguinte questão: a que resistimos? E, em seguida, quais são os resultados dessa resistência para além de seu fim em si? A ressemantização de questões monetárias nos parecia, de partida, o principal foco de resistência ao atual estágio do capitalismo global. Para além disso, há temáticas que vão contra os setores dominantes em diferentes frentes, que vão do cristianismo ao patriarcado.

Paul Valéry, em defesa de Mallarmé, afirmou que a literatura se manifesta por meio da recusa, pode-se medir pelo número de recusas (CAMPOS, 2006). Em nosso caso, há um movimento de *recusa total*, como nos versos de Marina Tzivetáia: “Ouvidos? Eu desprezo./ Meus olhos não têm mais uso. /Ao teu mundo sem senso / A resposta é – recuso.”. Essa perda de sentido que se estende à fala e que, por isso, se dá aos gritos, porque não consegue estabelecer-se semioticamente a partir de um ordenamento discursivo preestabelecido, mas sim de uma desorganização do que é cotidiano, de sua recusa. Por isso a prefixo *anti* torna-se tão comum, até na forma de antimúsica.

Recusa e resistência possuem o mesmo prefixo latino que indica repetição, ou seja, precisam de constância. Por mais espontânea que sejam as manifestações culturais no underground, elas claramente necessitam dessa reiterabilidade que, por sua vez, se vê em uma situação metaestável. Contudo, ao longo dos três anos de pesquisa, em meio à realidade que vivemos no Brasil do início do século XXI, suscitou questionamentos do quão efetivo são essas posições para além de si próprias; como os meios undergrounds iriam se portar ante a atual polarização? Poderíamos pensar nos termos colocados por Hakim Bey (2011) e sua *zona autônoma temporária*, o que

parecia condizer com uma válvula de escape, que existe *apesar* de seu entorno, mas estabelecendo poucas relações com ele.

Os textos e exemplos de Bey deixam clara uma vontade de existência paralela, uma necessidade de exclusão para que os modos de existência da *zona autônoma temporal* apontam. Em suma, sua proposta hedonista/nihilista visa manifestações de caráter político que se restrinjam aos textos, excetuando seu ambiente. Tais pressuposições inviabilizam o estabelecimento de uma visão baseada na semiótica da cultura que, desde os formalistas, leve em conta a *série cultural* (cf. Tinianov, 2013) em que se insere. Nesse sentido, pensar nos meios undergrounds como zonas autônomas incorreria em um problema de ordem conceitual porque os reduziria a reuniões de amigos em bares.

No entanto, as relações entrevistas para além de seu fim em si pareciam estabelecer pouca permeação em seu meio. Por mais que se estenda por todo território nacional e que esses agentes estejam em uma constante troca, criando um sistema de produção midiática totalmente independente da indústria fonográfica majoritária, havia como um invólucro que o limitava a si próprio e a conexões mais ou menos óbvias. Até que, em determinado momento, tais processos culturais se veem em meio ao fogo cruzado do conservadorismo brasileiro atual.

Fogo cruzado, aqui, não é uma metáfora. Ao longo do segundo semestre de 2018, uma série de eventos que se chamava *Hard Core contra o fascismo* foi organizada em diferentes cidades do Brasil; as apresentações aconteciam na rua, com muitas bandas, e concentraram muitas pessoas. Na edição que ocorreu em Fortaleza, uma caravana que passava em apoio ao então candidato à presidência disparou tiros contra o público, que encerrou o show.

Em Belém do Pará, um outro evento intitulado Facada Fest, que ironizava o ataque sofrido pelo atual presidente da república, ganhou publicidade em Brasília pela voz do deputado federal e delegado Éder Mauro (PSL-PA). No dia seis de julho de 2019, policiais militares compareceram ao local munidos de um ofício (anexo XX) que dava aval para que o evento fosse investigado. Os shows ocorreram em outra data e local por conta da coação policial que inviabilizou o cumprimento do que foi proposto pelos organizadores.

Além desses, mais claros, outros incidentes como trocas de ofensas entre bandas e público, acaloradas discussões na internet, a menção em flyers, discos e afins ilustram bem situações cada vez mais recorrentes. Trata-se, pois, de uma mudança de foco; antes, tratava-se de algo generalizado – o cristianismo, o Estado, o conservadorismo – e que, atualmente, ganham caras e nomes. É claro que, assim como os nomes próprios do underground, isso é uma situação passageira e que toma forma explícita. É interessante observar a maneira como tais meios lidam com demandas específicas ao invés de gerais.

Por outro lado, observar tais fatos e notar que o estado policalesco em que vivemos atualmente estende-se ao micro nos mostra essa dificuldade em lidar com uma semântica para além daquela cotidiana. Do mesmo jeito que os undergrounds se valem sobretudo da hipérbole para o estabelecimento de seus textos e signos, assim o lê o poder instituído, numa espécie de regresso aos debates, à moda brasileira, do que se deu nos Estados Unidos em meados da década de 1980. Mas, aqui, ao invés de artistas mainstreams, isso se dá timidamente pela dificuldade em controlar os fluxos que permeiam as pequenas manifestações de contestação (que não são exclusivas ao escopo desta pesquisa).

Nesse sentido, as já mencionadas palavras resistência e sabotagem afastam-se de uma recusa pura e simplesmente para retomar uma operação necessária. Giorgio Agamben (2014) traz à baila a inoperosidade, da impotência, como recurso para negação do poder instituído. Aqui, trata-se da recusa e de um processo de reconhecimento de seu tempo. Sobre nossa contemporaneidade, ele postula que:

É sobre essa outra e mais obscura face da potência que hoje prefere agir o poder que se define ironicamente “democrático”. Este separa os homens não apenas e não tanto daquilo que podem fazer, mas, em primeiro lugar, e principalmente, daquilo que não pode fazer. Separado de sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer, o homem moderno crê-se capaz de tudo e repete o que seu jovial “não há problema” e o seu irresponsável “pode-se fazer”, exatamente quando deveria, ao contrário dar-se conta de ser entregue em medida inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu todo o controle. Ele se tornou cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que pode não fazer (2014:72).

Ele encerra o ensaio com a seguinte oração: “Aquele que é separado de sua impotência perde [...] a capacidade de resistir”. A resistência, portanto, se dá em

princípio à relação de ciência da condição que o ser humano contemporâneo enfrenta: a de se saber impotente. Contudo, não se trata de uma categoria como aquela dita por Sartre do ser “prático-inerte” (*apud.* Crary, 2016), em que se aceita as múltiplas demandas de nosso tempo passivamente. Em nosso caso, trata-se, pois, de aceitar tais demandas passivamente, afinal, seus agentes não podem ver seu meio de subversão como seu meio de vida, mas, ao mesmo tempo, tornar-se inoperante enquanto prática econômica, dessemantizar a voz e, ao mesmo tempo, saber-se impossível enquanto ferramenta de transformação, mas que mesmo assim funciona ativamente.

Não podemos perder de vista as questões mais elementares: se as promessas desenvolvimentistas vissem vias concretas, os undergrounds afastar-se-iam progressivamente de seu espaço semiótico; ele necessita deste entorno caótico para munir-se de sentido. Para utilizar um termo de Max Bense, ele necessita desta *moldura*. No entanto, não é novidade que as promessas de outrora foram miragens fixadas em um futuro para o qual o presente serviria para pavimentá-las e que, a bem da verdade, não se tornaram concretas, afastando-nos de perspectivas de um amanhã, ou ao menos de um amanhã *diferente*.

Não se trata de prever o futuro, mas de olhar para uma narrativa criada acerca do futuro e que continua fixada em nosso horizonte como uma miragem. É nesse sentido que a narrativa dos undergrounds está muito mais próxima do *anjo da história* benjaminiano (1985) pois dá as costas à tempestade do progresso e, concomitantemente, vislumbra o presente do alto de ruínas a que chamamos passado. Por isso sua potência está muito mais em não-poder, em se ver confinado a um presente que não pode, de fato, alterar,; seu fim em si que pode ou não encontrar maior resistência de fatores externos sem que isso altere seu funcionamento essencial, mas que incida diretamente sobre seus textos.

Não podemos saber o que esse futuro, pensado como mera sucessão temporal, reserva aos meios undergrounds e às cenas independentes, de maneira geral, mas, por sua história recente nos dá indícios de que seus dispositivos tendem a continuar em sua funcionalidade. Seus dispositivos (Agamben, 2014B) aparentam solidez em

relação à sua existência no mundo, colocando um fim em si, ao mesmo tempo em que sua relação com o ambiente se dá por exclusão ou pelo conflito.

Conclusão

É muito complexo concluir um texto sobre algo que ainda está em processo. Em 2015, quando da conclusão do mestrado que nos trouxe até esta tese, pensar o binômio *mainstream X underground* foi cada vez mais difícil porque outrora ela parecia uma via transitória em que era possível passar deste àquele. Hoje, ao contrário, é possível observar que esses mundos tornam-se cada vez mais intransponíveis já que tanto um quanto outro sofreram alterações drásticas em diversos aspectos de sua constituição enquanto processo cultural. Seu funcionamento, produção midiática, os espaços que ocupam, a maneira como arregimentam a mobilização de um ou mais coletivos, de maneira local, nacional ou internacional, não é uma reminiscência do que foram as décadas passadas justamente por esse redesenho que a indústria fonográfica, seja nas salas de reunião da Warner Bros records, seja em um ensaio em um estúdio de bairro, mudaram radicalmente.

Essa pesquisa não visou olhar para tais espaços com a finalidade de entendê-los a partir de uma lógica, ou ainda pensar em uma lógica que desse conta de explicá-lo, mas sim entender sua inserção no mundo, hoje já tão distante de sua gênese. Fica claro que muito mudou desde o surgimento da ideia de underground: muitos de seus antigos representantes tornaram-se conservadores, apoiando Trumps, Mays, Macris e Bolsonaro, dando declarações que progressivamente os afastam de suas obras, mas estas, por sua vez, ainda servem de fonte de lucro e são capazes de lotar estádios. Nesses casos, devemos ter claro que os processos culturais soçobram os indivíduos e a partir do momento em que tomam rumos antagônicos, é melhor deixarmos os textos falar por si e nos afastarmos das pessoas.

Viktor Chklovski, em *Zoo ou Cartas de Não-amor* (2010), coloca que “viver a plenos pulmões dói”. Trata-se de um comentário dos versos de seu amigo, Vladimir Maiakóvski, que se suicidou com um tiro no peito em 1930. O fato causou grande espanto pois em seus textos e relatos biográficos fica clara uma enorme alegria, incondizente com a maneira que pôs fim à sua vida. Podemos dizer que a lição de Chklóvski foi de grande valia àquela geração que viu na música um instrumento de

protesto que abarcasse as vozes da coletividade. Assim, temos de um lado uma voz que não fala a uma coletividade e, de outro, uma coletividade reduzida. Não se trata de restabelecer as dualidades que outrora demos por superadas, mas sim de se pensar a maneira como o rock, de maneira geral, e o underground, especificamente, tendem a estabelecer uma relação que é no mínimo difusa com seu passado e seu presente.

Não é possível fazer uma defesa cega de tais meios já que, por vezes, os fantasmas de uma velhice reacionária assolam até mesmo aqueles que são jovens, ou que estenderam a juventude à meia idade. No entanto, sua produção, ou melhor, sua maneira de produzir, vai na contramão de tais posturas individuais. Por isso, aqui, os nomes próprios foram evitados ao máximo; eles podem estar além ou aquém dos textos que produzem, tanto sincrônica quanto diacronicamente. Não podemos colocar as formas para além dos conteúdos, mas, neste caso, pensar na força-forma de que fala Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* (2007). Tal conceito nos permite ver tal *modus operandi*, que vai da performance à sua mediatização, sob outra ótica, em que a realização poética está mais próxima da constituição deste tecido que é formado pelos undergrounds do que em especificidades.

É claro que a maior parte dos indivíduos que o compõe tem plena ciência de seu local no mundo e, nas palavras de Octavio Paz, vê o desenvolvimento como uma miragem. No entanto, outros, como no poema “Vício de fala”, de Oswald de Andrade, que, “Para telhado dizem telhado / e vão fazendo telhados”, já que não têm condições materiais para ultrapassar as amarras dos novos modos de produção nos quais a fonografia, de maneira geral, apoia-se atualmente.

É neste sentido que é preferível pensar em sua metaestabilidade, na maneira como se insere na cultura a partir da coletividade. As astúcias de que nos fala Certeau, aqui, servem para pensar na maneira como esse modo de produção, que se dá a partir de uma finalidade em si, escapam à lógica mercadológica da qual pouquíssimos setores conseguem escapar. Em fins da década de 1970, Milton Santos opõe o consumismo ao igualitarismo e observa que as discussões acerca do desenvolvimento como consequência do progresso econômico tornava-se cada vez mais estéril. Suas preocupações eram diversas e muito mais gerais do que as aqui expressas, mas

podemos observar que há um anseio de transformação que se manifesta a partir do micro, não necessariamente almejando transformações econômicas efetivas, mas do direcionamento de hábitos de produção e consequentemente de consumo que se colocam para além do óbvio. Ele irá colocar que:

O consumo, imposto atualmente à população, é ditado pelo sistema de produção. Controlando os meios de comunicação de massa, esse sistema pode impor uma forma predeterminada de comportamento aos consumidores potenciais – isto é, pode distorcer seu perfil de demanda. Não se pode, portanto, falar de livre escolha (2013:83).

A partir do momento em que esse controle se dá de maneira relativa, e não mais absoluta, e que acaba surgindo nos mais diversos textos (que vão das roupas às mídias mais sofisticadas, por exemplo as plataformas digitais), essa imposição à maneira de se consumir acaba por se evanescer. A produção e o consumo são aqui ressignificados porque, à exceção das etapas industriais, o seu processo se dá exclusivamente por indivíduos que compõem ativamente tais cenas musicais, visando mais a sua existência e manutenção do que a replicação dos mesmos hábitos de consumo criados por setores dominantes.

Santos postula que as mudanças em relação ao consumo não devem se dar de maneira a reproduzir aquilo que setores dominantes tomam como sua lógica de funcionamento, mas, pelo contrário, de transformar as estruturas do consumo para que cada indivíduo possa se inserir na cadeia produtiva de maneira mais livre. A cada dia fica mais clara a inviabilidade nas transformações no modo de consumo, o que recai sobre os textos da cultura, como está evidente nas relações esmiuçadas a partir da rede de computadores. Contudo, brechas ainda se abrem para que diferentes maneiras de criação eclodam a partir do faça-você-mesmo, suspendendo esta lógica momentaneamente.

Jerusa Pires Ferreira, na introdução de *Cultura das bordas* (2010), afirma de saída que: “Foi sendo construído o conceito de cultura das bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados”. Em longas conversas, nos questionamos se, no caso dos undergrounds, poderíamos tratar nestes termos. Em um primeiro momento, os questionamentos giraram em torno dessa circulação miniatural, seu lugar galgado em locais institucionalizados e, ao mesmo tempo, seu autodistanciamento do reino do gosto, ou seja, sua falta de intento de atingir as massas.

As bordas, no entanto, inserem-se em lugares que permitem “a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras do sistema”. Neste sentido, orientar tal pensamento para a criação de todo um sistema de circulação de textos, que se dá de maneira extremamente complexa a partir da simplicidade de suas práticas, nos leva à mesma trilha que Jerusa Pires Ferreira perseguiu quando de sua pesquisa acerca das editoras populares. Aqui, não se trata de aproximar ambas as produções, mas sim de observar a maneira como elas se apoiam nas mesmas práxis de uma produção com um fim em si, ao mesmo tempo em que se assume, por conta de seu caráter heterodoxo, as principais etapas produtivas do processo.

Tanto o faça-você-mesmo, uma prática, quanto os undergrounds, um ambiente para que essas práticas sejam colocadas em uso, de alguma maneira, respondem às vicissitudes de nossa contemporaneidade justamente por não se estabelecer a partir de uma finalidade, não se ancorar geográfica ou socialmente neste ou naquele lugar sem, no entanto, esquecer-se de sua gênese e desenvolvimento até o presente. A partir dessa posição, que se dá em diversos níveis, mas que se torna claro em seu conjunto de textos, da eleição da festa como meio para seu desenvolvimento, bem como da identificação de grupo que se coloca para além de fronteiras geográficas.

Disso resultam algumas dificuldades da pesquisa, da qual olhamos com certo alívio, que é a impossibilidade de mapear, ou inventariar, tais movimentos sem que isso resulte em um trabalho exaustivo e, ao mesmo tempo, frágil, justamente por não haver

a possibilidade de estabelecer um norte, ou um caminho a se seguir que se garanta perene. Ao invés disso, os undergrounds oferecem ao pesquisador um caminho errante que deve ser percorrido em suas lacunas, na forma de um mapa noturno, como pretende Jesus Martín-Barbero, que bem compara o *Ofício de cartógrafo* (2004) à habilidade têxtil, na qual cada fio compõe a ideia de conjunto, diminuindo-se individualmente para colocar-se em uma posição que não possui espaço às individualidades em sua cadeia produtiva.

Neste sentido, o percurso errante feito ao longo dos quatro últimos anos, percorrido com o intuito de escritura da pesquisa aqui apresentada, assomado aos anos de acompanhamento e especulações, nos leva a considerar, de um lado, essa habilidade quase intuitiva de se colocar enquanto processo, inserindo-se na série cultural que lhe convém de maneira quase vanguardista em relação aos descaminhos da indústria fonográfica nestes primeiros vinte anos de século XXI sem que isso recaia na criação de um caráter messiânico, por outro.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. São Paulo, Autêntica, 2014. Tradução de Davi Pessoa.
- ASBURY, Herbert. *As gangues de Nova York*. Rio de Janeiro, Globo, 2002. Tradução de Beatriz Sidou.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2010. Tradução de Yara Frateschi Ribeiro.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2011. Tradução de Paulo Bezerra.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2014. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo, Edições Loyola, 2004. Tradução de Fidelina Gonzales.
- BARBROOK, Richard. *Futuros Imaginários: das máquinas pensantes à aldeia global*. São Paulo, Peirópolis, 2009. Tradução de
- BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. São Paulo, Boitempo, 2013. Tradução de Nélío Scheneider.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo, Ubu, 2019. Tradução de Regina Silva.
- BESANCENOT, Olivier; LÖWY, Michael. *Afinidades revolucionárias: nossas estrelas vermelhas e negras*. São Paulo, UNESP, 2015. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peshanki.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporal*. São Paulo, Veneta, 2018.
- BORGES, Jorge Luís. *História universal da infâmia*. São Paulo, Companhia das letras, 2012. Tradução de Davi Arriguchi.
- _____. *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Editora de Bolsillo, 2018.
- CAMPOS, Augusto (org.). *Poesia da Recusa*. São Paulo, Perspectiva, 2006. Tradução de Augusto de Campos.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. São Paulo, Humanitas, 2011. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 2014. Tradução de Ephraim Ferreira Alves.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. Tradução de Hildegart Feist.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

COMITÊ INVISIVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo, N-1, 2016. Tradução de Edições Antipáticas.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, Ateliê, 2004.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Contraponto; PUC-Rio, 2010. Tradução de Ana Isabel Soares.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude: war and democracy in the age of the empire*. Nova Iorque, Penguin, 2004.

HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. São Paulo, Paz e Terra, 1989. Tradução de Angela Noronha.

IAZZETA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973. Tradução de Jean-Paul Colin et al.

JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006. Tradução de Carolina Araújo.

JANOV, Arthur. *Primal Scream*. Londres, Abacus, 1970.

KADARÉ, Ismail. *Dossiê H*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. Tradução de Bernardo Jofilly.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo, Editora 34, 2009. Tradução de Carlos Irineu da Costa.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2006. Tradução de Leonardo Corsini.

_____. *O governo do homem endividado*. São Paulo, N-1 edições, 2017. Tradução de Daniel P. P. Costa.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa, Edições 70, 2017. Tradução de Patrícia Xavier.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, Estampa, 1978. Tradução de Alberto Raposo e Maria do Carmo Vieira Raposo.

_____. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990. Tradução de Ann Shukman.

_____. *La semiosfera* (Vol. 1). Madrid, Frónesis, 1996. Tradução de Desidério Navarro.

MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. São Paulo, Ubu, 2018. Tradução de Sérgio Flaksman.

NAZÁRIO, Luiz. “Quadro histórico do pós-modernismo”. In. GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

O’CONNOR, Alan. *Punk record labels and the struggle of autonomy: the emergence of DIY*. Lanham, Lexington, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1996. Tradução de Celso Lafer.

PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2017. Tradução de Eduardo Jardim.

RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. São Paulo, Boitempo, 2014. Tradução de Mariana Echalar.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A difícil democracia: reinventar as esquerdas*. São Paulo, Boitempo, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. São Paulo, Cultrix, 1974. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, Unesp, 1997. Tradução de Maria Trench Fonterrada.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo, Cosac Naify, 2015. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro.

TODOROV, Tzevetan (org.). *Teoria da literatura*. São Paulo, Unesp, 2013. Tradução de Roberto Leal Ferreira.

TOLOTONNIKOVA, Nadya. *Um guia pussy riot para o ativismo*. São Paulo, Ubu, 2019. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Breno Longhi.

ZIZEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo?* São Paulo, Boitempo, 2013. Tradução de Rogério Bettoni.

ZUMTHOR, Paul. "Permanencia de la voz". In. UNESCO. *El Correo: de la palabra viva a la escrita*. Paris, Organização das Nações Unidas, 1983.

_____. *Escritura e nomadismo*. Cotia, Ateliê, 2005. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida.

Anexos

Playlist

1. Desastre – Caminhos tortos (2017)
2. Nuclear Frost – Wargasm (2016)
3. Subterror – Fanatismo do pior (2015)
4. Whipstriker – Negue a cruz e viva agora (2015)
5. Violator – False Messiah (2017)
6. Helvetin Viemärit – Modernia Paskaa // Musta Pilvi (2016)
7. Absent – Ophidian Womb (2018)
8. Jupiterian – Permanent grey (2016)
9. Death by starvation – Notabatur Inedia Mortem (2017)
10. Echoes of death – Buried Alive (2018)
11. Rastilho – O corpo rebelde (2018)
12. Tomb of love - Ceiling Death (2019)
13. Açoite – Império do Terror (2019)
14. Basalt – Aurora (2017)
15. Tempos de Morte – Deathbird (2018)
16. Velho – Satã, apareça (2015)
17. Defy – O peso da ignorância (2013)
18. Espectro – The Ritual (2018)
19. Witching Altar – Tower of the black wizard (2013)
20. Urutu – Braços da morte (2016)
21. Malicious Intent – Life, the competition (2018)
22. Miasthenia – Coniupuyaras (Amazon Warrior) (2017)
23. Flageladör – Contra toda forma de poder (2018)
24. Chumbo – Lutar (2017)

2016

Metal punk fest 1.

Local: Centro cultural Zapata.

Data: 29/01/2016.

Bandas:

Anti-Clímax – Punk rock.

Integrantes: Javier Armagedom (guitarra/voz);

Diego Chaos (baixo/ b. vocal).

Pedro Tóxico (bateria)

Nota: Show de aproximadamente 40 minutos. Músicas rápidas, altamente influenciadas por Anti-Cimex. A banda conta com membros de outras bandas; Armageddom, Social Chaos e Agrotóxico. O público, cerca de 70 pessoas, assistiu ao show com atenção.

Bandcamp: www.anticlimaxhc.bandcamp.com

Primitive - Black metal/ Thrash metal/ Rock'n roll.

Integrantes (ao vivo) : NTS Oldskull (guitarra/voz)

Mitchell Noctivago (bateria)

Armando Executor (baixo).

Nota: Primitive é uma one-man-band idealizada pelo vocalista e que, ao vivo, conta com outros músicos convidados. A banda contava com a venda de materiais (CDs gravados em casa) que eram vendidos por R\$5,00, dentre eles, um Split com a banda Hell Poison (one man band do Piauí). As músicas são cantadas parte em português e parte em inglês, tocando, inclusive, músicas de outra banda atual (Sakhet – RJ). A banda conta com uma formação interestadual, sendo o vocalista do interior de Minas Gerais, o baterista de Belo Horizonte e o baixista do Rio de Janeiro (residente em Jandira, região metropolitana de SP) e outro do clássico G.G. Allin.

Histeria Coletiva – Punk rock

Nota: a banda estava há cerca de dez anos sem se apresentar e retomou as atividades. O som é simples, mas barulhento, com fortes influências de bandas finlandesas. A performance do vocalista é digna de nota: muita movimentação no pequeno palco da casa, onde ele se abaixava e levantava repetidamente. A banda parecia bem animada com sua volta aos palcos.

Distúrbia Cladis – Crust/ Speed Metal

Nota: a banda, que já assisti algumas apresentações, sobe aos palcos com competência. A apresentação contou com cerca de oito músicas próprias cantadas em português. A banda mescla elementos de diferentes gêneros de música pesada. Performance muito boa de todos os integrantes, destaque para a guitarrista transexual e o respeito (pelo menos aparente) dos demais.

Outros pontos:

Fica claro que o público, em certa medida, envelheceu junto com as bandas, a faixa etária variava entre 20 e 35 anos. As pessoas acompanharam todas as bandas que se apresentaram, por vezes timidamente. Algumas bandas expunham materiais para serem vendidos (CDs, LPs, camisetas, patches). A qualidade do som era boa. A banda Infamous Glory não pôde se apresentar por problemas de saúde de um de seus integrantes. Flyer:

CENTRAL UNDERGROUND APRESENTA



Atletal Punk fest

INFAMOUS GLORY

Distúrbio Gênesis

ANTI-KLÍMAX

HISTERIA
COLETIVA

29_≠1

PRIMITIVE

22h

\$15

centro cultural zapata | rua riachuelo 328
proximo ao terminal Bandeira | metro Anhangabau
SAIDA JOSE BONIFACIO

Caveira velha rock bar – 23/01/2016

Bandas:

Conquistadores – Heavy Metal (Osasco):

André – vocal

Laerte – guitarra

Leandro – guitarra

Cláudio – baixo

Eduardo – Bateria

Nota: O quinteto de Osasco fez um show de aproximadamente 45 minutos, contando com pouco público por ser a primeira banda. Seus integrantes se apertavam no pequeno palco da casa. A música é simples e pouco marcante.

Luxúria de Lilith – Black metal (Goiânia)

Drakkar – Vocal/ bateria

Larakna – Guitarra/ vocal

Arkana – baixo

Nota: a banda de black metal composta por duas mulheres e um homem que conta com quase vinte anos de carreira. Músicas longas com efeitos de sintetizador e discursos contra o cristianismo foram muito explorados.

Mistyfire – Black Metal (Salvador)

Beelzebubth – Guitarra

Alex – Bateria

Diego – Baixo, teclado, vocal.

Nota: A banda, que está na ativa desde 1989, é uma referência a todos os fãs de metal underground do Brasil. No momento de sua apresentação, o público já era mais numeroso, cerca de 80 pessoas. Conhecida por fazer longas apresentações (em 2013 vi um show de cerca de duas horas e meia), a banda tocou cerca de uma hora para que o público pudesse ver a última apresentação e voltar para casa. A banda se apresentou com maestria.

Whipstriker – Heavy metal

Whipstriker – baixo/vocal

Skullkrusher – bateria

Witchraptor – guitarra

Nota: a one man band formada por Victor Whipstriker vem, desde 2010, cativando o público brasileiro e internacional. Contabilizando turnês mundiais, a banda nasceu em meio a outras bandas cariocas que alternam membros (todos os músicos tocam em outras bandas, algumas delas ativas há muito tempo). A apresentação foi curta, cerca de 45 minutos, mas muito bem executada. Muitas pessoas vieram do Rio de Janeiro para o local, o que gerou uma atmosfera de encontro entre ambos os estados.

Nota geral: O Caveira velha fica muito distante do centro da cidade (dezesesseis estações de distância da estação Barra Funda, tendo ainda que pegar transportes alternativos na estação e nele ficar por dez minutos) e, por conta disso, a casa tem de ser pontual para que as pessoas possam voltar para suas casas. O bar oferece, após os shows, churrasco de graça àqueles que querem continuar no lugar, vendendo apenas bebida. É interessante notar o deslocamento das pessoas a um lugar distante (havia cerca de 80 pessoas), não apenas da capital à região metropolitana, mas também de outros estados. Muitos materiais, em especial das bandas do RJ, estavam sendo vendidos no lugar (por conta da presença de Leon [Apokalyptic Raid] que lança diversos LPs da cena carioca). O público transita livremente entre o espaço externo e interno da casa, mas assiste a todos os shows com atenção.

Flyer:



Baile de carnaval

Local: Centro cultural Zapata

Data: 07/02/2016

Bandas:

Veneno lento – punk rock

Pancho: vocal/guitarra

Diogo: bateira

Gregorio – Baixo

David – Guitarra/ b. vocal.

Nota: Show de aproximadamente 45 minutos. Apenas uma parte do público estava presente durante a primeira banda da noite; cerca de 50 pessoas. Apresentação e som estavam bons e a parcela do público que assistiu ao show cantou e dançou com a banda.

Armagedom

Renato: vocal

Javier: guitarra

Claudinei: baixo

Pedro: Bateria

Nota: A banda veterana (na ativa desde 1982) contou com a presença da plateia integral; cerca de 90 pessoas. O show, de cerca de uma hora, foi o que mais movimentou a casa, mesmo com a presença de uma banda estrangeira. O som denso e barulhento trouxe ao local pessoas das mais variadas idades.

Site: <http://www.armagedom.org/frame.html>

Lobotomia

Edu: vocal

Grego: bateria

Guilherme: guitarra

Daniel: baixo

Nota: A outra banda veterana (desde 1984) manteve o público da banda anterior e fez um show de cerca de uma hora. Em uma performance muito viva, a banda conseguiu o mesmo feito de sua antecessora, mover o público de diferentes gerações no domingo de carnaval.

Urutu

Thiago: vocal

Eduardo: baixo

Felipe: guitarra

Felipe: bateria

Nota: A banda contou com uma presença menor do público que, após a apresentação da banda anterior, se dissipou, retomando a lotação da primeira banda da noite. O show, um pouco diferente dos anteriores, foi um pouco mais curto (talvez em função do horário, já eram cerca de três e meia da manhã quando a banda subiu no palco) mas muito consistente.

Zex

Nota: Os canadenses do Zex fazem uma mistura de estilos diferentes: punk, heavy metal, glam rock. Os estrangeiros pareciam se divertir muito a noite toda, conversando com os presentes e vendendo seus materiais (a única banda que o fez na noite e contava com um número inimaginável de produtos). O show de cerca de uma hora manteve o público remanescente na casa até cinco horas da manhã e fez com que todos dançassem. Muitas pessoas que assistiram ao show adquiriram materiais após o concerto.

<http://zexzexzex.bandcamp.com/>

Outros pontos: Este evento, em especial, contou com uma variedade de público no que toca a sua identificação em subgrupos por conta das bandas veteranas que, de certa maneira, são lugar comum a todos. Algumas pessoas, inclusive, reclamavam do valor cobrado (R\$20,00), mas não deixaram de entrar. A faixa etária do público variava entre 20 e 40 anos.

Flyer:



Dia da cultura punk IV

CICAS

26/03/2016

Bandas

Dischaos

Sabugo/Drums-

Lucas/Vocals-

André/Bass-

Dukka/Guitar.

Helvetin Viemärit

Bonga - vocal

Jef - guitarra

Tiago - bateria

Umberto – baixo

Blatta Knup

Helo Lolx: bateria, vocal

Gustavo Merdinha: baixo, vocal

Chegamos ao CICAS, centro comunitário na Vila Julieta, zona norte, por volta de quatro da tarde. Já estavam lá cerca de 50 pessoas, mas o local estava sem luz e as bandas tiveram que se desdobrar para arrumar um gerador. Quando conseguiram um, esqueceram a chave para ligá-lo, o que atrasou em algumas horas as apresentações. Enquanto esperávamos, o baterista da banda Helvetin Viemärit, Tiago Bueno, ministrou uma oficina de minhocários e composteiras, que durou cerca de uma hora e envolveu quase todos os presentes. Fica clara a preocupação de uma parte dos envolvidos em tal cena musical com questões relativas ao consumo, produção de comida, lixo e etc.

Após a oficina, os problemas com a luz ainda não haviam sido resolvidos e todos rumaram ao bar mais próximo. O local não é muito longe da minha casa e muitas pessoas me perguntaram se eu havia demorado muito para chegar; um claro exemplo de movências dessas pessoas pelo espaço urbano, deslocamento de horas até a periferia da zona norte. Por horas ficamos no bar tomando cerveja e esperando as bandas começar.

Às sete horas, a primeira banda, Dischaos, entrou no palco e contou com a presença generalizada. Munidos de um gerador que iluminava apenas o palco, as bandas tocaram para um público imerso na penumbra. Alguns livros e camisetas estavam expostos no local e eram bem visados pela plateia, até porque não havia ingressos. Na entrada era cobrado um quilo de alimento, fazendo com que as pessoas pudessem gastar o valor dos ingressos (que, em geral, oscilam entre R\$10 e R\$20) em livros ou materiais fonográficos.

Curioso foi ver a apresentação da banda Helvetin Viemärit, que há um tempo estava distante dos palcos. As letras são todas em finlandês, mesmo que nenhum integrante da banda saiba falar a língua. Na Finlândia, há uma gama de bandas punk que são referência a muitas bandas daqui, dentre elas, há o Força Macabra, que curiosamente compõe suas letras em português.

DIA DE CULTURA PUNK IV

26/03 | 14hs

BLATTA KNUP
DISCHAOS
HELVETIN VIEMÄRIT
oficina de HORTA

exposição okupas na Europa
vídeo sobre a okupa
La Solidaria (Uruguai)
e Squat Toren (CE)



Local CICAS - Av. do Poeta, 740 Jd. Julieta
Entrada 1kl de alimento (doado para o CICAS e Punks Contra a Fome)

CICAS

Black Embers fest

Local: Morpheus Club

27/03

O Cúmplice

Reiketsu:

Bruno

Tiago

Kiko

Saulo

Giant gutter from outer space

Jhonny RR: bateria

Hernan: baixo

Fear of the future

Bonga - Vocal

Bahyiää - Guitarra

Felipe - Baixo

Marcelo – bateria

Cristo Bomba:

Sandrox

Levi

Phil

Adriano

O domingo de páscoa trouxe diversas atrações após um feriado com muitos programas para o público frequentador dos undergrounds. Com pouco mais de setenta pessoas no Morpheus club, na Santa Cecília, todas as bandas que se apresentaram tinham acabado de lançar materiais inéditos, todos eles vendidos no local pelos membros (CDs, LPs, camisetas, fitas K7).

Da última vez que fui ao local, em dezembro de 2015, no show de lançamento do 7" *Nowhere*, da banda de grindcore Rot, o show começou com quase três horas de atraso (o fuso-horário punk), o que me fez confiar no atraso e perder a primeira banda, Cristo bomba. O segundo show, d'O cúmplice, já estava acontecendo quando cheguei. O vocalista estava no meio da pista com o microfone enquanto os demais músicos estavam no palco. O som, um pouco de punk, um pouco de metal, fazia com que o salão se enchesse com todo o público presente. A banda acaba de lançar um Split (material que contém duas bandas) com os portugueses do Besta (grindcore), que tive a oportunidade de assistir do Exhale the Sound em Belo Horizonte no ano anterior.

A casa é dividida em dois andares, sendo o primeiro destinado ao bar e à montagem de stands com materiais das bandas e o subsolo com um palco e um salão de médio porte.

A terceira banda foi uma surpresa para mim. Como havia bandas de diferentes estilos no casting, realmente não sabia o que esperar daquelas que não conhecia. O duo Giant gutter from outer space foi algo inusitado. Os curitibanos, munidos apenas de baixo e bateria, faziam um som totalmente experimental e instrumental (em partes, pois o baterista, mesmo sem microfone, balbuciava, grunhia e gritava para o baixista, como se a voz urgisse naquele meio).

A quarta banda, Reiketsu, também fazia algo pouco comum em tal meio, fazendo um som que soa muito mais moderno do que as demais bandas. Identificando-se como neo-crust/ pós-metal, a banda, com muita técnica, executa um som com diversas passagens instrumentais e um vocal agressivo. Já havia visto a banda em 2014, em Sorocaba, e é impressionante acompanhar a mudança no som.

Não pude ficar para ver a última banda, Fear of the future, mas já os vi diversas vezes. A banda é muito ativa nos meios undergrounds de SP e acaba de lançar o seu primeiro disco, que leva o mesmo nome da banda. Como não pude ficar por uma questão de horário, voltei com um disco para casa.

BLACK EMBERS RECORDS

APRESENTA:

O CÚMPLICE

LANÇAMENTO DO VINIL SPLIT COM BESTA (PORTUGAL)

REIKETSU

LANÇAMENTO DO CD NINHO DE HARPIA

FEAR OF THE FUTURE

LANÇAMENTO DO 12" S/T DA BANDA

CRISTO BOMBA

LANÇAMENTO DO EP "BILLY"

GIANT GUTTER FROM OUTER SPACE

LANÇAMENTO DO EP SET ADRIFT



27/MAR - 17:00 - R\$15,00

MORFEUS CLUB - RUA ANA CINTRA 110 - METRÔ SANTA CECÍLIA

Caos Metal punk

Gereba's Rock bar – Arujá

25/03/2016

Bandas:

ParanoiAse – Punk – Jundiaí

Defüntö D-bëast - Vokills

Bëstia! Dësecrator - Acid Strings

Raëvill Desolatör - Sleep Bass

Atömic Destrüktor - Skullcrusher Drums

Sakhet – rock'n roll – Rio de Janeiro

Jana Lemos - Baixo e vocal

Carlos Outor - Guitarra

Rafael Torres – Bateria

Tyranno – Death metal- RJ

Dyd Bastard - Infernal Screams and 666

Strings Iron Lady - Thunder Bass and Delay Vocals

Bitch Hunter - Holocaust Drums

Vingador – thrash metal - RJ

Alexandre Cabral - Vocal / Guitarra

Diego Neves - Baixo / Gritos

Danilo Lima - Guitarra

Leonardo Bento – Bateria

Disturbia Cladis – SP

Leonardo Cunha- Baixo/vocal

Orlando Guarnier – Bateria

Fred Campos – Guitarra

Dismantelo – Franco da Rocha

Felipe Diaz :Guitarra e vocais

André : Contra baixo

Ramon : vocais e contra baixo

Defunto:Bateria e vocais

The UnhalyGhäst - RJ

Sub Umbra - Vocals and Bass;

Bitch Hunter - Drums and guitars (studio)

Maddög – SP

Eric Fonseca: vocal/guitarra

Jean: bateria

A sexta-feira santa de chuva e a distância foi um fator que afastou o público. Apesar de quatro bandas do Rio de Janeiro, que se apresentaram em Osasco no dia seguinte, não havia nenhum pagante, nem eu. Cerca de trinta pessoas, contando os membros das bandas, estavam lá presentes. Todas as bandas, apesar disso, fizeram excelentes apresentações, em especial as bandas do Rio.

É curioso notar que os membros das bandas cariocas se revezam. Dez pessoas, ou menos, formam quatro bandas, o que é muito comum entre eles. Cada banda tem a sua particularidade e, por isso, novas propostas merecem projetos paralelos às bandas, o que acaba por não evidenciar o que é uma banda principal e seus projetos. O dia soou como uma grande reunião de amigos que não se veem com frequência.

O bar era simples, mas possui um som bom se comparado com outros espaços. Os funcionários estavam felizes porque, apesar da falta de público, todos tomavam cerveja e conversavam na parte de fora entre uma banda e outra. O grande problema do lugar é a distância e o valor desembolsado para se chegar até lá (o ônibus que sai da estação Armênia custa mais de R\$10).



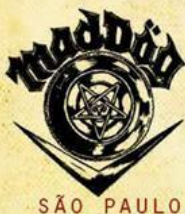
CAOS METAL PUNK

666

GEREBAS
ROCKBAR



SIKHET
RIO DE JANEIRO



SÃO PAULO

VINGADOR
RIO DE JANEIRO

The UnhaliGäst
RIO DE JANEIRO

Distörbi
ClodiS
SÃO PAULO

TYRANNO
RIO DE JANEIRO



JUNDIAÍ-SP



SEXTA FEIRA 25 DE MARÇO 19H00 R\$10,00

AV. ARMANDO COLANGELO 410 CENTRO ARUJÁ/SP

Bandas:

Umbilichaos – Não vista

Projeto trator

RG Noise city

Deaf Kids.

Chego tarde no local, a primeira banda já havia tocado e a segunda estava na metade de sua apresentação. Era um duo de guitarra e bateria (Projeto trator), que faz um som pesado, mas que não chamou a atenção do público, havia mais pessoas no bar.

Assisti umas três músicas e saí para fumar. Enquanto isso, a terceira banda começava a se posicionar ao lado do palco. Confesso que estava pensando em vir para casa, mas me surpreendi ao ver um sax, um didgeridoo e parafernalias sobre uma mesa. O RG noise city faz um som experimental misturando elementos eletrônicos e de drone. É curioso ver o público, habituado com outra configuração de palco, com outra proposta de som, parar para ver algo completamente diferente. Mais curioso é ver membros de outras bandas propondo-se a fazer esse tipo de experiência musical. Como é o caso de Renato Gimenez, vocalista e baixista de outras bandas como Social Chaos, Armageddom e etc., que aqui assume os vocais e o que chamei de parafernalias.

Sob uma lógica semiótica, há a formação de um novo texto naquela semiosfera específica, abrindo novas possibilidades de encadeamentos sígnicos. Esses processos criam brechas nas fronteiras deste processo marginalizado *per se*. Agora cabe a mim observar esses novos caminhos que se abrem nos undergrounds.

A apresentação foi digna da observação de público, que assistiu à banda meio que sem reação. O som era lento, denso, cheio de elementos eletrônicos e vocalizações de Renato. A apresentação durou cerca de meia hora na qual não se podia distinguir quando começava uma música e terminava outra.

Em seguida, a banda Deaf Kids começou a montar seus instrumentos. O show foi um dos últimos antes da banda sair em turnê pela Europa. Não foi a primeira vez que os vi ao vivo e, como nas demais vezes, o show foi muito bom apesar dos imprevistos. Mariano (baterista) começou a tocar um dos surdos desmontou, o público remontou a peça, que desmontou de novo, foi remontado e lá ficou até o final do show. Douglas (vocal e guitarra) começou com sua voz cheia de efeitos. É propositalmente frio, cheio de ecos, denso, grave e a banda conseguiu sustentar o clima ao longo de seus quarenta minutos de show, que terminou com a caixa da bateria completamente destruída.

Me impressiona ver a evolução da banda em sua proposta. Desde que os integrantes passaram a morar juntos, a complexificação do som é nítida. Havia visto a banda em novembro do ano passado em Belo Horizonte e o show já era completamente diferente de outrora.



07/05/2016 – Sabadão Metal Punk – Centro cultural Zapata (Anhangabaú).

Bandas:

Fear of the Future

Death By Starvation

Subterror (Brasília)

Ruinas (Argentina)

O Centro Cultural Zapata tem abrigado cada vez mais bandas de diferentes lugares do Brasil e do mundo, contando com um público relativamente cativo. Neste sábado frio, muita gente saiu de casa para prestigiar as bandas. Uma delas, o Fear of the future, é uma banda que se apresenta regularmente por aqui. Já vi uma porção de shows deles e é sempre muito animado, muito diferente de seus parceiros de palco neste dia. O vocalista, Bruno Bonga, até fez uma brincadeira ao tocar a música mais rápida da banda em homenagem aos demais, dizendo que: “positividade passava longe das bandas da noite”. Mesmo que a música fosse bem diferente das demais, o público compareceu para assistir à apresentação (cerca de 100 pessoas).

A segunda banda, Death by starvation, é algo bem inusitado nos dias de hoje, principalmente no Brasil. A banda faz poucas apresentações ao vivo e executa um black metal como aquele que era comum na década de 1990, com músicas longas, bateria rápida, gritos e teclado. É raro ver, hoje, algo que siga essa linha, ainda mais se misturando com bandas punks. Há uma cena black metal em São Paulo que é relativamente grande, no entanto, fechada em si, conta com um público cativo mas que, em geral, não se mistura com as demais cenas que a cerca. Provavelmente haverá outros relatos que darão conta de abarcar alguns poucos eventos desse meio, pois às vezes (como no dia 23/01) há uma mistura maior de públicos ou eventos que tenham pontos de confluência com a pesquisa aqui realizada.

A execução de todos os instrumentos, bem como a regulação de som, estava impecável. O público assistia atônito o concerto por ser uma banda incomum e que pouco toca (a primeira e única vez que havia visto uma apresentação foi em Belo Horizonte, em novembro do ano anterior, no festival Exhale the sound).

Em seguida, os amigos de Brasília começaram a se posicionar. Já os conhecia de uma temporada que passei lá em 2014 e todos pareciam estar bem felizes de estar aqui. Além disso, a banda da Argentina, Ruinas, foi trazida pelos membros do Subterror, que irão lançar um álbum em conjunto (Split). Tomamos algumas cervejas antes do show para falarmos de amenidades e vivenciar esses encontros promovidos pelos undergrounds. O show foi algo à parte, como as demais bandas, estava impecável. O último disco da banda, *Antropomortum*, teve uma grande repercussão no meio, foi mixado na Suécia e apareceu nas mãos de figuras cativas do meio (como

João Gordo). O crust punk com um quê de death metal cantado em português impressionou o público (o que não havia acontecido quando vi seu show em 2014), que assistia à banda em peso. A sensação transmitida por eles era de mal estar. Letras falando da condição humana em uma sociedade pós-industrial, exploração, sobrevivência e etc. faziam com que o público, no escuro, não esboçasse muita reação.

A última banda da noite foi o Ruínas, banda de Buenos Aires com uma mulher nos vocais e um baterista com traços indígenas bem acentuados.

É engraçado ver uma banda pela primeira vez. Como os meios são precários, nunca dá para saber a semelhança entre o que é feito em estúdio com o que é apresentado ao vivo. Antes de ir ao show, acessei o bandcamp da banda e ouvi algumas músicas, que chamaram minha atenção e me deixaram com vontade de conferir ao vivo. Quando a banda começou a tocar, com a vocalista posicionada no chão ao invés de no palco, como os demais integrantes, fui surpreendido. O som era extremamente lento, com vocais arrastados, no melhor estilo stenchcore de fins da década de 1980



Thrash Metal Soldiers 10 – Cascavel (Paraná), 14/06/2016

Bandas:

Deathraiser (MG)

The Force (Paraguai)

Farscape (RJ)

Violator (Brasília)

Esse relato não pode começar no sábado à noite, mas na quinta-feira. Rumo ao aeroporto às seis da manhã, onde peguei meu voo com destino à cidade no oeste paranaense. Chego cedo e espero Miro, o organizador e amigo de longa data, que chega mais tarde para pegar David, baterista da banda Violator. Vamos para sua casa, onde me hospedo toda vez que vou para lá. Ao chegar, dois integrantes do Deathraiser e dois do Farscape já estão lá desde o dia anterior. Almoçamos e eu fico na casa de Miro com sua esposa Janaína. Saímos à noite.

No dia seguinte, acordamos cedo e vejo os trâmites que Miro tem de fazer para organizar o show. O festival comemorou sua décima e última edição. É curioso ver a diferença na dinâmica que o faça-você-mesmo tem nas cidades menores, não se trata, necessariamente, de um coletivo mobilizado em torno de uma cena musical, mas um coletivo mais segmentado, contando com pessoas de diferentes regiões para o seu funcionamento. Nos cartazes espalhados pela cidade, por exemplo, é possível ver o apoio de um estúdio de tatuagem, de uma loja de roupas, salão de cabeleireiro.

Uma van vem nos buscar no horário do almoço para que nos encontremos com o pessoal que ainda não havia chegado. Em uma rua de Cascavel, mais de vinte pessoas se colocam em frente ao hotel. Estamos misturados; organização, bandas,

público, acompanhantes e donos de distros. O ambiente começa a mudar, todos riem e se divertem, tomando cerveja entre amigos (alguns feitos naquele momento).

À noite, vamos ao lugar do show. É um espaço por mim já conhecido quando passei pela cidade, a adega Nostra-Vamos. O lugar está lotado, todos os ingressos foram vendidos e mais de dez excursões estavam presentes. Reencontrei amigos de Curitiba, Florianópolis, Brasília que estavam lá para assistir ao show, que começa por volta de meia noite.

A banda Deathraiser dá início às apresentações da noite, contando com a presença massiva do público. O palco se torna, já na primeira banda, um espaço comum a todos. Há tanta gente subindo no palco para saltar na plateia (o stage dive) que este se torna um espaço sem separação, como se fosse apenas um degrau apresentado no espaço. O show tem cerca de 45 minutos.

O Farscape deu prosseguimento à noite. A banda carioca que já conta com anos de estrada fez um show excelente. Com vários discos lançados, a banda explorou toda sua carreira, mostrando diferentes influências e inovações. É engraçado rever bandas assim, pois elas fizeram parte da minha adolescência. Me lembro de ver o show do Farscape em 2006, uma de suas primeiras apresentações em São Paulo no falecido Arena Metal, em Osasco. Acabei me aproximando de alguns de seus membros ao longo desses dez anos de contato com o underground e é notável a diferença de sua postura no palco. O baixista, Victor (da banda Whipstriker), agradece a Miro pelo convite e vem às lágrimas, ressaltando a importância desses espaços e dessa rede composta por muitos anos e pessoas envolvidas.

A terceira banda da noite foi a atração internacional, The force. Os paraguaios de Asunción encararam doze horas de estrada de carro para irem para lá. Nunca havia visto a banda, apesar de ela já ter me sido muito recomendada. Ao começarem, vejo a execução de um thrash metal que gritava suas influências de Iron Maiden e outras bandas do gênero. Por isso, sua apresentação dá menos espaço à ocupação do palco. O público assiste atento ao que está sendo executado por ser uma performance menos festiva do que as demais.

A última banda, e provavelmente a mais esperada, são os candangos do Violator. A banda possui grande notoriedade nos meios. Inclusive, foi a primeira banda que vi ao vivo em um evento pequeno, por volta de 2004 (lembro-me que sequer havia completado quatorze anos). Nunca fomos próximos, mas no dia conversei muito com os membros, que se mostraram muito simpáticos e em momento nenhum se apoiaram em seu papel de destaque em relação aos demais. O show deles, como todos os que já havia visto, foi fantástico. Muita energia, música alta, rápida e, como no caso do Farscape, com a possibilidade de explorar a fundo seus quatro discos lançados e em comemoração de dez anos de lançamento do primeiro álbum. O palco se torna um no-mans-land, me fazendo achar que, se fosse possível, haveria mais gente no palco do que na plateia.



Rovsvett em São Paulo (26/05)

Bandas:

- Ódio social (SP);
- Armagedom (SP);
- Rovsvett (Suécia);

Local: Morpheus Club (Santa Cecília – SP).

A banda sueca Rovsvett ficou famosa no Brasil na década de 1980 com o lançamento do disco *Afflicted cries in darkness of war* e nunca haviam vindo para cá. Cheguei um tanto tarde no show e perdi a primeira banda, Ódio social. A casa, localizada a poucos metros do metrô Santa Cecília estava bem cheia, cerca de 200 pessoas, que se concentravam em torno de um pequeno palco que comporta, com dificuldade, quatro pessoas, sendo comum algum membro da banda se apresentar no chão, junto à plateia.

Todos se apinhavam em torno do palco para assistir ao concerto da banda Armagedom, que comemorou recentemente trinta anos de lançamento do primeiro álbum, *Silêncio fúnebre* (ver show do dia 18/06). Já conhecidos pelo público do Brasil todo, a banda fez uma apresentação que impressionou o público. Renato Gimenez (Social Chaos, RG noise city), membro novo na banda, se mostrou um frontman capaz de criar uma atmosfera complexa na apresentação. Aproveitando a proximidade com o show do dia 18 de junho, a banda deu uma palhinha do que seria feito lá e Renato trocou os papéis com Javier, antigo vocalista e atual guitarrista da banda, cantando alguns clássicos de seu primeiro álbum.

Os membros do Rovsvett assistiam atônitos ao show, como a maioria das pessoas que estavam ali, e se preparavam para subir ao palco. Seu show foi tão prestigiado quanto o dos brasileiros, mas se tornava cada vez mais claro que a banda anterior havia feito algo que eles não conseguiriam reproduzir. Os já veteranos suecos subiram ao palco e começaram um show frio, lento, mas extremamente fiel ao que foi

lançado em estúdio. Todos pareciam bem à vontade com o que estavam fazendo, mostrando que já estão a mais de trinta anos nos palcos. O vocalista, um sueco enorme usando camiseta de um time de hockey, ficou no centro do palco com movimentos espasmáticos cantando músicas em sua língua nativa, com exceção do cover de Ace of spades, da banda Motörhead, que encerrou o concerto.

No fim da apresentação, as pessoas se encontravam na porta e comentavam como o show do Armagedom foi surpreendentemente melhor do que a atração principal, o que, à priori, não é o praxe nos eventos que recebem bandas estrangeiras ou clássicas. Isso fica claro que as hierarquias começam a cair por terra com o passar dos anos, a ideia de banda de abertura, algo muito comum nos circuitos mainstream, começa a se diluir e se afastar dos undergrounds por uma razão simples: mesmo as bandas daqui já se tornaram clássicas, conhecem seu público e sabem exatamente o que estão fazendo (ver show do dia 27/06).

Flyer:



Sexta selo: Whipstriker e Panzerbastards

Bandas:

Whipstriker (RJ);

Panzerbastards (Boston).

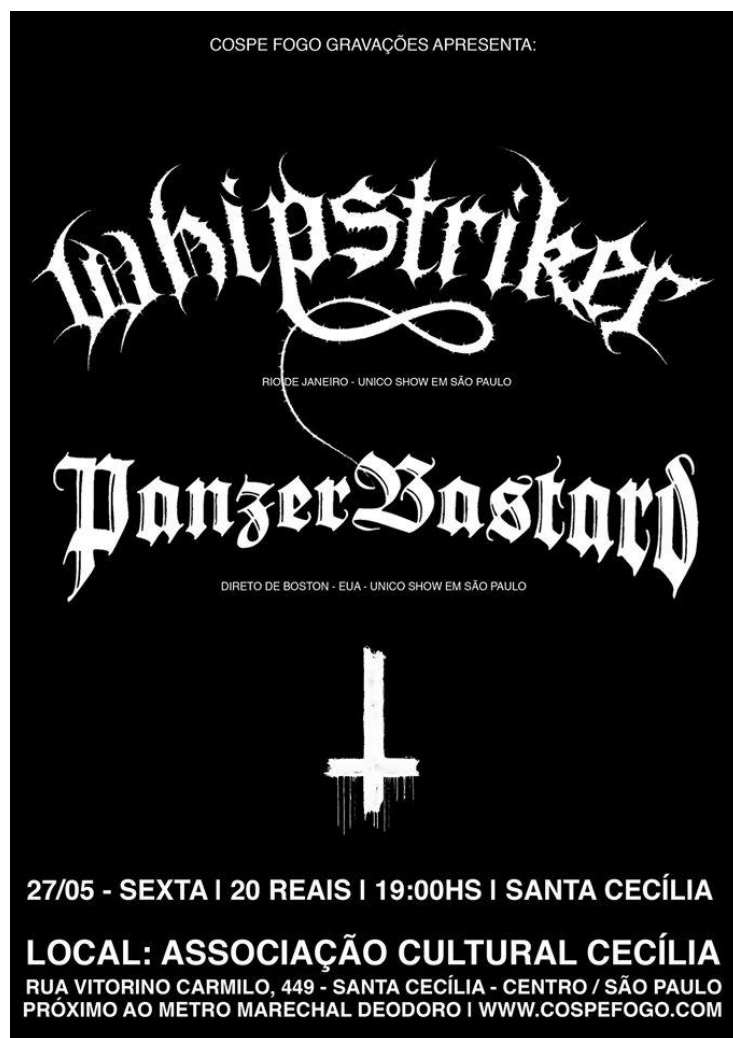
Local: Casa de cultura Cecília (R. Vitorino Carmilo, 449).

Ainda cansado da apresentação do Rovsvett na quinta, voltei ao bairro da Santa Cecília para ver a apresentação dos amigos do Whipstriker e de uma banda estado-unidense. Chegamos cedo e começamos a conversar com Thiago (organizador: Cospe fogo produções) e Victor (Whipstriker, Farscape, Atomic Roar). Entre uma cerveja e outra, um público tímido começa a chegar ao local. A casa conta com um espaço grande dividido em duas partes (um bar e uma sala de concertos) divididas por um vidro.

Ambas as bandas já vinham se apresentando juntas no Brasil durante a tour do Panzerbastards e, para meu espanto, vejo a atração estrangeira passando o som antes dos cariocas. Os quatro americanos começaram seu show com muita energia, maldizendo Donald Trump (sempre em inglês) e falando sobre união e interseções entre cenas undergrounds espalhadas pelo mundo. O baterista chamava a atenção por sua simpatia e agilidade, fazendo questão de cumprimentar os presentes após o show. Repetindo o feito dos suecos do Rovsvett, a banda encerrou sua apresentação com um cover da banda Motörhead, “Iron Fist”.

Os cariocas começaram a se posicionar, todos os presentes (pouca gente, cerca de 40 pessoas), cercavam o palco e, quando da primeira música, souberam o motivo da apresentação não ter sido a primeira; era impressionante como eles demonstravam maestria no que estavam fazendo, mobilizando muito mais o público. A banda conta com certa projeção nos circuitos brasileiros, viajando bastante e deixando sua música cada vez mais conhecida. Tal fato fica claro quando da execução de algumas músicas como, “Lucifer, set me free”, que é quase inteira cantada em uníssono.

Flyer:



Silêncio Fúnebre 30 anos – SESC Belenzinho (18/07)

Banda: Armagedom

O concerto já vinha sendo comentado com meses de antecedência. Muita gente queria ver a banda Armagedom tocar seu primeiro álbum na íntegra, o que nunca havia

acontecido até então. Como são trinta anos de história e algumas mudanças de formação, o show foi dividido em duas partes, na primeira a banda apresentou seu repertório novo, anunciando novos lançamentos e com sua formação atual. A segunda, que contou com a inversão dos papéis entre os músicos e Javier Armagedom assumiu os vocais, atualmente sob a responsabilidade de Renato Gimenez, e cantou as dezesseis músicas do álbum *Silêncio Fúnebre*.

Havia muita gente no evento, mas que sumiam no enorme salão disponibilizado pelo SESC. Havia uma espécie de encontro de gerações de pessoas que haviam visto o álbum ser lançado e outras, que já o conheceram como um clássico. Como tem sido em todas as performances que vi da banda neste ano (esta foi a terceira), o show foi catártico, apesar de simples.

Flyer:



Capivara Grind 3 (16/07) – Núcleo Porta Preta (Ipiranga).

Bandas:

Industrial Holocaust (SP)

Helvetin Viemarit (SP)

É sempre bom transitar por diferentes espaços que ainda não conheço para poder observar as diferenças estruturais e de organização desses espaços. Fica claro que uma cidade como São Paulo não tem um polo que dissemina esse underground, mas uma multiplicidade que se espalha por diferentes partes da cidade. Onde menos se espera, pode haver uma porta fechada com 50 pessoas dentro assistindo uma banda, ou lugares que não são propriamente espaços para shows, mas são alugados por uma noite. O Núcleo Porta Preta é mais ou menos assim. Após caminhar por uns 15 minutos pela Rua Vergueiro, chego a uma porta, de fato preta, com uma campainha. Ao tocar, subo uma escada e, no segundo piso, vejo que estou na sala de estar de alguém, só que com uma bateria montada. Conversando com o dono do espaço, ele me diz para ir lá durante a semana para batermos um papo sobre meu trabalho e que irei me espantar; é ali que ele vive. Após os shows, toda estrutura é desmontada e se torna uma casa.

Apinhados numa edícula, os fumantes esperam as bandas começarem. Chuto dizer que não caberia mais nenhuma pessoa confortavelmente naquele ambiente (cerca de 40 pessoas se espalhavam por todos os ambientes da casa com quatro cômodos). Nas paredes, desenhos expostos, flashes de tatuagem para quem quisesse sair com um desenho novo na pele, comida vegana e cerveja barata anunciada.

A primeira banda, Industrial Holocaust, uma veterana. Um grindcore extremamente bem feito e coeso foi apresentado para o público que estava integralmente na sala da casa. Com um show de cerca de meia hora, a banda impressionava por fazer algo tão claro no estilo (o que é raro no grindcore por seu caráter não-musical), chamando atenção inclusive dos que não são entusiastas do estilo.

Em seguida, o Helvetin Viemarit, banda que canta em finlandês, mas que são de São Paulo, fez uma apresentação muito boa, claramente bem ensaiada e composta. Quando os vi no CICAS (26/03), a banda havia retomado as atividades recentemente, fazendo uma apresentação mais tímida do que essa última, após meses de ensaio. É curioso ver que nenhuma das duas bandas era formada por jovens, com todos os músicos com, no mínimo, 25 anos de idade em caráter de exceção, o que desmitifica o rock, sobretudo os undergrounds, como um reduto de cultura jovem.

flyer:



Brutal grind fest – apoia as mina! (27/08/2016) - Morpheus Club.

Bandas:

Batta Knup (Nômade);

Invasion de Cuervos (Argentina);

Nuclear Fröst (São Paulo);

Obitto (São Paulo);

S.U.C. (São Carlos).

O festival teve como proposta chamar apenas bandas que tivessem mulheres em sua formação. Ao chegar no local, com dois amigos de São Luís que estavam hospedados em casa, vejo que boa parcela do público é formada de mulheres. O porão do Morpheus club estava repleto de gente, rostos novos e antigos que somavam cerca de 150 pessoas.

A primeira banda a se apresentar foi o duo Batta Knup, formado por Gustavo (baixo) e Helô (bateria), faz um punk rock extremamente caótico. Engajados em propagar ideias de igualdade de gênero, veganismo, autocrítica da própria cena em que se inserem, o duo executa um som simples e direto. No que toca a performance oral, é digno de nota a necessidade da clareza da mensagem, o que é incomum em tais ambientes. Por mais que a maioria esmagadora das bandas tenham letras críticas e posicionamentos definidos, o inaudito, o grito, o ininteligível é um fator presente, ao passo que, aqui, não é. Há uma necessidade de se fazer ouvir, mesmo que em tom panfletário.

Após um breve intervalo, os argentinos do Invasion de Cuervos se colocam no palco. Novamente um duo formado por Daiana (baixo) e Cauê (bateria) vindos da Argentina. As bandas estrangeiras que ainda não têm suas músicas conhecidas pelo público passam por uma relação ambivalente: a curiosidade ou o desinteresse. Cumprindo minha função, me coloquei em frente ao palco a fim de ser surpreendido pelo que aquelas duas pessoas iriam apresentar. Quando os dois começam a tocar, a primeira surpresa; exceto algumas vocalizações, tudo é instrumental. Um baterista

atento à sua parceira que, em nenhum momento da apresentação, olha o público de frente. O som é pesado, lento e toma conta do ambiente, o silêncio vocal do palco contagia a plateia que, como Daiana, permanece em silêncio. Cerca de meia hora após o início, sem sabermos ao certo quantas músicas a banda tocou, eles desligam os equipamentos, agradecem timidamente e descem do palco. Em meio à gritaria, o silêncio também é surpreendente.

Os amigos do Nuclear Frost começam a se preparar para subir no palco (pequeno demais para comportar os quatro integrantes). O show faz parte do lançamento do Split com os veteranos do Armagedom, banda com trinta anos de história nos undergrounds. Estava ansioso para revê-los nos palcos por seu show estar acima de qualquer expectativa. Após uns meses de afastamento dos palcos, a banda, que já tem um repertório devidamente extenso para fazer um show diversificado em relação ao set-list, começa seu show de maneira caótica. Gabi, a vocalista, merece destaque pela força que consegue atingir nos palcos, ou melhor, no chão, em frente ao palco. Meia hora de música caótica onde podemos ver as influências de crust punk e de metal.

A próxima banda, Obitto, começa seu show com extrema violência. A banda de grindcore faz um show curto com algo que beira a não-música. Canções extremamente curtas nas quais todos os elementos se interseccionam de maneira dissonante fazem parte do repertório da banda de São Paulo.

Por fim, a banda SUC, de São Carlos, seguiu a linha da anterior, mas desta vez a plateia contou com músicas mais longas, com clara influência do Death metal sueco. Os cinco integrantes da banda se apertavam no pequeno palco da casa e ainda contavam com a presença massiva do público (o horário colabora, ainda eram 22:00).
Flyer:



Caos na zona norte! Som punk e exposição no Parque Peruche – Espaço Cultural Marcelo Leme (10/09)

Bandas:

Weirduo

Desacato Civil

Sweet Suburbia

Esgoto

Excomungados

Rumo ao metrô Barra Funda para encontrar o pessoal que iria comigo para o show. Como sou o único que mora na zona norte, fico encarregado de descobrir como se chega lá.

São quatro da tarde e todos estão no ônibus que vai da zona oeste para a norte. Descemos na avenida Casa Verde e caminhamos cerca de dez minutos em uma rua com a numeração completamente desordenada. Puff, que é de Itaquaquecetuba, diz para seguirmos porque as ruas da periferia nem sempre obedecem à lógica de numeração e acerta; após passarmos um hospital, vemos um terreno baldio com algumas dezenas de pessoas.

O espaço é completamente improvisado. Trata-se de um terreno ocupado pela população local que acolhe diversos eventos, como fomos informados pelo responsável pelo espaço. Antes de começar, crianças brincam no palco, revezando entre a bateria e o microfone. Um garoto de uns oito anos pega o microfone e começa a falar para todos irem ao restaurante do Batata e tomarmos cuidado com ‘o pessoal de moicano’, brincando. Antes da primeira banda começar a tocar, Sérgio, o responsável, sobe ao palco para falar um pouco sobre o espaço. Ele começa dizendo que o espaço é de todos, portanto, devemos cuidar dele e, principalmente, ocupá-lo. Ele encerra sua fala dizendo: “Agora vamos começar o som porque eu estou louco para ouvir música boa e a galera já demorou pra caralho para começar”.

A primeira banda, Weirduo, é uma dupla, como o próprio nome diz, de baixo e bateria. O som é agressivo, confuso, abordando temas como a sanidade, repressão policial e outros. As músicas não representam unidades, mas sequências de sons que giram em torno do mesmo tema, desta maneira, não se sabe onde começa uma música e termina outra, estão interligadas por unidades temáticas ao invés de

trabalharem com a unidade da canção. O Weirduo se encaixa numa tendência muito comum hoje: as duplas. Neste ano assisti cerca de quatro delas e, a cada dia, elas surgem em diversos lugares. Algumas delas, como é o caso do Test, já são bandas que contam com certa notoriedade e respondem a uma tendência que deve ser observada em maiores detalhes.

A segunda banda, Desacato Civil, se coloca no palco no fim do dia. Cinco pessoas sobem ao palanque de concreto e começam o show. A esta altura, o local já conta com um público considerável (cerca de 100 pessoas). Com materiais expostos ao lado do palco, a banda chama a atenção pela presença energética de seu vocalista, Alexandre, que não para durante um minuto da apresentação. Neste concerto muitas pessoas dançaram, roubaram o microfone para cantar junto com a banda e se divertiram.

Em seguida e sem demora, pois havia hora para acabar, a banda Sweet suburbia sobe ao palco. O estilo é um punk rock melodioso, com claras influências de bandas dos anos 70 com uma roupagem mais moderna.

Em seguida, a banda Esgoto sobe aos palcos para uma apresentação crua, rápida (talvez por conta do tempo) e conta com um público persistente. As oito da noite, muitos já tinham ido embora. Pessoas mais velhas vão ao palco e fazem um quase *pocket-show* abordando questões como a miséria, violência policial, repressão e etc.

Por fim, com todos já um tanto cansados, Excomungados sobe no palanque e segue a tendência do show curto. A música também lembra, em certos momentos, bandas clássicas. Com o fim das apresentações, cerca de 21:30, as crianças retomam ao palco dizendo que querem bolinhas de queijo (claro apelo ao vegetarianismo) e agradecendo a presença de todos.

Nota:

Eventos como este se inscrevem em outra face da *cena* que frequento há anos. Como concluí em conversa com Lucio Agra, não existe uma história oficial do rock pois,

em determinado momento, ele se espalha em diferentes direções sem a ideia de completude, mas de fragmentos autônomos que constituem diferentes movimentos. É claro que todos esses espaços partilham de uma lógica do faça-você-mesmo por estarem à margem de um sistema semiótico que recobre a cidade e, em certa medida, o país. Não se trata, desta maneira, de uma confluência entre espaços, mas sim do espalhamento de nichos que, vez ou outra, estão em interseção.

O mapeamento desses espaços não é uma tentativa de contemplar todos esses espaços, esta seria uma tarefa impossível para uma única pessoa. Trata-se, ao contrário, de entender a lógica de produção midiática em tais meios.

Tampouco posso dizer que estou trabalhando com amostras, uma vez um contingente enorme de bandas, duplas, gravadoras e etc. se fazem aqui presentes. Não se trata, em momento algum, de uma análise reducionista, mas da criação de um próprio percurso por entre estas margens. Por um lado, temos uma periodicidade e uma pluralidade cada vez maior de agentes e de relações que se dão *via* o underground, por outro, temos a fragmentação que nos coloca ante a impossibilidade da noção de conjunto.

Flyer:

ESPAÇO CULTURAL MARCELO LEME PQ. PERUCHE

★ CAOS NA ZONA NORTE ★

SHOW COM AS BANDAS

EXCOMUNGADOS • ESGOTO

ESTADO ALTERADO

SWEET SUBURBIA • WEIRDUO

DESACATO CIVIL

EXPOSIÇÃO

DESENHOS GABRIEL SOSSAI

FLYERS PUNKS ANOS 90 E 00 DANUSA

CAMISETAS LIXEIRO

SÁBADO 10-SET-2016 16H

RUA GABRIEL COVELLI EM FRENTE AO NUMERO 126 PQ. PERUCHE

Bandas:

Retaliador (Franco da Rocha)

PDK (Franca)

Beyond the grave (Itaquaquecetuba)

Armageddon deathmaster (Jundiaí)

Poison Beer (Curitiba)

Rot Remains (Curitiba)

Terror Mosh (Franca)

ParanoiAse (Jundiaí)

Damnation City (São Paulo)

CFC (São José dos Campos)

Chego ao centro da cidade e encontro com alguns amigos que estão tomando cerveja no bar que fica na esquina da R. Riachuelo com a R. do Ouvidor. O pessoal geralmente se encontra ali pelos frequentes atrasos e, também, pelo fato da cerveja ser mais barata. Nos sentamos na rua e começamos a ver o movimento de pessoas se adensar conforme a noite ia caindo. Combinei com o pessoal que vinha de Curitiba de nos encontrarmos umas 19:30 na frente do Zapata. Nem nos demos conta quando o microonibus estacionou e ficamos no bar até, mais ou menos, umas oito da noite. De repente, uma notícia surpreende a todos: as bandas já começaram a tocar.

Esse é um problema que o underground sempre enfrenta; o conhecido fuso-horário punk. Praticamente nenhum evento começa na hora marcada, alguns atrasam até três horas. Tão incorporado nas práticas que nenhuma banda quer ser a primeira a tocar por conta de ninguém chegar no horário; o horário que consta no flyer é o horário de sair de casa, geralmente. Assim, todos se surpreendem quando a casa segue à risca (ou com um pouco menos de atraso) o horário.

Ao entrar no local, encontro um antigo amigo de Cascavel que mora em Curitiba, Reinaldo, com sua banquinha de materiais independentes e o pessoal do Poison Beer, que sempre me dão uma assistência quando vou para Curitiba. Pegamos mais uma cerveja e começamos a conversar. Enquanto isso, a banda Rot Remains está no palco, são jovens e fazem um som claramente influenciado pelo death metal. A essa altura, a casa já está lotada, cerca de 200 pessoas assistem ao show.

As bandas passam a se apresentar uma após a outra e, por serem muito numerosas, fica difícil acompanhar todas as apresentações integralmente. Conversei com um dos organizadores, Matheus, que me disse que o objetivo é fazer uma edição por ano com muitas bandas mesmo. O intuito não é, necessariamente, assistir a todas as apresentações e curtir todas as bandas, mas fazer do evento um ponto de encontro entre diferentes cenas musicais. Neste sentido, o objetivo foi um sucesso, encontrei gente de longe que não via há tempos. No entanto, fica difícil saber ao certo a ordem em que as bandas tocaram, quais não foram assistidas e as particularidades sobre cada uma delas. Além disso, o público se torna flutuante, afinal, quase ninguém aguenta assistir a dez bandas seguidas (a média é de quatro, no máximo cinco bandas por evento).

Algumas apresentações, no entanto, são dignas de nota. A banda Poison Beer subiu ao palco por volta de 22:30 e, com cinco pessoas apertadas no estreito palco do Zapata, fizeram um show excelente. Já assisti a banda outra vez (Joinville, em julho de 2014) em um show péssimo por conta de falhas nos equipamentos. Muitos amigos chamaram minha atenção e disseram que valia a pena parar para ouvir. Viajamos juntos outras vezes e Luan, o guitarrista, sempre me recebe quando vou à capital paranaense, além de trocarmos uma frequente correspondência que diz respeito tanto à música quanto aos seus estudos em história.

Outra coisa chamou a atenção: a banda Armageddon Deathmaster, em meio ao seu setlist, incluiu um cover da banda carioca Sakhet. Os covers são muito comuns, pois configuram uma espécie de rememoração de um passado e, em certa medida, sua sobrevivência, no entanto, isso muda quando os homenageados são contemporâneos. A banda Sakhet, que assisti em 25 de março deste ano e em novembro do ano passado, é fluminense e não conta com a mesma expressividade de uma série de

bandas atuais (como é o caso de Whipstriker, por exemplo), mas mesmo assim consta no repertório de outras bandas, indicando para uma endogenia ao mesmo tempo que a um sistema dinâmico de trocas.

Hoje, após quase um ano de pesquisa de campo, noto que há algo minimamente consolidado, um sistema aberto que, apesar dos pesares, detém uma produção textual (num sentido lotmaniano) assombrosa. É claro que há uma série de problemas e incompatibilidades que surgem a todo tempo, no entanto, elas se mostram como segmentos do próprio meio, não necessariamente como ameaças à metaestabilidade encontrada no sistema.

Como se pode acompanhar nessas notas, o referido show da banda Sakhet foi um evento que não contou com nenhum pagante, apesar das oito bandas (quatro delas do RJ). Ao conversar com Raí, organizador, ele me disse que não se importa quando isso acontece, apesar do prejuízo. Ele diz que gosta do bar e que de vez em quando funciona; o importante é se divertir e continuar fazendo acontecer.

Flyer:



União Metalpunxx SP 24/09/16

Apresenta:

18 hr.

R\$20.00

Splatter Metalpunxx on Acid Ato II.



Black Thrashing Metalpunx
JUNDIAÍ-SP

Alcoholic Thrash Mayhem
Curitiba - PR

Morbid Dogs Of Death Metal
CURITIBA-PR



Thrash Massacre
Itaguaceturuba, SP

Death Ass Funnik
Franca-SP



Insane Thrash Demolition
Franco da Rocha -SP



P-beat junkies
JUNDIAÍ-SP



Sick Boy Hardcore
Franca-SP



Grind the sp banger ass
São José Dos Campos-SP



Thrash Metal Command
São Paulo-SP



Centro Cultural Zapata

Rua Riachuelo 328, Centro São Paulo

Prox. a estação de Metrô Anhangabaú



Bandas:

Hárpago

Fear of the future

Nuclear Frost

Desastre

Armageddom

Quando se vai para longe, a experiência do *rolê* começa na viagem ao local, pois é nela que as relações estabelecidas entre os agentes do underground começam a se entrecruzar. Chego à estação Barra Funda às 17:00. Passo por um homem com mais de quarenta anos, calças justas e uma camiseta desbotada do Celtic Frost, ele me acena com a cabeça; se não nos vimos antes, nos veremos mais tarde. Passam por mim outras pessoas com camisetas de banda, mas nenhuma me cumprimenta; elas não partilham do mesmo espaço, sua interação com essa mesma semiosfera se dá de maneira a-espacial. Pela independência midiática, para se chegar ao underground, é necessário esmiuçar alguns meios e, por conservar suas origens e uma manifestação que já tem quarenta anos, há diferentes tipos de receptores. Lembro-me de falar a um amigo, há muitos anos, voltando de Osasco para o Tucuruvi, que tinha que gostar muito para se sujeitar a ir num lugar longe, precário, com equipamentos ruins e má ventilação, para continuar nisso depois de anos. O underground é, para a maioria, uma espécie de paixão.

Sigo viagem até o trem que vai para Itapevi e, enquanto espero, vejo outro cara que me pergunto se ele não é meu amigo. Olho e reconheço Jonathan, de uma cidade próxima de Vitória, que conheci em Curitiba no final de 2014. Vamos conversando e procurando um ambulante que venda cerveja na viagem de uma hora. Ao chegarmos, temos de andar por cerca de 20 minutos até o bar. Jonathan aproveita e rouba duas garrafas de bebida de um supermercado: “não ligo, eu sou fodido, o dono do mercado tem dinheiro”, ele diz.

Chegamos lá por volta de 18:30 e a primeira banda havia começado a tocar há pouco tempo. Como disse em outro texto, o fuso-horário punk é algo incorporado em todos os espaços. O Hárpago é uma banda bem diferente das outras que tocaram, uma banda de Heavy metal de São Paulo. O som é rápido, bem feito e simples. Me parece que as produções autorais de heavy metal estão observando com mais atenção a estratégia do DIY, estratégia mais comum ao punk. Disso decorre uma maior permissividade entre os já referidos espaços.

Dei uma volta pelo espaço, peguei umas cervejas, cumprimentei os amigos e fui ver os expositores. Havia muitas camisetas expostas por diversas pessoas, além de material das bandas, lanches vegetarianos, discos, adesivos, CDs, fitas. Dentre os expositores, encontro meu amigo Somália, que veio de moto de Ouro Preto. Sua banda, Final trágico de um início decadente, se apresentou aqui há uma semana; perguntei a ele se tinha aproveitado para ficar uns dias em SP e ele disse que não, voltou para Minas e veio para o show.

Léo, um outro amigo, está na recepção cobrando os convidados, ele que organizou o show e se desculpou por não me colocar de graça: "... sabe como é, tenho medo de não dar público... tem que dar um troco pro Armageddon, não quero tirar do bolso". Mas essa é uma prática comum *entre amis*, sendo comum em todos os rolês, mas não com as mesmas pessoas.

Fear of the future começa a tocar por volta de 20:00, fazia tempo que não se apresentavam ao vivo, como ressaltou Bonga, o vocalista. Apresentando o mesmo repertório de outros concertos, a performance é digna de nota. O som da casa estava ótimo, dando para ouvir nitidamente todos os instrumentos. O gestual de Bonga chama a atenção, olhos sempre vidrados, movimentando uma das mãos constantemente e cantando com o microfone na outra. A banda mescla um repertório com músicas ora em português, ora em inglês.

Em seguida, o Nuclear Fröst sobe ao palco. É uma banda que é conhecida por fazer apresentações ótimas (uma das melhores que eu já vi, em apresentação com a banda Rot em dezembro de 2015). A vocalista, Gabi, começou com seus vocais guturais e a plateia logo se aproximou do palco. Acredito que todos os presentes se

aglomeraram ao redor do palco para assistir a banda. Em cerca de 40 minutos, a banda fez com que todos se impressionassem.

A banda seguinte, o Desastre, de Goiânia, subiu ao palco e seu vocalista, Wilton, começou a pular em círculos, agitando os braços. As canções, cantadas em português, falam sobre problemas cotidianos, incluindo no repertório “A palo seco” de Belchior (uma curiosa escolha). Baixei os discos da banda duas semanas antes do concerto e estava ansioso para ver como seria ao vivo e é uma performance muito dinâmica. Dividindo o palco (muito baixo), os quatro músicos fizeram uma apresentação que, como seus antecessores, mobilizaram o público em sua maioria.

Por fim, o Armageddon subiu ao palco mesclando músicas antigas e novas. Com membros da formação original e novos, os músicos sempre impressionam: têm experiência no que fazem, mas neste caso posso me economizar, já que foi o quarto show da banda que vi no ano.

Flyer:

LUCIFER

ARMAEBOX

lançamento do ep split

FILTH

KARPAGO

YEAR OF THE FUTURE

DESASTRE

clássico metalpunk de goiânia - tocando há 20 anos

R\$ 15

cabeira velha rock bar - 08/10 - 16h

rua dona elvira simone donega - jandira/sp

São Caos III – Recanto das nascentes (São Carlos) – 15/10

Bandas:

Sengaya (Florianopolis)

Noise (São Carlos)

Into the corpse (Salvador)

Sífilis (Pirassununga)

Industrial Holocaust(São Paulo)

Corpse Grinder (Machado)

Masturbator(Franca)

Subversão (Jales)

Síndrome do Ódio (Salto)

Blatta knup (São Paulo)

Traumatic Auditive Pollution (Salvador)

Defecal Geseofobia (Maringá)

10:30 da manhã, estação República. Algo altera a paisagem da manhã de sábado. Em quatro, nos unimos ao grupo de 28 pessoas que esperam as vans para ir até São Carlos, que fica há um pouco mais de 200 quilômetros de São Paulo. Na Rua do Arouche, nos dividimos em dois grupos (fumantes e não-fumantes) e seguimos viagem. O pessoal já segue tomando cerveja e vodca com chá, mas em silêncio, conversando apenas com as pessoas que estão próximas, apenas os baseados circulam a van inteira.

Após três horas de viagem, chegamos ao Recanto das nascentes, uma chácara na beira da Washington Luís. Não se cobra ingresso para o festival e tampouco para usar qualquer uma de suas dependências; camping, banheiro, cozinha comunitária e a área para expositores são compartilhadas. Algumas barracas já estão montadas e uma pequena parcela do público já está presente, principalmente os que vieram de longe, mas as atividades estão programadas para começar por volta de quatro da tarde.

Montamos nosso acampamento, que, a princípio, serviria para guardar nossas coisas e trocar de roupa. Vamos até a piscina e aproveitamos as horas de claridade. O público que já está presente é bem diverso; a maioria são punks de diferentes partes do estado de São Paulo, mas também vemos famílias com crianças, alguns motoristas de van que ainda estão no local, casais mais velhos. As cidades pequenas possuem diferenças notáveis do que acontece em São Paulo (ver nota sobre Thrash Metal soldiers 10), pela oferta ser menor, as diversas cidades no entorno se mobilizam para ir ao festival, que é anual.

As bandas começam pontualmente às 16:30. A maior parte delas é de grindcore ou noise, gêneros conhecidos por não-música. Ao olhar para o público, o símbolo com uma nota musical cortada se repete frequentemente, inclusive no cartaz do evento. O som, no mais, é caótico, agressivo, dissonante, mas consegue juntar cerca de 400 pessoas no pátio em frente ao coreto que as bandas ocupam.

Alterno meu tempo no lugar assistindo um pouco da apresentação de cada uma das bandas e andando pelo recanto, afinal, não se trata exclusivamente da música, mas de uma comunhão que não é comum. Não se trata, apenas, de música, mas de uma reunião de centenas de pessoas que se encontram por aí, mas não criam vínculos, ou ainda de pessoas que cultivam amizades via internet e têm a possibilidade de se encontrar com amigos que moram em outras cidades.

O underground é uma rede que sustenta um grande número de relações. É claro que as bandas são de suma importância, elas são o ponto central dessa rede que é capaz de juntar diversos universos de sentido em seu redor levantando questões como a função do dinheiro, o consumo de carne, o feminismo e etc. Por conta disso, os expositores não vendiam apenas camisetas, discos ou CDs, mas também livros, adesivos de protesto e etc.

Trata-se, pois, de um comprometimento com questões para além da música. Para citar um exemplo prático, um amigo, Leonardo (vocal da banda Distúrbia Cladis) veio até mim com dois discos da banda Industrial Holocaust, quando perguntei quanto ele havia pagado, ele me disse que havia trocado por discos da sua banda pois eles não estavam à venda, eram apenas para serem trocados por outros materiais independentes.

Inclusive, a performance da banda é digna de nota. Homens mais velhos (beirando os cinquenta) se posicionam no local destinado às bandas e fazem um show de cerca de 40 minutos. A plateia começa a fazer uma roda, onde pessoas dançam em círculos empurrando a pessoa que está em sua frente. Já há muito tempo que não via uma plateia que se mobilizasse de maneira tão latente em relação à performance de uma banda (o que se repetiu em algumas outras apresentações com menos intensidade). Cerca de 100 pessoas dançavam caoticamente em frente ao palco e outros se espremiavam nos cantos para não serem atingidos pela dança. A massa sonora e o blast beat (batida tradicional do grindcore), executada pelo Industrial Holocaust, que já possui 25 anos de carreira me fez ver que essas práticas vem sendo reabilitadas, pois há muito não via cenas como essa.

Na sequência, o duo Blatta Knup subiu ao palco para mais uma de suas apresentações. Merdinha, o baixista, trajava uma saia com estampa de onça. A dupla formada por Helô e Gustavo têm propostas curiosas; em primeiro lugar, eles se dizem nômades, não se fixando em nenhuma cena específica, sempre em trânsito. A banda também aborda questões do universo queer.

A noite foi avançando, as bandas se apresentando uma na sequência da outra (com intervalos de 10 minutos entre elas) e cada vez mais as pessoas iam para suas barracas ou se contentavam com um banco, ou com a grama. A última banda, Masturbator, demorou a subir ao palco e, após tocar sua primeira música, o baterista se ausenta após uma crise de choro. A banda chama outro baterista, pede desculpas e recomeça o show, a partir de então improvisado. O senso de coletividade, segurança e acolhimento oferecidos pelo local são permissivos para os excessos.

Flyer (algumas bandas do flyer cancelaram suas apresentações antes do evento):

ABERTURA DO LOCAL 12:00
EXPOSITORES SÃO BEM VINDOS!!

ÁREA PARA CAMPING

FREE!!!

FESTIVAL

COZINHA COMUNITÁRIA
RANGO VEGAN
LANCHES SALGADOS
BAR

WITH THE CURSE 16:30 HS
SALVADOR/BAHIA

SUBVERSÃO 17:15 HS
JALES/SP

GURO 18:00 HS
LONDRINA/PR

Distúrbio Gladiador 18:45 HS
SÃO PAULO/SP

DOFECAL 19:40 HS
MARINGA/PR

INDUSTRIA HOLCAUS 20:20
SÃO PAULO/SP

MACHADO/MG 21:05
BLATTA KNUF 21:50
SÃO PAULO/SP

TRAUMATIC AUDITIVE POLLUTION 22:35 HS
SALVADOR/BA

SÃO CARLOS/SP 23:10
MEERLESS EAME 23:55
BALTIMORE. MD USA

FLORIANÓPOLIS/SC 00:40
FRANCA/SP 01:45

REALIZAÇÃO:

DIA: 15 DE OUTUBRO 2016
LOCAL: RECANTO DAS NASCENTES
ROD. WASHINGTON LUIS, KM 225,5
SÃO CARLOS/SP



Festival Sinfoina de cães XI – Espaço cultural Nia Domo (12/11/16)

Bandas:

The Biggs (Punk rock – Sorocaba)

Armagedom (Punk rock – São Paulo)

Ódio Social (Hard core – São Paulo)

Cassandra (Duo instrumental – Curitiba)

RG Noise city + Fratinni (Noise experimental – São Paulo)

Bamboo (Reggae – Guarulhos)

Leandro Del Sol (Reggae sound system – Argentina/Alemanha)

Monobandas:

D. Selvagi (Psicodélico – Mogi das cruces)

Congo Shock (jazz hard core – Argentina)

Wild Billy James (Blues – Uruguai)

Após uma hora de caminhada de casa chegamos em uma rua pacata no meio da Vila Maria (zona norte) da qual só adivinhamos que estávamos certos pelo fato das bandas já terem começado a tocar. Havia um portão com uma casa construída em adobe, banheiros secos para a coleta de dejetos, cisternas e, atrás, um enorme galpão. Espalhados pelo local, seguranças, socorristas e crianças se assomavam ao público tradicional. O tempo claramente não colaborou para a presença massiva das pessoas, que chegavam aos poucos.

Quando chegamos, a banda The Biggs, formada por duas mulheres e um homem, deviam estar na metade de seu set. Mesmo com pouco público, a banda estava animada. Disposto num ângulo de 45 graus, mais ou menos, a entrada do galpão, que ficava numa plataforma a um metro do chão, se tornou um palco improvisado. Na outra extremidade da porta, a mesa de som foi alocada junto das bancas de materiais das bandas que iriam se apresentar. Essa disposição fazia com que as bandas pudessem ser vistas de diferentes ângulos. O som, meio punk dos anos 70, meio garage rock com influências de bandas mais novas mostrava que a banda de Sorocaba era responsável pela composição de um som simples e bem feito.

Encobertos por fumaça, a banda agradecia o convite dos organizadores, lembrando-se de apresentações em edições passadas. Meia hora após nossa chegada, a banda sai do palco e dá lugar a uma monobanda.

Um rapaz de cerca de vinte anos se senta em frente a um bumbo, um surdo e um prato com uma guitarra no colo. O que ele apresentou foi surpreendente (para usar um eufemismo para decepcionante); algo como um filho de Roberto Carlos com Lou Reed desorganizado. A cara das pessoas na plateia deixou isso bem claro, as letras pareciam propositalmente bregas e a articulação dos dois instrumentos era bem

precária. No momento, até cheguei a me perguntar sobre a ideia da monobanda, algo que sempre achei estranho para o rock, afinal, sempre algo seria colocado em detrimento de um outro instrumento. O show, felizmente, foi bem curto e os organizadores começaram a montar a bateria de outra monobanda.

Um rapaz com bigode enorme tira uma guitarra semiacústica de um case e começa a passar o som. Todos os presentes olharam para ele com desconfiança, talvez por conta de seu antecessor. Após muito trabalho, todo o equipamento é montado e ele se prepara para começar. Ele salta do banco da bateria com um par de maracas e vai até o público, que já é bem mais numeroso. Ele se senta na bateria e começa a tocar um blues que impressiona por sua performance. A guitarra é conectada a um pedal de gravação, que deixa certos trechos em looping e o deixa livre para tocar a bateria, que é adaptada para que ele toque majoritariamente usando os pés.

O público se impressiona com as possibilidades exploradas por Wild Billy James, que veio do Uruguai e iniciou sua turnê pelo Brasil naquele show. Até mesmo as crianças e um dos socorristas foram assistir sua apresentação, que era constantemente interrompida para que o cantor desse uma volta pela plateia com suas maracas.

Em seguida, o duo de Curitiba, Cassandra, subiu ao palco. Um som quase totalmente instrumental, muito pesado e lento, com um homem baixo e uma mulher na bateria. Ali também a plateia se fez inteiramente presente e outros, que foram apenas para ouvir as bandas mais pesadas, se acomodaram próximos ao palco. Como é de praxe, os horários não foram seguidos à risca e as bandas tiveram de encurtar suas apresentações; quando o show do Cassandra acabou, a banda Ódio Social já estava com os instrumentos na mão para começar sua apresentação o quanto antes.

Já era escuro quando a banda começou a tocar seu hard core simples e agressivo feito pelo trio de Guarulhos. Muitas pessoas claramente foram para assistir essa apresentação e a do Armagedom, bandas mais antigas e de São Paulo, o que as fazem mais conhecidas. Muitas pessoas dançaram e se divertiram no pouco mais de meia hora que a banda estava no palco.

Na sequência, o Armagedom sobe ao palco e faz sua apresentação com cerca de dez músicas, o que, para uma banda punk, significa meia hora ou menos. Como já

vi outras quatro apresentações da banda apenas neste ano, ficou claro que o set list foi cortado e, apesar de alguns problemas técnicos, a banda conseguiu fazer uma ótima apresentação. Aos mais saudosistas, os problemas técnicos obrigaram Javier a cantar duas ou três músicas, lembrando as gravações mais antigas.

Flyer:

FESTIVAL SINFONIA DE CÃES XI

PONTO DE CULTURA NIA DOMO

12 • NOVEMBRO 2016

13H AS 22H

ENTRADA GRATUITA

[ABERTURA: SARAU DA BRASA E ELO DA CORRENTE [SP] EXPOS: GRAVURISMO [GISELE FAGUNDES] + FOTOS E VIDEOS DO PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO DO PONTO DE CULTURA NIA DOMO CANTINHO DA CRIANÇA: TRAGA OS PEQUENOS!]

THE BIGGS
PUNK ROCK [SOROCABA]

ARMEEBOM
DEATH CORE [SP]

OdioSocial
HARD CORE [SP]

rassandra
DUO INSTRUMENTAL [CURITIBA]

NOISE CLUB
+ **FRATINI**
NOISE EXPERIMENTAL [SP]

BAM BOO
REGGAE [GUARULHOS]

Delsol
SOUNDSYSTEM REGGAE DUB FEAT NO.-MODUZ [ARGENTINA-ALEMANHA]

MONOBANDAS

D. SELVAGI
PSICODÉLICO [MOGI DAS CRUZES]

CONGO SHOCK
JAZZ HC [ARGENTINA]

WILD BILLY JAMES
BLUES [URUGUAY]

CONTRIBUIÇÃO SUGERIDA:

ENDEREÇO:

+INFO:

ENDEREÇO: RUA GASTÃO MADEIRA, 50 - VILA MARIA [ZN] SÃO PAULO
COMO CHEGAR: NO TERMINAL SANTANA PEGAR O ÔNIBUS 271A-TERMINAL PENHA [DESCER NA ALTURA DO Nº 480 DA RUA SOBRAL JUNIOR]

WWW.SINFONIADECAES.ORG

Test big band – Disjuntor (SP) -20/12.

Test é uma banda que é, no mínimo, curiosa. As primeiras apresentações que vi da dupla foi há alguns anos, nas quais a banda se apresentava na rua, ao lado de uma Kombi com um gerador. A performance, no mais das vezes, era feita na porta de shows de outras bandas, aproveitando-se do público que já estava ali presente. A dupla ganhou, progressivamente, espaço chegando a ter seu palco (em um primeiro momento, pirata) oficializado na programação da virada cultural, trazendo uma série de outras bandas para se apresentar na rua.

Além dessa apropriação do espaço público, o Test começou a trazer novas propostas ao estilo musical (grindcore). Pelo que me lembro, um dos primeiros passos em direção a heterodoxias foi quando a banda começou a se apresentar em conjunto com a banda D.E.R.. Ambas dividem o mesmo baterista (Barata), que compôs linhas idênticas de bateria para um par de músicas, uma de cada banda, e todos os integrantes tocavam ao mesmo tempo.

O projeto Big band é fruto dessas experiências musicais propostas pela banda. Nesta apresentação, doze músicos estava apertados no palco (improvisado) no fundo da loja Disjuntor, na Mooca. Quatro vocalistas, dois guitarristas, dois músicos experimentais com instrumentos eletrônicos, um baixista e um saxofonista se assomavam à dupla. As experiências não se davam apenas no âmbito da formação de uma banda enorme, mas também de explorações sonoras incomuns ao estilo: velocidade, altura e ruídos fazem parte do atual repertório da banda, muito incomum ao estilo, tradicionalmente barulhento, alto e rápido.

A banda impressiona por, de um lado, ter conseguido uma projeção de alcance internacional e, por outro, ter se valido de um estilo também conhecido como não-música para promover uma série de experiências.

Flyer:



2017

Noites decrépitas 2 – Casa de cultura Cecília – 21/01/2017

Bandas:

Vazio (SP)

Slov (SP)

Tumberos (MG)

O dia vinte e um de janeiro deste ano marcou, de fato, o retorno às atividades do underground. Recebi dois amigos de Curitiba que vieram para São Paulo ir aos shows das bandas Armadilha, Damn Youth, D.E.R., Cemitério e Violator, na Clash Club, Barra Funda. Eu particularmente não gosto da casa pela qualidade do som que ela oferece; sempre muito alto e, conseqüentemente, distorcido, às vezes inaudível, isso acrescido ao valor do ingresso incondizente com a maioria das outras casas (neste dia, o ingresso custava R\$40,00). Vou à porta do show para acompanhar a dupla que se hospedava em casa e rever os amigos que estariam lá. Encontro com Raí, um rapaz que sempre está presente e, no mesmo dia após as matinês, que organizou um outro concerto em Arujá com outras tantas bandas. No mesmo horário, ainda iria rolar, em Santana, as bandas Rot, que voltou aos palcos com nova formação, Death by starvation e a estreia da banda de death metal, Anti-god squad. Além disso, próximo à Clash club, a banda Vazio faria a sua estreia ao lado do Slov e do Tumberos, de Minas Gerais.

O dia parecia promissor e com uma programação capaz de agradar todos os públicos que partilham tal meio. Não é incomum que eventos ocorram no mesmo dia e horário, mas não em tamanha abundância. A contemplação de todos os públicos possíveis dos undergrounds de São Paulo, no entanto, não contava com a chuva. Uma chuva que se arrastava desde a quarta-feira por toda a cidade começou a cair torrencialmente por volta de quatro da tarde nos ilhando em um estacionamento na Rua Barra Funda. Ainda estávamos em dúvida se iríamos até a zona norte ver a volta

do Rot ou à Santa Cecília ver a estreia do Vazio. Fizemos, por fim, a opção pela menor distância.

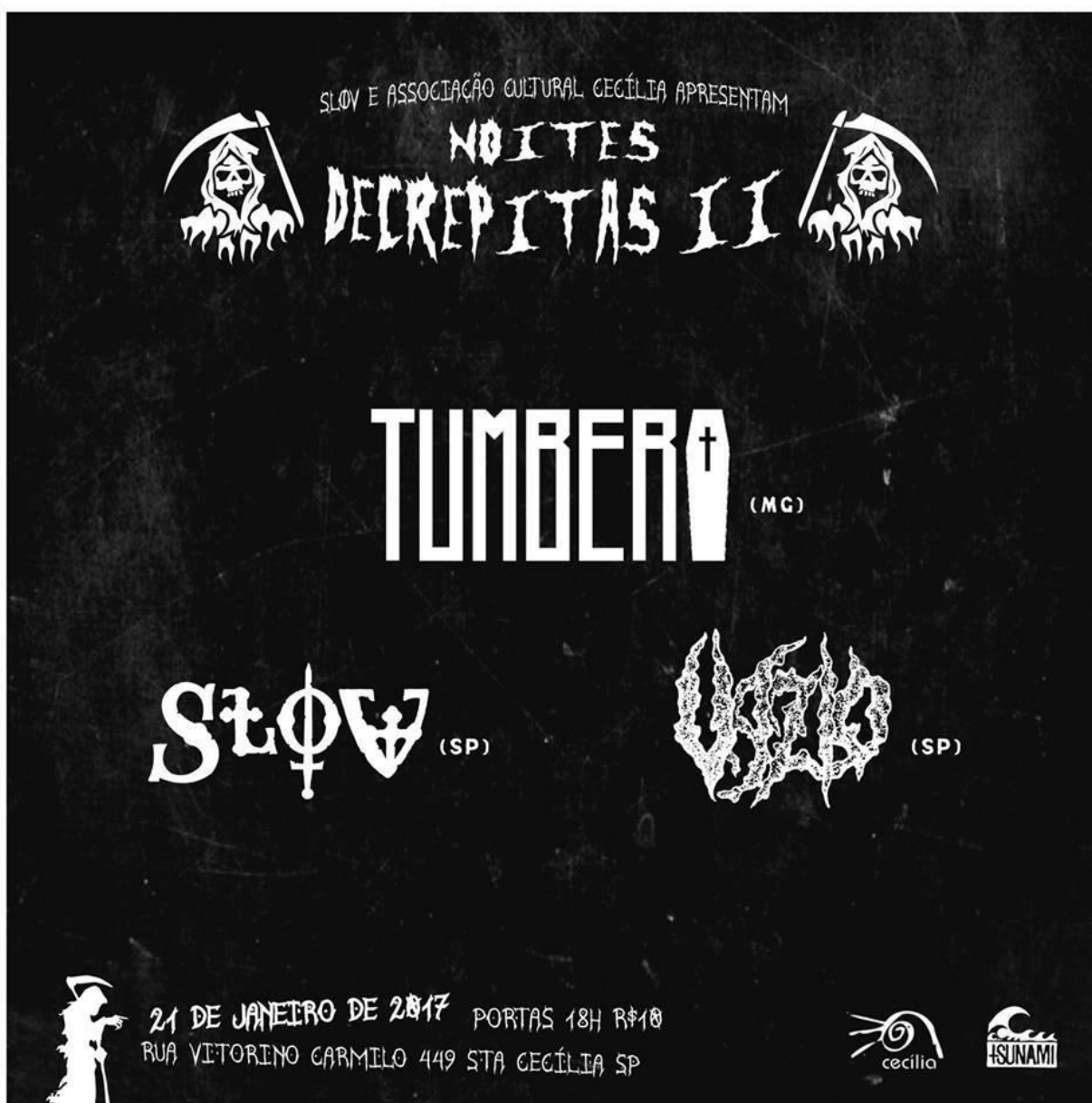
Chegamos à Casa de cultura Cecília instante antes do início das atividades, que ficou por conta dos novatos. Minutos antes, urros de vento começam a ecoar das caixas de som e os poucos presentes começam a se dispor na sala mal iluminada. O som, um black metal com uma atmosfera sombria e certas passagens que lembravam o começo do death metal, mas em uma roupagem diferente. As músicas fazem jus ao nome da banda, em algum instante da performance, todos ali se sentiram esvaziados, atônitos; uma pequena plateia catatônica.

Nas vésperas de 2017, fui à casa de Lucas, baixista do Vazio, onde também funciona o Núcleo porta preta; uma casa de shows e a habitação de seus donos. Lá estava o vocalista da banda, Renato, que me contou um pouco sobre a proposta da banda. Ele disse que pretendia trazer elementos ritualísticos e de experiência a fim de fazer algo mais teatral, diferente do que hoje é muito comum: um concerto que se pareça um concerto. Desde este dia, fiquei curioso para assistir ao show.

O segundo show foi da banda dos organizadores, SloV, que fazia um black metal curiosamente cantado em norueguês. Apesar da proposta curiosa, a performance acabou sendo encoberta pela banda anterior, contando com um público ainda menor.

Em seguida, os mineiros da banda Tumberos subiram ao palco e fizeram um show muito bom. Com uma simpatia incondizente com o som agressivo, misturando diversas influências de escolas de música pesada, a banda alternava momentos rápidos e lentos, com um vocal gutural que completava a sonoridade da banda.

Flyer:



Metal Daze – Fofinho rock bar – 03/02/2017

Bandas:

Evil Exorcist (CWB)

Sweet Danger (SP)

Murdeath (CWB)

Chumbo (SP)

Álcool (SP)

O Fofinho, Fofo para os frequentadores de longa data, é a casa mais antiga de rock de São Paulo. A casa possui um público próprio – pessoas que, via de regra, vão aos fins de semana para ouvir discotecagens e/ou bandas – que sempre se faz presente. A noite tinha dois pontos altos para mim, a estreia da banda Chumbo, cujo vocalista é meu amigo de longa data, e a visita de um amigo de Curitiba, que viria dirigindo para as bandas de lá. Mas há muito tempo não ia lá; não me atrai pela proposta de supervalorizar a discotecagem ao invés das bandas.

Minha primeira surpresa se dá quando desço do carro que me levou e vejo o bar da frente lotado, apesar da chuva insistente. Muitos rostos conhecidos e que há anos eu não via por não mais ir às discotecagens. Tomamos cerveja na calçada, a primeira banda já havia tocado. Atravesso o bar, ainda vazio, em direção à escada que dá para a pista e vejo o Sweet Danger tocando sua segunda música. Após dez minutos do primeiro show que assistia, tinha certeza de que a noite seria performática. Além das roupas chamativas (calças apertadas, botas, faixas nos cabelos), o vocalista estava usando um pedestal próprio, prática até então inédita para mim. Algumas poucas pessoas acompanhavam o show que não se abalou pelo magro público em uma performance bem agitada. O som, bem rápido, cantado em inglês e abusando de todos os clichês do heavy metal dos anos 80.

A terceira banda, Álcool, me havia sido recomendada por um outro amigo de Curitiba que fez um show deles lá em dezembro do ano passado (o Natal sem Deus). Coincidentemente, um amigo estava tocando bateria e fazendo um teste para ver como se encaixava na banda, mas, por ora, estava apenas cobrindo a agenda. A banda abusava menos dos clichês do que a anterior, mas as composições são feitos nos moldes da década de 1980. Com direito ao cover de Dead City, da banda alemã Violent Force, que só gravou um álbum.

A quarta banda da noite era o tão esperado show de estreia da banda Chumbo. O show é anunciado por um veterano de cena metal, Will, que faz um discurso inflamado acerca da estreia da banda de outro veterano, o vocalista Rodolfo. Comparados com a estreia da banda Kiss, cuja primeira apresentação contou com

quarenta e quatro pessoas, Os quatro integrantes sobem ao palco com o visual completo; luvas, calças coloridas, jaquetas de couro e cintos de rebite. As letras, também em português, abordam temas cotidianos e todos os integrantes pareciam felizes com o que apresentavam. Em minha opinião, uma banda de heavy metal que lembra aquelas primeiras bandas que existiram em São Paulo.

Por fim, a atração de fora, Murdeath que, apesar do nome (infeliz trocadilho em inglês), canta em português. Para quem já está há algum tempo no underground, é sempre gratificante ver uma banda de pessoas mais novas, o que é, hoje, até um tanto incomum. O som dos garotos também é uma espécie de homenagem às primeiras bandas de heavy metal do Brasil. Isso transparece nas inúmeras referências a outras bandas como Taurus, Vírus e outras. A banda subiu no palco por volta de quatro da manhã e assim como as outras, contou com um magro público. Apesar disso, a banda fez um ótimo show.

Flyer:



Filth fest IV – Caveira Velha (Jandira) – 04/02

Bandas:

Distortion (SP)

Disturbia Cladis (SP)

Murdeath (CWB)

Urutu (SP)

Flagelador (SP/RJ)

Partimos, Reinaldo e eu, em direção a Jandira depois do almoço. É uma longa caminhada, uma hora e meia de trem e mais quinze minutos a pé da estação. No caminho, a chuva de sexta retoma com força, mas para logo. Em seguida, o clima abafado. Decidimos por pegar um táxi em sete pessoas – o carro é grande, cabe todo mundo, disse o motorista. Somos um dos primeiros a chegar, lá dentro, só o pessoal da organização. Pagamos a entrada, pegamos uma cerveja para rebater as de sexta-feira, ouvimos o som que toca no bar. Aos poucos, as pessoas vão chegando, principalmente o pessoal das bandas. O salão está quente, as telhas de brasilite ainda expostas às últimas horas de sol do dia.

Quando a primeira banda se completa, as atividades logo começam. Distortion é um trio do ABC que faz um som rápido e agressivo. No palco, o baixista apresenta as músicas que serão cantadas pelo guitarrista, que parece tímido demais para interagir com a plateia. O show curto, de cerca de meia hora, reúne o público disperso em seu redor, que assiste mais com atenção do que contagiado. As músicas foram muito bem executadas e, como de surpresa, a última foi anunciada.

A segunda banda, o Disturbia Cladis, há tempos não subia aos palcos. Após algumas mudanças na formação e um intervalo para gravações, a banda não se apresentava desde o ano passado. Por conta do intervalo, o repertório traria, pela primeira vez, as músicas preparadas para o novo material (um Split com a banda Kurgan, de Brasília). Orlando, baterista das duas primeiras bandas, deu apenas uma volta e logo sentou novamente na bateria. Armando, que também é guitarrista da banda Flagelador e uma série de outras, assumiu as guitarras. O baixista e

organizador, Leonardo, estava ansioso, me confessou que temia que fosse ruim, prometeu, em vão, não beber antes de tocar.

A minha proximidade com os membros e, conseqüentemente, com a banda, me fez esperar com uma enorme curiosidade as músicas novas. Eu havia ouvido todas elas no dia em que eles mixaram a máster no estúdio Caffeine e estava sensivelmente melhor do que as gravações anteriores. Assisti ao show de um canto, de onde achei que poderia ouvir melhor e abri uma cerveja.

Em seguida, o pessoal de Curitiba se prepara para tocar. O repertório é o mesmo do dia anterior, mas este show parece mais intimista, *entre amis*. Neste momento, a casa já estava mais cheia, com cerca de setenta pessoas.

Em seguida, a banda Urutu se preparou para começar. Já assisti a outras apresentações da banda e são sempre muito boas. O som é diferente da maioria das coisas que estamos acostumados, deixam claras suas influências mostrando o quão distantes elas são. O show, um pouco apressado pelo horário – voltar de Jandira não é simples – foi muito bom. Com letras em português e um vocal agressivo, contradizendo a guitarra limpa de efeitos, o Urutu é uma das bandas mais criativas da atualidade.

Por fim, Armando sobe ao palco novamente com o Flagelador, que já é uma espécie de clássico do underground brasileiro. Vindo do Rio, Armando vive em Jandira e é responsável por três álbuns e diferentes formações. O show, que traz um repertório que passa por todos os materiais da banda, é executado e cantado pela plateia, que assiste e interage.

Flyer:



40 anos de Punk – Centro cultural Zapata – 11/02

Bandas:

- TüJerpiis (SP/ABC);
- Fear of the future (SP)
- Negative Side;
- Kob 82.

O ano de 1977 é emblemático para o punk rock. Nele, os primeiros álbuns do gênero foram gravados e o estilo se popularizou na Europa e Estados Unidos, em um

primeiro momento, para em seguida ganhar o mundo. Nesses quarenta anos, o punk rock foi se ramificando para os mais diferentes estilos: do punk 77 ao grindcore. O punk é como um chão de cacos; faz sentido em seu conjunto e conserva um valor de unidade. Por vezes, nem todas as cenas partilham o mesmo público, mas estes acabam se cruzando em diversos ambientes. O underground precisa de um público proveniente de diferentes subgrupos para garantir sua existência, com algumas exceções, como o Black metal.

Há tempos não ia ao Centro cultural Zapata, casa de grande circulação dos undergrounds paulistanos. Vamos ao bar da esquina enquanto a casa não abre suas portas; apesar do grande número de pessoas que se aglomera na porta (parte da bilheteria vai para o baixista da banda Fear of the future, que perdeu seu baixo em um assalto). O bar, curiosamente, ainda está vazio. O show da primeira banda começa pontualmente, o que faz com que poucas pessoas o vejam, afinal, isso não acontece com frequência.

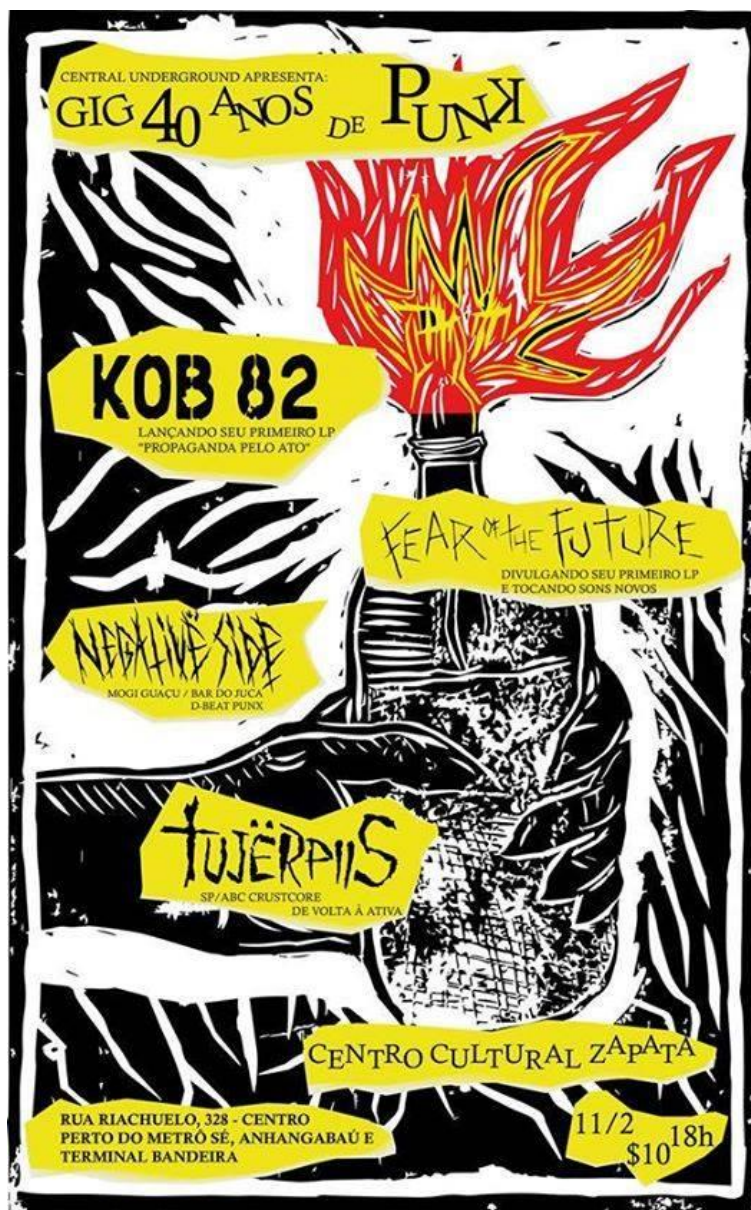
Entramos quando a segunda banda, o Fear, estava prestes a começar. A banda, formada por cinco pessoas, resgata as origens do punk sem esconder que ouviram de tudo que foi lançado nestes quarenta anos. Com algumas letras em português e outras em inglês, a banda apresentou parte de seu novo repertório que comporá o próximo lançamento da banda. Estava curioso para ouvir as novas músicas e rever a banda. Com sempre, o show impressionou pela sua postura de todos os integrantes da banda e a qualidade do som estava muito boa. A banda, hoje, conta com um repertório extenso para o tempo de banda, tocando músicas de todos seus álbuns anteriores, além das inéditas.

A terceira banda, os interioranos do Negative Side, não demorou em subir ao palco e dar sequência à noite. O som é um punk rock bem cru e simples que impressiona por sua performance. Algumas passagens mais lentas indicam o flerte com o death metal ao mesmo tempo que o vocal remonta às bandas escandinavas e a bateria aos ingleses do começo dos anos 1980 e, ainda, um ar de brasilidade que transparece na simplicidade e em certas cadências. Neste momento, uma grande concentração se formava na frente do palco. A cerveja de garrafa acaba. A banda desce do palco e dá lugar ao Kob 82, a última banda da noite.

A última vez que havia visto o Kob 82 foi no dia seguinte da minha defesa de mestrado, ou seja, não me lembro de absolutamente nada, apenas de que gostei. Já havia visto outra vez, em 2014, numa apresentação com um dos inúmeros projetos dos suecos do Skitsystem, mas a lembrança era a mesma, apenas o agrado. Não sabia o que esperar ao mesmo tempo em que sabia que iria me agradar. Pego um cerveja e me acomodo um pouco para trás das pessoas que estão na frente do palco. Quando o show começa, pulos e gritos. A banda faz o show de lançamento de seu novo álbum *Propaganda pelo ato* e parecem animados para se apresentar. O show, como esperava, foi excelente; muita energia e um som que, de fato, remete a 1982.

É interessante observar como as influências são notáveis nas bandas daqui ao mesmo tempo que elas fazem algo que, hoje, não seja extensivo à realidade das outras cenas do mundo. É claro que há bandas estrangeiras extremamente nostálgicas (talvez o heavy metal seja o melhor exemplo disso, composto basicamente de clichés), mas há algo indissociável dessa colcha de retalhos que foi absorvida à maneira que lhe foi possível em países como o Brasil, sobretudo em épocas anteriores à internet. É, ao mesmo tempo, algo que remete ao passado e que não cessou de colher seus frutos.

Flyer:



Vazio, Disturbia Cladis e Primitive no Caveira Velha (Jandira) – 25/02

Carnaval de 2017. A pesquisa completa pouco mais de um ano de campo e já começo a ver os rumos que ela irá tomar, afinal, já constam mais de cem apresentações catalogadas. Nos últimos meses, enquanto minha coleção de discos era vista por um número maior de pessoas que circulavam pela casa nova, ouvi diversas vezes: “Cara, esses discos têm capas muito fudas! As artes são bem legais mesmo”, o

que começa a evidenciar o caráter iconográfico carregado pelo underground. Nunca é apenas a música sendo feita, por mais que muitos tentem fazer assim. Já vi uma série de bandas que pareciam não ligar para uma estética visual; o Lixo atômico e Distortion, por exemplo, não parecem se importar muito com isso, apresentando-se de chinelos e moletom durante os shows, mas isso é uma exceção. Na maioria dos casos, não apenas a performance, mas toda uma iconografia relativamente variada faz parte do repertório de maneira tão relevante quanto as músicas.

Por outro lado, como já comentei em outras páginas, muitos concertos parecem mais ensaios do que concertos propriamente ditos. O site metal-archives, uma espécie de enciclopédia do heavy metal online, possui mais de três mil bandas brasileiras ativas cadastradas, sem contar as que não têm cadastro ou são de outro estilo que cabe ao metal. Por mais que apenas uma fatia disso que cabe à pesquisa, o número é impressionante. Como disse, em alguma ocasião, Flusser; “toda inflação é válida”. Há, é claro, um número impressionante de boas bandas escondidas no underground ao mesmo tempo em que outras ainda pecam em se ocupar de um todo significativo que compõe o meio. Isso ocorre em todas as etapas de produção do underground: das organizações que montam castings com muitas bandas a bandas que negligenciam a tão importante performance. Isso, por exemplo, me fez escolher ir a Jandira e não ao Morpheus, onde muitas bandas iriam se apresentar no mesmo dia.

O Caveira velha, como previsto, estava vazio. Era uma reunião de poucos amigos em que o espírito carnavalesco não havia chegado. Encontro um amigo de Brasília, Samuel (Subterror), que disse vir a São Paulo para dar uma volta e rever os amigos. Disse a ele que a apresentação do Vazio era imperdível e que valeria as horas de deslocamento. Nesse momento, o trio já se posicionava no palco. O som de vento simulado por um pedal instalado na bateria já preparava a plateia embalava a regulação dos equipamentos. Todos os presentes começaram a se aproximar do palco para contemplar, e essa é a *mot juste*, a performance.

Ao começarem o repertório de seis músicas, não houve ninguém que preferiu fazer outra coisa a ver o show. É algo impressionante; com letras em português e três veteranos de cena, o Vazio é um black metal que remete à gênese do estilo, só que executadas por quem ouviu muito punk rock (A notabilidade do underground brasileiro

seria a capacidade em combinar elementos externos de maneira única?). Um exercício interessante era olhar para a plateia, muitos deles com bandas, que assistia ao concerto sem expressar reação alguma. O permanente som do pedal da bateria embalava as passagens e as poucas palavras de Renato (Social Chaos, RG Noise city, Armagedom), que anunciou a última música em uma espécie de transe.

Ao acabar, o pessoal do Disturbia Cladis já começou a se posicionar. Nesse intervalo, só se ouvia elogios à banda e o Orlando, baterista do Disturbia, dizendo: “Putá saia justa que colocaram a gente... agora vamos tocar depois de um dos melhores shows que eu já vi”. Como uma praga, o show da segunda banda teve diversos problemas técnicos; o baixo parou de funcionar na primeira música e a guitarra falhou diversas vezes. Mas essas coisas acontecem, o underground é feito, também, de imprevistos e improvisações.

Enfim, a última banda, o Primitive, se colocava no palco. O trio conta com uma formação estranha, pois o baterista e o vocalista moram em Minas Gerais, mas não na mesma cidade, e o guitarrista mora em Jandira e só faz apresentações ao vivo. Curiosamente, há um ano eu havia visto a banda no Centro cultural Zapata. Com músicas ora em português e ora em inglês (estas em menor número do que na apresentação anterior), a banda faz um som extremamente cru que, em alguns momentos, lembra GG Allin (não por acaso a última música foi um cover de Bite your scum), só que mais rápido e cru e que também chamou a atenção da plateia pela performance, mas ainda tiveram de disputar com o Vazio o posto de melhor show da noite.

Flyer:



Mulheres livres – Ato 1 (Centro cultural Zapata – 18/03)

Bandas:

The Slaughterhouse (Death metal - SP);

Ravensbruck (Crust/HC – SP);

Imminent Doom (Black/Thrash metal - SP/RJ);

Hellside (Death metal – Araraquara);

S.U.C. (Grindcore – São Carlos);

Santa Muerte (Thrash metal – SP).

Marcado para começar as quatro da tarde, o “rolê das minas”, como estava sendo tratado na internet, começou por volta de oito da noite, o que é comum. Chego lá por volta de sete da noite, olho para o bar ao lado do Zapata e o vejo vazio. Penso estar atrasado ao ver muita gente na porta, mas estou enganado, vejo que parte do público pensava que iria começar as seis e que, portanto, nem estavam atrasados. Retorno ao bar com alguns amigos e esperamos o show começar.

Neste dia, três outros rolês dividiam o público de São Paulo: O coletivo Black embers, que organiza festivais e concertos o ano todo, sempre trazendo propostas diferentes (ver 27/03/2016), deu início às atividades de 2017 no Rock Together, estúdio em Santana. Em São Bernardo, quatro bandas punks se apresentaram em um bar sob contribuição voluntária. E, por fim, os catarinenses do Batalion se apresentaram com outras bandas daqui, em Osasco. Este último começava mais tarde, o que me fez ver que boa parte do público que foi ao Zapata saiu antes da última banda para pegar o trem no metrô Barra Funda. Mas, mesmo assim, havia bastante gente no centro.

A primeira banda, Ravenbruck, era formada apenas por mulheres. A condição para tocar no evento era que a banda possuísse ao menos uma mulher, mas é raro ver alguma só com mulheres. A banda teve um contratempo e sua guitarrista não pôde comparecer, o que fez com que as meninas ligassem o baixo em dois amplificadores e tocassem do mesmo jeito. É interessante ver como as coisas se auto-organizam de uma maneira relativamente estável; os contratempos parecem fazer parte do underground de maneira tão marcada de maneira que os contornar é um lugar-comum. Mesmo com esse problema, o show conseguiu juntar boa parte do público que lá estava, algumas sequer entraram para não pagar duas entradas. O show, de pouco mais de meia hora, abordou temas como feminismo e espaço para as mulheres da cena, tema recorrente na noite, como de esperado. O hard core bem seco e agressivo impressionava pela performance da banda.

Na sequência, a banda Hellside subiu aos palcos. Os veteranos de Araraquara, após gravarem um disco em 1992, retomaram as atividades recentemente. O death metal da banda é marcado pela passagem por diferentes estilos de punk e metal. Com

apenas uma mulher, a banda apresentou músicas novas e parte de seu repertório antigo. Com o set apertado, a banda tocou cerca de meia hora e anunciou o S.U.C. como próxima banda.

Já havia visto a banda de São Carlos em outro “rolê das minas” no Morpheus (27/08/16) e confesso que estava ansioso para revê-los. Começo a olhar para o palco e não vejo a vocalista, que está no chão cantando em meio ao público, nesse momento, bem numeroso. São Carlos possui uma espécie de cena autônoma que sobrevive através do coletivo Pé de macaco, que movimenta as cidades da região (Leme, Indaiatuba, Campinas), que tem uma boa periodicidade de eventos. Dessa maneira, muitas bandas oriundas da região impressionam por sua performance, como é o caso do S.U.C. Com um som extremamente agressivo, rápido e com uma mulher cantando em português, a banda percorre toda uma tradição do punk do final da década de 1980, como deixa claro com seu cover de Extreme Noise Terror ao final.

O Imminent Doom deu sequência às atividades da noite. A banda possui integrantes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Com outra mulher nos vocais, maquiada com corpse paint (pintura facial comum no Black Metal), a banda fazia ora um som extremamente cru e com solos de guitarra contrastante com as outras partes da música, pois eram ricos em técnica (talvez feitos por alguém que ouviu muitas bandas de heavy metal). A banda também enfrentou problemas técnicos; uma baqueta quebrada pode consumir cinco minutos ou mais, o que é bastante para um set list de quarenta minutos no máximo. Com muitos dizeres de apoio às mulheres presentes, a vocalista oscilava entre urros e uma voz delicada ao falar.

Por fim, Santa Muerte, outra banda composta apenas por garotas. O som me lembrou o boom da cena thrash metal em São Paulo, no começo dos anos 2000 e ficou claro quando as garotas, que não devem ter mais de 20 anos, falaram sobre suas influências. A última apresentação contava com uma casa vazia, boa parte do público seguia para Osasco e já davam onze da noite. As meninas mostravam ser uma banda de principiantes, mas com uma sonoridade interessante e, hoje, mais fraca no underground.

Sobre essa última consideração, é bom acrescentar que o underground, bem como outros circuitos, também possuem tendências; no início dos anos 2000 houve

uma explosão do thrash metal que durou quase uma década e foi perdendo forças: há, é claro, alguns remanescentes como o Violator, Farscape, Blasthresh e etc., mas sua cara foi mudando ao longo dos anos. Há, hoje, outras cenas fortes, como é o caso do metapunk, em voga desde fins dos anos 2000. Além de uma série de bandas com uma linha mais calcada nos anos 1970. Observo que há, hoje, uma maior pluralidade de estilos musicais ao invés de um preponderante sobre o outro. Creio que haja, atualmente, uma insuficiência de bandas para que um estilo se torne preponderante em relação aos demais e, por isso, os caminhos acabam convergindo para uma cena que desemboca mais no que é comum às bandas (a produção independente, a invisibilidade ante as grandes mídias, mesmo a especializada, o faça-você-mesmo e etc.) do que suas divergências de sonoridade. É por isso que um festival como o Sinfonia de Cães (12/11/16) traz um repertório que mescla a música pesada com a experimental por ambas comporem uma espécie de underground, de cenas autônomas e retroalimentadas.

Flyer:



Black embers records – São Paulo, 08/04/2017.

Bandas:

Death by starvation (SP);

Basalt (SP);

Odradek (Piracicaba);

Afrohooligans (SP);

Black embers, como já disse em outros textos, é um selo de qualidade. Há alguns anos que o coletivo vem organizando shows com bandas diferentes, mesclando a música pesada com a experimental. A escolha do local foi ótima, pois o estúdio oferece um suporte técnico muito superior ao das casas de show. Em mais de dez anos morando na zona norte, ainda não conhecia o espaço; uma casa adaptada com uma sala de gravações nos fundos. Não é um espaço que se pareça com os tradicionais locais de show de São Paulo, mais limpo e arrumado.

Vindo da Praça da República, decidimos tomar uma cerveja num bar ao lado do terminal Santana. Alguns rostos conhecidos e outros que, pelas roupas ou pelo grupo, indicavam seu destino. Ao subir a rua, vamos encontrando com outros grupos espalhados pelos bares da região. Chegamos em um grupo de dez pessoas um pouco antes dos shows começarem. O movimento dentro do estúdio é grande, mesmo antes das bandas começarem.

No underground, o tempo é relativo, se os shows comessem pontualmente, ninguém veria a primeira banda, talvez nem mesmo a segunda. A primeira banda da noite passa pelo grupo que está na porta apressadamente, já eram mais de oito da noite. Em meia hora, o Death by starvation já estava pronto para tocar. Com o repertório feito apenas de músicas novas, a banda de black metal (vista pela terceira vez) mostra mudanças em sua sonoridade. O som, mais maduro, é feito com maior liberdade, soando mais original. A banda parece buscar outras referências que não apenas do black metal, mostrando maior originalidade. Os integrantes são velhos conhecidos de cena e um deles trabalha com música (é dono do estúdio Duna), esses detalhes fazem muita diferença quando a banda compõe, pois há um maior

conhecimento das possibilidades técnicas. A mão esquerda do guitarrista e vocalista em meio a luz vermelha que (mal) iluminava a sala cheia de gente que assistia ao show em silêncio completava o vocal gutural e uma bateria precisa.

O show termina e logo a outra banda começa a ligar seus equipamentos. Mesmo que o tempo seja relativo, é importante priorizar a volta das pessoas para casa, assim, o show tem de acabar antes da meia noite. O Basalt foi a banda seguinte. Seus cinco membros não demoraram em começar o show. Ainda não conhecia a banda e, lembrando de outras descobertas que fiz em outros eventos organizados pelo coletivo, a expectativa era alta. Cantando em português, a banda mescla elementos de diferentes estilos musicais que vão do punk ao black metal. Essa apresentação contou com bem menos público que a anterior, mas contava com uma porção de pessoas os assistindo.

Em seguida, o Odradek subiu aos palcos. Esperei a banda tocar duas músicas para voltar à sala abafada do estúdio. Quando entrei, me deparei com uma viagem musical. A banda faz um som experimental com um vocal mais melódico do que os que geralmente aparecem no meio.

A banda impressionava pela precisão e competência dos músicos, mesmo que o estilo se distanciasse do habitual dos undergrounds. É interessante notar como essas junções são produtivas e cada vez mais frequentes. Se eu retomar à adolescência, não conseguiria me lembrar de nenhum show com bandas de estilos tão variados, o que de certa maneira acontece até os dias de hoje (sobretudo nos eventos mais ortodoxos). No entanto, cada vez mais bandas de diferentes estilos dividem os palcos; é claro que, em sua maioria, há uma lógica organizacional em que várias bandas do mesmo subgênero se apresentam juntas (no metal, isso é mais comum), mas cada vez mais junções inusitadas vem aparecendo; até mesmo de uma banda de black metal tocando junto com uma banda que faz um som mais experimental e suave, ou até mesmo com uma banda de música eletrônica, como foi o caso da última atração da noite.

Afrohooligans é um projeto de música eletrônica com percussão ao vivo. O trio é composto de dois músicos que fazem a parte eletroacústica e um percussionista (que se apresentou usando bongôs na maior parte do tempo). Por ser minha primeira vez os

assistindo, fiquei duplamente impressionado. Em primeiro lugar pela performance: dois homens, mais velhos, mexendo em sintetizadores enquanto o outro, em um banco, tocava os bongôs com todas as luzes apagadas. Era como algo entre uma festa, um concerto do underground e um terreiro. Em segundo lugar, como todo aquele público, acostumado com guitarras distorcidas e vocais gritados acompanhava o show numa espécie de transe.

Flyer:



No gods no masters fest – Itanhaém – 14, 15 e 16/04.

Bandas:

- Renegades of punk (Aracajú);
- Manger Cadavre? (São José dos Campos);
- Nunca (Araras);
- Trio Repelente (São Paulo);
- Negative Side (Mogi Mirim);
- Guerrilha (São Paulo);
- Shit heroes (Piracicaba);
- La burca (Bauru);
- Katástrofe Social (Osasco);
- Moita (São Paulo);

-Tuna (Itanhaém).

O festival organizado pela distro No gods no masters é o exemplo de que outra forma de abordar a música é possível. Durante a páscoa, um pedaço da Praia do Sonho se torna um pouco mais punk. Por mais que a música seja um carro chefe do festival, não se trata apenas disso, mas de um conjunto de práticas cotidianas que tocam o anarquismo e que, conseqüentemente, se estendem à música. Por isso, uma série de oficinas e debates, que iam de defesa pessoal à relação do álcool com o patriarcado, fez parte da programação. Além disso, Penny Rimbaud, o baterista e cofundador do Crass, esteve presente para contar um pouco de sua história com a banda e de suas opiniões políticas (ver entrevista).

Chegamos a uma casa numa pequena rua que divide o asfalto com a areia no canto da praia, em frente, um monte coberto de mata atlântica embalado no silêncio das casas, à exceção de uma delas, onde pessoas de preto se juntavam na parte de fora para fumar (os organizadores são straight edge, ou seja, não consomem nenhum tipo de droga). A casa é totalmente reestruturada para virar um espaço de eventos; a mesa da sala se torna balcão do caixa, o corredor externo torna-se uma espécie de exposição de pôsteres, zines, cartazes, livros, camisetas e etc., a cozinha vira bar, a garagem um palco e a sala é esvaziada para receber as oficinas e debates. Gente de todos os cantos do Brasil e alguns estrangeiros, muitos com seus filhos, foram à praia para os três dias de festival. Tudo girava em torno de princípios de autogestão, o que garantia que todos, em determinada medida, fizessem parte da organização, dessa forma, tanto a limpeza do banheiro quanto a lavagem da louça era responsabilidade de todos. Nada era vendido por um preço fora da realidade, não teve nenhuma briga e todos se sentiram acolhidos para serem livres à sua maneira. Quando cheguei, ao perguntar para Josimas, um dos organizadores, se só poderia fumar na parte de fora, sua resposta foi: “você pode fazer o que quiser desde que não incomode nenhuma pessoa ao seu redor”.

A diferença para outros festivais estava em não girar exclusivamente em torno da música, criando um ambiente propício para outras vivências além da música. Diferentemente do São Caos, que acontece em outubro, as pessoas vão a Itanhaém

motivadas por algo além de só assistir as bandas ou consumir drogas. Uma prova disso é a variedade de estilos musicais das bandas: o Guerrilha, por exemplo, é uma banda de rap da zona sul de São Paulo, o Trio Repelente é uma banda de jazz, La Burca mescla elementos do pós-punk com música folk em um duo feminino, Nunca é uma banda de black metal antifascista (no rolê black metal, é muito comum a identificação com o nazi-fascismo).

Outro aspecto incomum foi o protagonismo feminino nos palcos. Tem se tornado cada vez mais comum shows organizados por coletivos feministas que convidam bandas com pelo menos uma integrante e há cada vez mais demanda para que isso ocorra sempre (esse é o meu terceiro apenas esse ano, com outros marcados para o segundo semestre). É bom ver a alteração do protagonismo masculino em um meio marcado pelo machismo, afinal, não é novidade para ninguém que o rock sempre diminuiu a figura feminina.

Todas as bandas eram de uma competência invejável. Por mais que determinado show pudesse não agradar a todos, era unânime que todos ali sabiam muito bem o que estavam fazendo. A coesão de todas as apresentações era notável, mesmo as bandas mais novas, como a Moita, fizeram um show excelente.

Outras bandas de destaque, como o Manger Cadavre? Um punk rock feito por quem ouviu bastante metal, numa atmosfera pesada cantado em português com um vocal feminino gutural. Com letras que vão de política à inquisição, a banda fez uma apresentação daquelas que nos fazem lembrar o porquê de curtir esse tipo de música.

A cereja do bolo, os sergipanos do Renegades of punk, fizeram valer a pena. Um show simples, bem tocado, curto, numa releitura do punk rock, conseguindo soar inovador ao mesmo tempo em que mostra suas influências.

No geral, todas as bandas fizeram boas apresentações com um cunho notadamente político. O que ligava os pontos de relação entre as bandas era o espírito do Faça-você-mesmo e uma proposta libertária.

Flyer:



Pogadoras – Sub Galeria – Butantã 20/04/2017

Bandas:

Sistah Chilli;

Mau Sangue;

Moita;

Kolika;

Sapataria;

Alto nível de insanidade;

Ratas rabiosas;

Outro rolê das minas. Talvez tenha sido a primeira vez na minha vida que eu vi um show com mais mulheres do que homens. Numa travessa da Av. Corifeu, no Butantã, uma pequena galeria de arte cedeu seu salão para que as bandas fizessem seus shows. Chegamos no meio do show de estreia do Mau Sangue, banda da ex-guitarrista do Distúrbia Cladis (atual Regressor), Karine, que é transexual. Por ser um show de estreia e a primeira vez da baixista, Aline, nos palcos, a banda surpreendeu pelo som pesado e agressivo.

Na sequência, uma reunião de bandas lésbicas que faziam um hard core simples e direto, nessa sequência, apenas bandas femininas. Kólíka, Sapataria, Moita Ratas rabiosas são bandas formadas apenas por mulheres com discursos feministas e LGBT. Essas bandas, em geral, fazem um show curto, direto e barulhento. O Alto nível

de insanidade seguiu pela mesma linha das demais, mas também com homens na formação.

Por fim, Sistah Chilli. Não é incomum que o underground acolha outros gêneros musicais, mas, em geral, são variações que se encaixam no rock. É o caso dos rolês organizados pelo pessoal do Black embers, que sempre trazem algo diferente como o Afrohooligans ou o Giant gutter from outer space. Mas pela segunda vez me vejo em meio a um show de rap. O primeiro, no festival da No gods no masters, com o pessoal do Guerrilha, que fizeram até cover do clássico Sabotage. No Pogadoras, assisti ao show da Sistah Chilli, que trazia elementos do rap e do dub. Eu, a pessoa menos apta para dançar, fiquei encostado no balcão do bar tomando minha última cerveja da noite. Ela, inconformada com a minha falta de reação, desce do palco, começa a dançar comigo e me coloca no palco sob os dizeres: “Você só desce depois de descer até o chão”. Mais uma noite diferente para a pesquisa.

Flyer:



Breve – 17/04/2017

Bandas

O Inimigo (SP);

Horace Green (SP);

Renegades of punk (Aracajú).

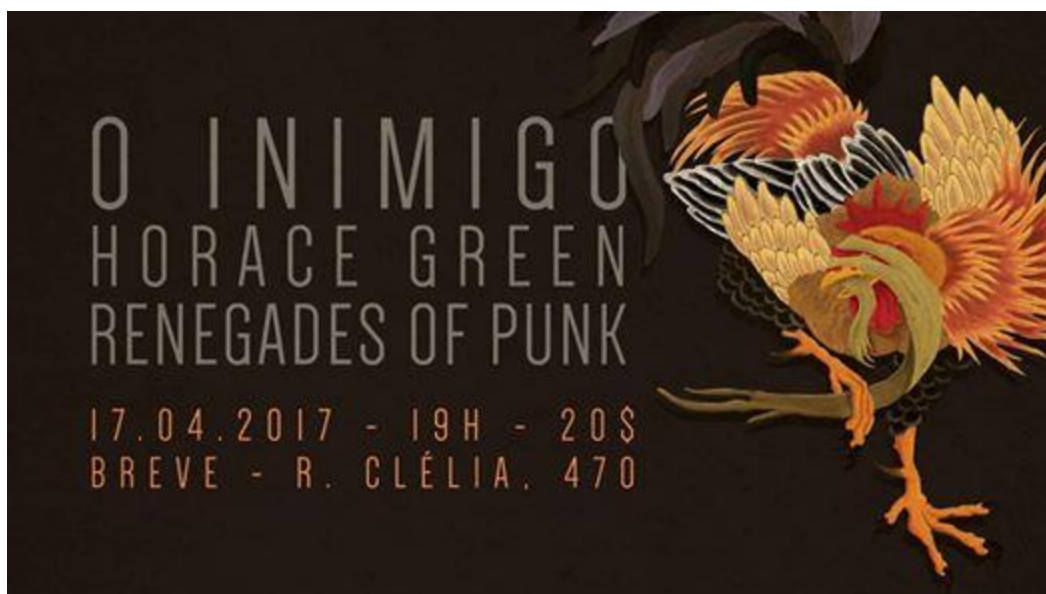
Também é possível ver um show na segunda-feira. Para rebater a ressaca da páscoa no No gods no masters, nada melhor do que rever o Renegades of punk numa segunda. Chego em casa após quatro dias de praia, ouço os discos que comprei e me preparo para sair novamente.

O local do show não parece em nada com as habituais casas de show. Uma casa na Rua Clélia com preços exorbitantes e poucas opções de bebidas. Chego no começo do show d' O Inimigo, que eu ainda não conhecia. Extremamente técnico e com equipamentos de ponta, a banda fez um show envolvente, curto e que lembrava bandas como Fugazi.

A segunda banda, o Horace Green, não me impressionou. O som era demasiadamente pop para os meus ouvidos, lembrando bandas que fizeram sucesso no começo dos anos 2000.

Por fim, o Renegades of punk fez um show tão bom quanto o de domingo, só que com equipamentos melhores. As letras em português cantado por uma mulher acompanhada de uma banda precisa e diferente do lugar comum que, por vezes, é encontrado no underground. Mesmo que distante das minhas referências musicais, o show foi muito envolvente e com uma casa lotada em plena segunda.

Flyer:



Kill Again metal fest VII – Brasília - 30/04

Bandas:

Orgy of Flies (Formosa – Goiás);

Mortage (Campinas);

Eternal Putrefaction (Tupã – SP);

Hellish Grave (São Paulo);

Nocturnal (Alemanha).

O Kill again metal fest foi o ponto de partida para a ida à Brasília. O festival, que acontece todos os anos e está em sua sétima edição. É organizado por Rolldão, um já senhor conhecido do underground brasileiro de longa data. Ele é responsável pela Kill again records, um dos principais selos brasileiros; lançando bandas brasileiras e internacionais. As bandas que se apresentam no festival são lançadas pelo selo, ao menos aqui no Brasil, como é o caso do Nocturnal.

A primeira banda, Orgy of flies, começou pontualmente e fez um show muito bom. A banda, antiga conhecida dos brasilienses, faz um death metal muito agressivo.

A banda contou com pouco público por ser a primeira, mas todos que lá estavam, gostaram muito.

Na sequência, Eternal Putrefaction, que definitivamente não animou o pessoal. Muitas vezes, a roupagem muito moderna adotada por algumas bandas (o caso desta e do Mortgage) não agradam o público underground. Não se trata de renegar as novidades e se ater a um estilo que seja ultrapassado, mas de não apreciar novas tendências que aparecem (também) para a música pesada. Por mais que haja uma escola que, à sua maneira, construiu um “padrão do underground”, ela é extremamente vasta, possibilitando novas experimentações sem, no entanto, se afastar de suas raízes.

Na sequência, os amigos do Hellish grave subiram aos palcos. Já havia visto a banda em outras ocasiões. Apesar de não ser meu estilo preferido de som (uma mistura de black e thrash metal), a banda é muito competente no que faz. Assisti ao show de longe porque dois membros da banda, Orlando (bateria) e Armando (guitarra), estavam vendendo materiais e precisavam de alguém para cuidar das bancas. Como o espaço era aberto, pude assistir o show todo de longe, o melhor da banda que vi até hoje.

Em seguida, o Mortgage subiu aos palcos e, como já mencionado, não mobilizou o pessoal como a primeira e a terceira banda. O som, demasiadamente agressivo, parecia pasteurizado, com muitas blasfêmias mas que não combinavam com a música (lembro do vocalista dizendo: “a próxima música é sobre defecar na boca de todos os sacerdotes e limpar a bunda com a bíblia”, o que parece mais uma brincadeira).

Por fim, Nocturnal, a banda mais esperada da noite. Com mais de vinte anos de história e lançamentos frequentes que sempre chamam a atenção do público. As constantes mudanças em sua formação pouco mudaram a maneira como o som é feito ao longo dessas duas décadas e, de certa maneira, todos os que curtem metal underground passaram por eles.

Quando a sua van chegou, eles logo se misturaram com a galera e curtiram os shows das outras bandas como se fossem parte do público, tratando a todos muito bem. O show foi sem precedentes, abordando todas as suas fases que o novo vocalista percorreu sem titubear. Apesar do microfone demasiadamente alto, que às

vezes cobria os demais instrumentos, o show conseguiu suprir as expectativas de todos; como disse meu amigo e anfitrião em Brasília: “se fosse diferente, seria ruim”.

Flyer:

KILLAGALN METAL FEST #7

Nocturnal ALEMANHA

MORTAL SP

GORGON SP

ORGY OF FLIES GO

SERIAL PULPERATION SP

30/Abril (Domingo)

INGRESSO: R\$ 40,00 Antecipado

Local: Círculo Operário
CRUZEIRO VELHO / DF
(Próx. Viaduto Ayrton Senna)

Apoio:

Camisetaria e Serigrafia
Tel: 1810 2543-7287 / 9370-7634

FILAROCK
COMO NA ÚLTIMA O LAROCK

RAGNAROCK

JOUBERT
Tattoo
61. 98318-5366

NO LIMITS
ESTÚDIO MUSICAL

Realização:
KILLAGALN RECORDS

Sujo – Sub Dulcina (Brasília) – 29/04.

Bandas:

Necro (Alagoas)

Sã (Goiás)

Detrito Federal (Brasília)

Tertúlia na lua (Brasília).

Esse não é, necessariamente, o tipo de rolê que aparece por aqui, trata-se de uma festa em Brasília que visa juntar diferentes públicos; neste dia, bandas e DJs dividiram os ambientes do Sub Dulcina. A ideia é fazer uma grande festa que chame um grande número de pessoas, daí a mistura de estilos. Além disso, ir ao Conic é, para mim, uma experiência. Trata-se de um prédio histórico para a cena underground brasiliense, onde rolaram muitas bandas e festivais (o Caga sangue, evento tradicional de Brasília, ocorria em um inferninho sublocado). Os corredores gradeados dão para grandes espaços vazios preenchidos com andaimes, nos dois extremos, os diferentes ambientes: música eletrônica e rock. Até os bares são separados, mas não para evitar o contato entre os participantes, mas ser capaz de fazer dois rolês no mesmo lugar sem que um interfira no outro.

Para mim, ir à Brasília tem sempre um bônus; rever os amigos que acumulei nesses anos de andanças. Hospedado na casa de Caio, baterista e amigo de longa data, me encontro com o pessoal do finado Subterror, conheço outras pessoas. A rede construída pelo underground ora se estende, ora se adensa, sempre se expandindo.

Fomos especialmente para ver a banda Necro, de Alagoas. Havia visto dois shows da banda no fim de 2015, um em Belo Horizonte e outro em São Paulo, quando eles fizeram uma turnê para divulgar seu segundo álbum. A banda é uma espécie de Black Sabbath com Mutantes (hoje, mais este do que aquele), com um vocal masculino e outro feminino. A banda lançou um álbum em fins de 2016 que caiu no gosto do

mundo, saindo em diversos blogs e sites especializados (brasileiros e internacionais) como um dos melhores do ano.

A primeira banda da noite, o Detrito Federal, é uma das bandas mais antigas de Brasília, fundada em 1983 e passando por diversas fases. Retomando as raízes, a banda faz o típico punk rock feito no Brasil nessa época; simples, direto, cantado em português com letras para que todos entendam (ao menos em partes). Apesar de conhecer algumas músicas, nunca tivera a oportunidade de vê-los ao vivo. Um show simples, curto e que nada tinha a ver com as outras bandas.

Na sequência, Tertúlia na Lua e Sã, bandas psicodélicas com a maior parte das músicas instrumentais e com as letras em português. O público era bem numeroso (como se esperava) e dançava com as bandas. Às vezes, via-se alguém da música eletrônica indo até o ambiente rock e vice-versa.

Por fim, o Necro. Já eram quase quatro da manhã quando a banda subiu no palco, todos estavam ansiosos e cansados para vê-los. No fim das contas, as expectativas foram quebradas; a banda fez sua turnê sem a vocalista, deixando tudo por conta do outro vocalista. O show foi muito bom, apesar de bem diferente dos anteriores. A versão romântica criada no Exhale the sound de 2015, quando vi o show em um palco aberto tomando chuva vendo uma espécie de Black Sabbath de meu tempo, não se repetiu.

Flyer:



GBH em Goiânia.

Bandas:

GBH (Inglaterra);

Death from above (Goiânia);

Ímpeto (Goiânia);

Lobinho e os três porcos (Goiânia);

Oskabeloduro (Brasília);

Desastre (Goiânia).

Dando fim à peregrinação brasiliense em torno do underground, resolvemos ir à Goiânia ver os veteranos do GBH. Tomamos o ônibus – escolar, oferecendo pouco ou nenhum conforto para a viagem de mais de duzentos quilômetros – na rodoviária de Brasília e rumamos para Taguatinga (DF). A viagem foi organizada por punks velhos de Brasília, conseguindo colocar membros de cerca de quinze bandas novas e antigas da cena. Seguimos em uma viagem entediante de cerca de três horas até nosso destino.

O ônibus estaciona próximo do local do show e esperamos Wilton, vocalista da banda Desastre, entregar nossos ingressos. Entramos, pegamos umas fichas de cerveja e vamos assistir ao show da banda Death from above. Sempre tive vontade de ver a banda, mas perdi quando tocaram em São Paulo, em 2014, se não me engano, mas fui alertado de que a banda não era tão boa ao vivo. Fui sem expectativas e me deparei com um ótimo show, até mesmo quem havia me alertado da performance mediana teve de concordar. Ainda com pouco público, a banda testava o som e a luz da casa, mas isso não fez diferença para um show exemplar, com direito a cover de Discharge e tudo.

Saímos do teatro em que os shows estão rolando para fumar. A próxima banda, Ímpeto, não me chama a atenção, a princípio, mas ouço dizer que vale a pena conferir o show. Cheio de piadas, os membros da banda goiana fazem um som extremamente agressivo e cru. Num mix de risos e palavras de ordem, a banda executa um powerviolence que lembra bandas como o Merda, do Espírito Santo. Após o show, até mesmo o vocalista comenta conosco que, afora as piadas, o show foi bom.

Não assisti às duas bandas que tocaram na sequência pela proposta que apresentavam. Às vezes, o fã e o pesquisador se confundem, tendo de fazer opções em detrimento de outras. Neste caso, trata-se de bandas que fazem piadas demais, buscam o sucesso pelo riso e não pela música, buscam sucesso (os brasileiros chegaram a ser hit na MTV na década de 1990) ao invés de ver a profundidade do underground, não interessando diretamente à pesquisa aqui realizada.

Na sequência, o Desastre sobe no palco. Os havia visto em Jandira, no final do ano anterior, e estava bastante empolgado para revê-los em uma casa com uma estrutura melhor do que a do Caveira Velha rock bar. Como esperava, o show foi sensacional. Com pouco tempo, a banda fez um show rápido, com poucas pausas para falar com a plateia. O vocalista atirava o microfone para cima e o pegava no ar, se ajoelhava para cantar frente a frente com o auditório, percorrendo todo o repertório de mais de vinte anos de banda. A homenagem ficou para o recém finado Belchior, em uma versão de “A palo seco”, presente no álbum “Pesadelo real”.

Por fim, o show do GBH. Com um setlist idêntico ao show que vi em 2013, apenas clássicos dos primeiros álbuns. Como as outras duas bandas, o show do GBH

não é tão caro à pesquisa quanto os outros dois, trata-se de uma banda que transpôs uma barreira do underground, tornando-se uma das bandas mais clássicas e, conseqüentemente, mais famosas entre os fãs. A casa de show lotada é um bom exemplo disso, muitas pessoas que estavam no local foram apenas para ver o quarteto inglês. Mesmo assim, vale ressaltar a possibilidade de ver, lado a lado, bandas novas e antigas para ver a mudança material que existe entre o velho e o novo continente, e de uma questão temporal.

Flyer:



Rot, Cruel Face, Hielvetin Viemarit, Ajax Free – 74 Pub – Santo André

Após quatro dias depois de minha viagem à Brasília, volto a São Paulo e me deparo com esse grande encontro de bandas veteranas em Santo André. A chuva me pega enquanto espero um táxi para ir até o local, um pouco longe da estação. Quando entramos, chove torrencialmente; por um instante, penso que não chegará mais ninguém ao local, devido ao tempo, mas me engano, em pouco tempo a casa fica lotada.

A disposição do bar não ajuda as bandas, que tocam num estúdio feito em um porão, abaixo do bar. Sabe-se que a banda está tocando pela movimentação das pessoas, por isso, perdemos o show da primeira banda, eu e quase todos os outros presentes. Conversamos no fumódromo enquanto esperamos o Helvetin Viemarit tocar. Essa é uma banda ao menos curiosa dentre as que compõem a cena de São Paulo pois as letras são em finlandês. É curioso pensar que, diferentemente do que eu imaginava, dois dos integrantes realmente falam a língua, mas pedem para um nativo revisar as letras. Cheios de energia, com exceção do baixista, Umberto, que estava meio perdido com o setlist, o som lembra as tão cultuadas bandas da Escandinávia, como Terveet Kadet e Appendix.

Em seguida, os veteranos do Cruel Face logo se posicionaram no palco (o show pode começar atrasado, mas tem de acabar a tempo do pessoal pegar o trem). Apesar de veteranos, nunca havia assistido a um de seus shows e a espera valeu a pena. Um trio fazendo um grindcore afiadíssimo e bem barulhento, mas extremamente coeso. O show, de pouco mais de meia hora, animou a plateia, neste momento bem numerosa.

Em seguida, os veteranos do Rot apresentam sua nova formação, novos vocais e baterista. Como das outras (poucas) vezes que vi a banda, o show foi uma aula de grindcore. Percorrendo seus muitos lançamentos, a banda mostrou que está de volta totalmente renovada.

Flyer:



BUCHO DISCOS
grind your mind

APRESENTAM

NOT A JAXE
HELVETIA VIEMARIT
CRUEL FACE

DIA 06/05/17 19 HS ENTRADA 15 R\$
RUA ITOBI, 325 - SANTO ANDRÉ

Excria Reberbera, Deaf Kids, Koogu – Casa de Cultura Cecília (11/05).

Após uma reunião com Jerusa, começo a descer a Av. Angélica em direção à Praça Marechal. Gosto de ir a shows com propostas diferentes e que misturem diferentes estilos musicais, acho que é uma forma do underground se organizar de maneira mais unificada. Em outros lugares do mundo, é possível se fechar em uma realidade que não exceda seus gêneros musicais e seu auditório correspondente sem haver, necessariamente, uma mistura; isso é inviável no Brasil. O parco público tem de conviver com uma multiplicidade de estilos (por mais que sejam variantes do rock ou da música experimental, em alguns casos, ainda assim são diferentes em sua gênese e proposta).

Por ser num dia de semana, espera-se um público menos numeroso, o que é uma pena, pois nem sempre se tem a oportunidade de ver shows em casas com o equipamento como o da Casa de cultura Cecília. O espaço, por vezes, abre as portas para evento de música pesada, mesmo não sendo um local que pertença à rota do underground (fora este, já fui a dois sons lá).

A primeira apresentação é uma monobanda de música ambiental. Uma projeção de Marshall McLuhan ilustra o som grave e envolvente feito por uma garota curitibana. Poucas passagens com vocalizações e o resto feito com um sintetizador e pedais por cerca de meia hora. Conversando com a banda, fico sabendo que três músicas foram tocadas, mas que, por vezes, pedaços de uma eram cortados e incorporados em outras passagens, sendo ensaiado, mas permitindo a criação no momento.

Em seguida, e sem demoras, a banda Deaf Kids sobe aos palcos. Talvez essa seja uma das bandas mais inventivas da cena brasileira; seus discos e shows sempre impressionam por conseguir abordar um estilo fechado de maneira inovadora. Extremamente barulhento, abusando de repetições de sons captados ao vivo, vocais cavernosos com muitos efeitos. O show, como sempre, é extasiante, as músicas se entrecortam e a banda não diz palavra. O vocal e guitarrista, inclusive, se posiciona de

costas para a plateia; enquanto toca, mexe em uma série de pedais para criar a sonoridade única da banda. A cozinha, como sempre, também é impecável, Mariano e Angu constroem uma massa de som que parece abraçar a plateia. O cheiro de caixas de som funcionando com capacidade máxima e uma luz branca piscando no telão localizado atrás do palco completam uma experiência sensorial completa.

Por fim, a banda Koogu, de rock psicodélico (o nome dá pistas) vinda diretamente de Natal. Quando subiram ao palco, parte do público já havia ido embora, os que restaram lá dançavam ao som instrumental que mesclava elementos eletrônicos e orgânicos.

Flyer:



Virada Cultural 2017 – Palco Test / Rock no Tendal – 20, 21/05.

A Virada Cultural é um evento de grandes proporções que ocorre todos os anos em São Paulo. Patrocinada pela prefeitura, que monta inúmeros palcos no centro da cidade, ela visa construir um circuito de atividades que dure 24 horas.

Após alguns anos agindo clandestinamente, o palco Test passou a integrar a programação oficial da virada desde 2014. Já falamos um pouco sobre as propostas inovadoras da banda, que surgiu apropriando-se de locais públicos e, hoje, explora os limites do grindcore, mudando elementos tácitos ao estilo como volume, intensidade, velocidade e etc.

Os “palcos”, três, eram tablados montados ao lado do prédio da prefeitura. Shows de vinte minutos e pessoas indo de um lado para o outro para assistir ao maior número deles: trinta e três, além das oficinas e exibição de filmes. Chegamos cedo, num grupo grande que foi aumentando gradativamente; parece que todos tomaram coragem para sair de casa, apesar da chuva. Muita gente estava por lá quando os shows começaram e lá ficaram por horas. Era a oportunidade de vez bandas clássicas: Ulster, Rot, Industrial Holocaust, e outras que vieram de longe: Autoboneco, Artigo DZ9? Shit Heroes.

Aqui, diferentemente dos outros shows corriqueiros, trata-se de uma experiência como um todo e não o olhar isolado para cada apresentação. Vemos um claro exemplo da funcionalidade do DIY: atingir um evento de expressão massiva sem precisar abrir mão de propostas musicais. Trata-se, como já coloquei alhures, de adentrar em qualquer espaço permissivo e não apenas ao tradicional circuito que cerca o underground. Trata-se de uma espécie de sabotagem às barreiras muitas vezes colocadas. Podemos relembrar o livro de Janice Caiafa, *Movimento punk na cidade* (1985), e ver as diferenças ali retratadas: o deslocamento até locais extremamente longe do centro, dificuldades para conseguir espaços que recebessem os shows,

equipamentos precários e etc. Posso puxar de memória e voltar para 2005 ou 2006, época em que as coisas já eram, obviamente, um pouco diferente do que é retratado por Caiafa, mas ainda carente de uma série de elementos que, hoje, são comuns. Mesmo que haja uma enorme instabilidade em questões físicas, há sempre locais abertos a receber, mesmo que não costumeiramente, como é o caso da Virada Cultural.

A herança periférica se faz presente; acho pouco provável que um dia seja perdida, mas ela não é o único viés por onde tais processos culturais veem condições de existência. Algumas horas de trem, ônibus, viagens em vans caindo aos pedaços ainda farão parte do repertório de quem quer passar por tais meios, com a diferença que não *apenas* eles.

Além do Palco Test, o Tendal, espaço na Lapa que abriga eventos como a Feira Anarquista, que ocorre anualmente, também recebeu algumas bandas; os veteranos do Santuário, Vazio (que havia tocado no centro na noite anterior), Death by Starvation, Slov e Creptum.

A primeira banda foi o Santuário, famosa por ter participado da compilação SP Metal 2, lançado em 1985. A bem da verdade, a banda passou os últimos trinta anos sem fazer absolutamente nada e hoje aparecem com um péssimo repertório ao vivo para um público que quer assistir apenas as duas músicas que ficaram imortalizadas na coletânea. As bandas que tocaram na sequência se apresentaram em outro palco, utilizando instrumentos próprios. Havia pouquíssima gente por conta da chuva e da noite anterior, o que já era esperado.

Flyers:



Pé de Macaco Fest 1 – Inauguração (03/07) – São Carlos – SP.

Bandas:

Vermínoses (Sorocaba)

Tuna (Itanhaém)

Basalt (São Paulo)

Santa Muerte (São Paulo)

Nunca (Araras)

Hellside (Araraquara)

São Carlos é uma cidade famosa por conseguir movimentar uma cena local de maneira impressionante. Nos anos passados, fui até lá para um festival que acontece anualmente, o São Caos, e pude conhecer mais de perto as movimentações feitas pelo pessoal do interior. Do coletivo Pé de Macaco, só tinha notícias; conhecia algumas pessoas e alguns de seus lançamentos.

O acaso ajudou na pesquisa; algumas semanas antes do evento, o pessoal do Basalt chamou meu cunhado para tocar baixo. Vi a banda algumas semanas antes de sua admissão e falamos um pouco do som durante o agendamento dos primeiros ensaios. Um tempo depois, ele me diz que iria tocar em São Carlos no começo de julho. Me ofereço para rachar a gasolina com ele e partimos na viagem de 250 quilômetros. No carro, nós dois, numa tediosa viagem de três horas num carro cheio de equipamentos de som.

Andamos um pouco por uma estrada de terra, completamente perdidos, e começamos a ouvir toques em pratos de bateria. O ouvido, às vezes, tem de dar conta do que o GPS não é capaz. Paramos o carro na beira de uma estrada no meio do nada e nos dirigimos à entrada. Pegamos umas cervejas e vamos assistir ao show do Hellside, que começou um pouco antes de chegarmos. Os membros da banda são um pouco mais velhos do que o de habitual, na casa dos quarenta, fazendo uma um som cru com influências do punk e do hard core.

Após o show, dou uma circulada pelo espaço e revejo alguns rostos conhecidos de outros lugares. O coletivo alugou uma chácara para ser sua nova sede, dessa

maneira, o espaço conta com área para camping, piscina e etc. Os shows acontecem sobre pallets cercados por duas árvores enormes. O baterista do Basalt comentou da semelhança do espaço com o que rola na Europa: espaços improvisados. A estrutura para receber as bandas era parecida com a utilizada pelo pessoal da No gods no másters em seu festival na praia, que estavam presentes com a banquinha de discos e com a banda Tuna.

O show seguinte era o do Verminoises. O a princípio trio faz um som extremamente agressivo e barulhento, ao mesmo tempo em que muito bem feito. Acho estranho porque sabia que Cris, uma velha amiga, cantava na banda, mas a vejo acompanhando seus colegas ao lado do palco tirando fotos. O show continua e, no final, ela assume o microfone sem subir nos pallets, de costas para a plateia, como se fizesse parte dela, as caixas de som soam: “respeita as minas” e uma barulheira sem tamanho. Me lembrou o clássico vídeo de uma apresentação da banda americana Nausea, que também alternava vocais femininos e masculinos. Uma pena que ela cantou apenas duas músicas.

Nunca se posicionou para tocar logo na sequência; os shows, para variar, estão um pouco atrasados. Gostei muito da outra apresentação que vi da banda em abril no festival em Itanhaém e, como a banda é de Araras, quis assisti-lo na íntegra. A banda faz um crossover entre o crust punk e o black metal. A banda peca por certo amadorismo, mas faz um show muito interessante que mescla o discurso político do punk com o antieclesiástico presente no black metal.

Em seguida, as meninas do Santa Muerte sobem ao palco. Faz uma noite fria e o sereno não dá descanso, mas o show não pode parar. O show é nostálgico para mim e, imagino, para outros presentes. O estilo thrash metal foi uma moda muito difundida no underground há cerca de dez anos, quando eu comecei a frequentar o rolê, e foi perdendo forças, isso fez com que poucas bandas do estilo surgissem, mesmo que as antigas continuem a tocar e a mover pequenas multidões aos seus shows (como é o caso do Violator). Mesmo que pecando pelos erros mais comuns do underground; som desregulado, amadorismo e etc. o show conseguiu agitar a galera e tem seus méritos por ter integrantes tão jovens comprometidas com a permanência do underground.

O Tuna começou a se aprontar com sua tonelada de equipamentos logo que as meninas deixaram o palco. Após os devidos ajustes, a banda começou seu show. Cheio de discursos anticapitalistas, pró-feministas, contra as grandes corporações. Deixando bem claro que o show é um ato político (nem sempre ressaltar o óbvio é em vão), a banda não descuidou da parte instrumental fazendo um show impecável. Por mais que hoje em dia as coisas funcionem muito melhor do que no passado referido anteriormente, ver algo feito com tamanha competência, que vai da regulação do som à escolha do setlist, é algo raro, nesse sentido, o show foi impecável.

Por fim, o Basalt sobe ao palco para fechar a noite. O som lento e denso estava perfeito para o clima do rolê, todos cansados após um dia cheio de atividades e satisfeitos com os resultados da inauguração da nova sede do coletivo. A mistura entre doom, crust, black metal, sludge com letras em português e um instrumental muito bem feito fechou a noite de maneira excelente.

Na saída, alguns já deitados em colchonetes espalhados por uma sala vazia, outros acampados, nos despedimos para mais três horas de viagem.

Flyer:

PÉ DE MACACO FEST I
INAUGURAÇÃO NOVA SEDE

03 E 04 DE JUNHO SÃO CARLOS-SP

ENTRADA GRATUITA

MÚSICA
OFICINAS
RODAS DE CONVERSA

COMIDA VEGANA
CAMPING
FAÇA VOCÊ MESMA

AV. QUANDO SALVADOR BATO, 39 ARACÊ DE SANTO ANTONIO II, SÃO CARLOS, SP

Black Embers IV – 24/06/2017 – Trackers (SP).

Bandas:

Guro;

Heavenless;

Siege of hate;

Aphorisms;

Cvlpá;

Frieza;

Cave Wave;

Travelling Wave;

Horace Green;

Surra;

O Cúmplice;

Kid Foguete;

Anti-God Squad;

Qerberó.

Esse foi um dia muito especial. A história do Black embers não começa nele, mas um dia antes, ou talvez uns meses. O lendário frontman (não gosto, mas tenho de admitir), King Diamond, agendou um único show em São Paulo após quase vinte anos sem pisar por aqui. No dia em que seu show foi confirmado, amigos do Brasil inteiro entraram em contato comigo para saber se podia abrir minha casa ou se tinha dicas de hospedagem na cidade cinza.

Acordo na sexta-feira com meu celular tocando, eram cerca de nove da manhã. Arthur, um amigo daqui estava a caminho de casa com algumas parafernalias para que eu pudesse acolher todos bem. Pouco tempo depois, Caio, meu amigo de Brasília, tocou a campainha e a festa começou. Das três da tarde até sei lá que horas, os convidados foram chegando, muita cerveja, disco rolando.

Acordo no sábado, ainda de cinto e tênis, e começo a pensar para onde levar essa galera toda. Estávamos em oito. Fomos a um bar vegetariano e passamos a perambular pelo centro da cidade para facilitar a ida à Trackers. Tomamos algumas cervejas na Galeria Bulevar e nos dirigimos ao local do show.

O coletivo homônimo que organiza o Black Embers é responsável por uma série de eventos que acontecem o ano todo em São Paulo e que tem como carro chefe o Black embers fest, que ocorre anualmente. Me lembro da segunda edição, que foram três dias de festival no Morfeus club, sempre com um número impressionante de bandas. Neste ano e aproveitando o público que veio para o show do King Diamond, não seria diferente, no entanto, tudo foi condensado em um único dia.

Como já coloquei em outras notas, ver um evento com muitas bandas pode ser muito legal, mas sempre é cansativo e impossível de assistir todas as apresentações por uma série de motivos: os horários têm de ser cumpridos, consequentemente, as apresentações começam muito cedo e, tendo em vista os tão comuns contratemplos, há sobreposição de horários. Como o rolê foi estruturado com dois palcos, as bandas começaram a tocar praticamente ao mesmo tempo, obrigando o público a escolher.

A diversidade de estilos musicais facilitava a escolha do público também dividido em diferentes grupos: do hard core melódico ao death metal. Quanto às bandas; passei por cerca de oito apresentações, tentando ver um pouco de tudo. Muitas bandas instrumentais com pegadas psicodélicas mescladas de pós-punk, synth rock e etc. até o punk rock com aquela roupagem sueca.

Em resumo: o coletivo Black Embers, dentre muitos outro, é uma prova viva da funcionalidade do faça-você-mesmo. Promover um show com quatorze bandas de diferentes partes do Brasil com bons equipamentos, boas apresentações, além de

reunir diferentes grupos de pessoas é uma tarefa que pode parecer árdua, mas é possível por uma movimentação do coletivo.

Flyer:



Nos portais da loucura – Ato 1. Caveira Velha Rock Bar (Jandira) – 01/07

Bandas:

Vazio

Jupiterian

Hellish Grave

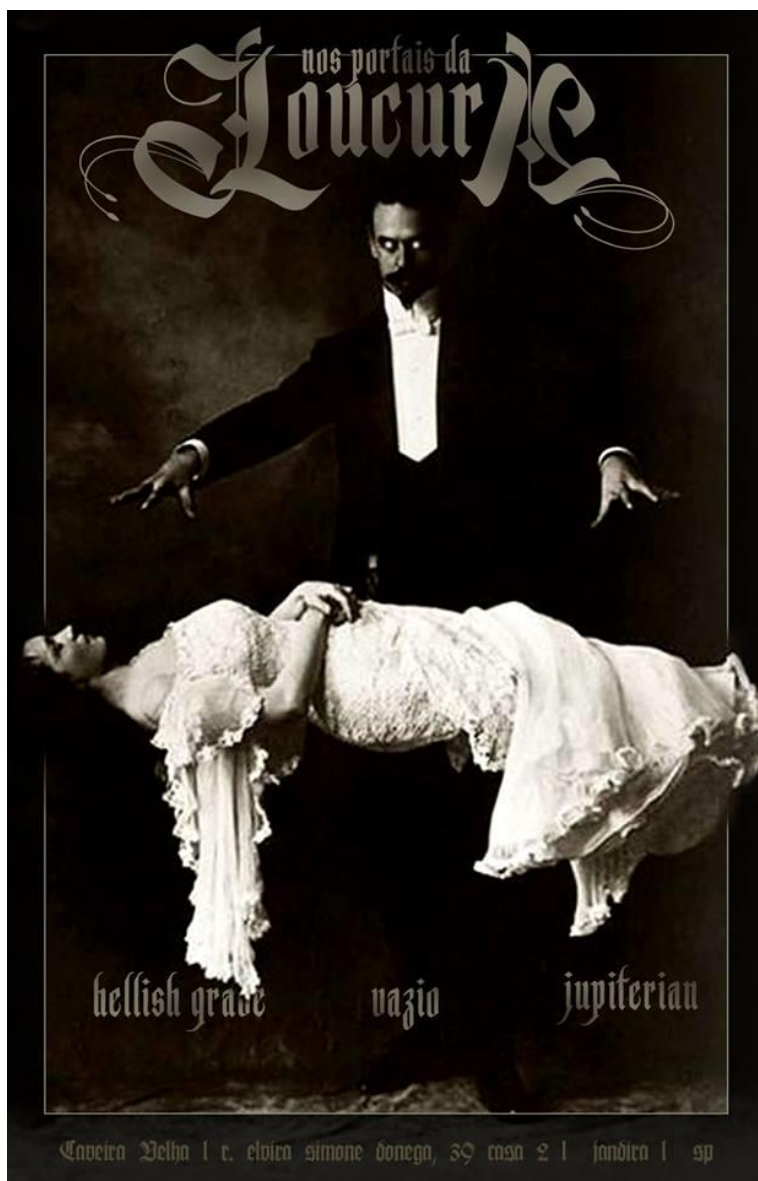
Vou só na viagem até Jandira. Dispensar a carona que sairia às 20:30 do metrô Ipiranga para ir cedo e me certificar de que veria todas as bandas. Aproveito que vou cedo e marco uma cerveja com meu amigo Leonardo. Tomamos algumas numa padaria e chegamos cedo ao bar, enquanto o pessoal do Jupiterian passava o som.

Abro uma conta, me sento na bilheteria para dar uma força e vejo que os presentes são, até agora, os integrantes das bandas. Claro que, neste caso, isso é um sinônimo de encontrar com amigos. O público chega aos poucos e o dono do bar, Alan, anuncia que a primeira banda será o Jupiterian. Fico ansioso pelo show pois era a única banda que ainda não havia visto, apesar de gostar muito do som.

Quando a primeira nota soou, vi que fiz bem de ter dispensado minha carona. Um som denso, que parecia envolver o corpo de tão alto, começou a sair das caixas de som. No palco (um pequeno palanque), os quatro membros vestidos com roupas semelhantes a burcas, as únicas partes do corpo visíveis eram suas mãos. Arrastado, com um vocal gutural e bem espaçado, instrumentos com os efeitos de eco no último volume, o show foi uma aula de doom metal. Não por acaso, quando acabou, fui direto à banquinha comprar uma camiseta.

O show do Vazio e o do Hellish Grave dispensam comentários, só neste ano é o meu segundo deste e o sexto daqueles. São sempre impressionantes, sobretudo o Vazio, uma banda tão nova e que parece ter uma carreira sólida.

Flyer:



Mulheres livres – Ato 2 – Morfeus Club – 15/07

Bandas:

Mau Sangue (SP);

Nuclear Frost (SP);

Manger Cadavre? (São José dos Campos);

Menstruação Anárquica (SP)

Aborn (SP)

Estive na primeira edição do 'rolê das minas' em março deste ano. Fui a outros rolês com o mesmo propósito: apresentar bandas com pelo menos uma integrante e com organização feita apenas por mulheres. A ideia é dar visibilidade às mulheres da cena, majoritariamente masculina. Além disso, muitos eventos já constam com uma série de bandas mistas, como o No gods no másters festival e o Pé de macaco fest, o que é fruto de uma organização que dê atenção também a isso.

Chegamos cedo para nos despedir de nosso amigo Puff, que mudará para a Irlanda em breve. O bar na Avenida São João estava lotado de gente bem antes de a casa abrir suas portas. Aquele é o momento de reencontrar amigos que nem sempre vemos por aqui, como Samuel, que veio de Brasília. Tomamos algumas cervejas com o pessoal das bandas e descobrimos que o carro do pessoal do Manger cadavre?, uma das bandas que mais queria ver, quebrou na estrada. Momentos de tensão, de reorganizar a disposição das bandas para conseguir entregar a casa pontualmente, mas, como já coloquei em outros lugares, tudo tem um jeito no underground; é muito raro uma banda não tocar ou um problema comprometer o andamento dos eventos. No fim das contas, a banda chegou atrasada, mas chegou.

O espaço do Morfeus é muito bacana: no andar de cima, um bar com algumas mesas que o pessoal usa para vender camisetas, discos, patches, bottoms, CDs, fitas e etc., no andar de baixo, o palco para os shows. A banda que iniciou os trabalhos foi Mau Sangue, quando entramos, já haviam tocado umas duas ou três músicas. Formada por Karine, ex-Disturbia Cladis e transexual, a banda faz um som rápido, agressivo e com uma performance que chama a atenção. Em comparação com o primeiro show, esse foi muito melhor, a banda está mais confortável e a mistura de elementos mais modernos com um quê de Patty Smith de Gabi, a outra guitarrista, formam um conjunto bem interessante.

Na sequência, Menstruação Anárquika, banda das antigas, mas que já teve seus dias de glória. O ponto alto do show foi o cover da marchinha "Acorda Maria Bonita".

Na sequência, uma das bandas mais queridas de São Paulo: Nuclear Frost. Não tenho ideia de quantas vezes os vi ao vivo; estava lá no primeiro show, no falecido M868, no Belém, além de uma das apresentações mais memoráveis de minha vida,

junto com o Rot. Não decepcionaram e fizeram um show excelente, tocaram alguns de suas músicas bem conhecidas e apresentaram algumas músicas novas.

O tão esperado Manger Cadavre?, mesmo após seus contratempos, subiram no palco pontualmente. Vi a banda no No gods no másters fest em abril desse ano pela primeira vez, apesar de ser uma banda antiga e me apaixonei pelo som. Agressivo, rápido, cru e com um vocal assustador de Nata. Para encerrar, a banda convidou Karine, da Mau Sangue, para cantar uma música de seu último EP e que ela participou da gravação, “Bruxas da noite”.

Por fim, Aborn, uma banda só de mulheres que fazem um death/thrash metal com roupagem moderna. Não contaram com tanto público pois a maioria do pessoal estava cansada, mas fizeram uma boa apresentação.

Flyer:



Maria Bonita fest V – 05/08/2017 – Casa de cultura Cecília

Bandas:

Condenados (Mauá)

Clã dos incardidus (SP)

Penumbra (SP)

Shit Heroes (Piracicaba).

Chegamos, Flávia e eu, acompanhados de sua filha, Melissa, à Casa de cultura Cecília, onde ocorreu mais um evento organizado por mulheres com bandas com pelo menos uma membro, debates sobre saúde da mulher e outros assuntos que tivessem como mote a mulher. Apesar do frio, o público é bem numeroso e majoritariamente feminino. De todos os eventos que fui, no mesmo local, esse foi o mais cheio. A primeira banda estava passando o som quando entramos. A luz cai algumas vezes por conta do alto consumo de energia de toda a aparelhagem usada pela banda e dos demais setores do evento, o que é logo contornado.

É interessante notar que das quatro bandas que se apresentaram no dia, três eram de hard core e uma delas, o Clã dos incardidus, um grupo de rap formado por um homem e três mulheres. Essa mistura de estilos sempre foi comum, no entanto, ela geralmente é marcada por variações de um estilo ou mesmo de um crossover, junção de diferentes estilos, feitos pelas próprias bandas. Não é a primeira vez que vejo um grupo de rap se apresentar num festival de rock, mas o estilo participa ligeiramente dessa parcela do underground que, por vezes, valoriza mais a música experimental do que de outros gêneros também (ou mais) marginalizados.

Nesse sentido, vê-se uma liberdade que visa manifestações plurais, mas que não é um lugar comum, cabendo apenas a eventos específicos. Festivais como o Black Embers, Sinfonia de Cães, No Gods No Masters e outros abrem espaço para bandas que não se encaixem na maior parte do casting.

Flyer:



Metal punk fest – 30/07 – Centro Cultural Zapata

Bandas:

Warsickness (SP)

Apocalyptic Raids (RJ)

Whipstriker (RJ)

Social Chaos (SP)

Esse show esperava uma grande quantidade de público pois as bandas de fora são bem populares no underground do Brasil. Após uma turnê de quinze dias, os cariocas encerram sua viagem em São Paulo, com um show no interior (recorde de público da tour) e outro na capital. Chego cedo para rever os amigos que não via desde maio do ano passado, quando fui ao Thrash Metal Soldiers em Cascavel (PR). Os rostos cansados do pessoal mostram que a noite anterior havia sido boa.

Por volta de seis da tarde, o público é bem numeroso (recorde de público no metal punk fest) e as bandas começam a se preparar para tocar. A casa demora tanto para abrir que quase ninguém vê o show da primeira banda, o público só se torna numeroso na porta da casa quando o show já está na metade e a preocupação com o horário para voltar para casa começa cedo. Boa parte do público não mora no centro, alguns, inclusive, vêm de cidades afastadas como Carapicuíba e Arujá, tendo que sair às onze horas da noite ou antes.

A casa enche quando o Apolyptic raids começa a montar seu equipamento. Com mais de vinte anos de estrada, a banda que não tem vergonha de assumir sua influência que beira a cópia da banda Hellhammer, uma das mais cultuadas entre os fãs de metal e que cativa alguns (muitos) punks da atual conjuntura. Apesar dessa influência tão latente, a banda consegue fazer um show surpreendentemente bom, como sempre. Diferentemente da última vez que os vi (junto com os americanos do Midnight, em 2014), o set list estava mais curto, em um show de cerca de 45 minutos.

Em seguida, Whipstriker se prepara para subir aos palcos. A fama quase instantânea que Victor conseguiu com seu projeto (dentre alguns outros) é impressionante e que não é injustificada: turnês na Europa e nos Estados Unidos, uma quantidade enorme de discos lançados e uma música que correspondia aos anseios de uma cena em determinado momento: um som rápido, cru, com letras sobre o mundo pós-apocalíptico.

Por essa infinidade de materiais, a banda consegue fazer apresentações bem diferentes umas das outras. Todos os shows que pude assistir (dois no ano passado e muitos outros de 2012 para cá) foram bem diferentes entre si, mas todos muito bons; isso fica claro, por exemplo, quando do show dos americanos Panzerbastards, no ano passado, em que a banda preferiu abrir para os cariocas. No domingo, não foi diferente, mas algo me chamou a atenção. Victor, sempre muito falastrão, começou um discurso que foi mais ou menos assim:

“Como sempre, do caralho tocar aqui em São Paulo de novo e encontrar amigos de cinco, dez e até vinte anos. A gente sempre pensa sobre a cena e ela é, de verdade, cinquenta, sessenta pessoas que fazem acontecer, algumas caras aqui aparecem sempre e em todo lugar”.

Somente essa fala daria um extenso artigo, mas nos detenhamos nela por um instante. Há um exagero, uma vez que a cena não se dá de maneira unitária, mas interseccionada em alguns grupos que, invariavelmente, se perpassam. No entanto, esse número é bem condizente com a média de público que cada evento tem e, além disso, boa parte desse público é recorrente. A primeira banda de Victor, o Farscape, hoje tem vinte anos de história e esse intercâmbio entre o Rio de Janeiro e São Paulo já existia. Lembro-me dos tradicionais SP X RJ que aconteciam aqui e lá em 2005 ou 2006, quando eu era apenas um adolescente cabeludo que queria ouvir heavy metal. Nessa mesma época, ou logo em seguida, uma série de bandas que hoje são bem populares nesses meios, como o Nuclear Frost, por exemplo.

Voltando ao show, como sempre, um grande concerto com repertório variado, presença de palco excelente e muito barulho. Em seguida e para fechar a noite para os que podiam se estender: Social Chaos. O quarteto, que tem uma agenda de shows movimentada, como sempre, fez uma apresentação tão boa quanto o dos cariocas; tarefa difícil, sobretudo por ser a última banda, o que não foi um problema aos veteranos de banda. Simplesmente aterrador e agressivo; colocou a dose de punk ideal que estava no nome do evento.

Flyer:

CENTRAL UNDERGROUND APRESENTA:

METAL PUNK FEST III



Whipstriker

(RJ)

Apokalyptic

Raids (RJ)



(SP)

MARSIGNES

(SP)

30/07

17H

\$15

CENTRO CULTURAL ZAPATA
RUA RIACHUELO, 328 - CENTRO, SP

Eventos como esse, mais uma vez, atestam uma ampliação das práticas dadas a partir do faça-você-mesmo. Há tempos que o Centro Cultural abre seu espaço para bandas que vêm do underground, mas isso não faz dele parte dos ambientes tácitos a ele, o que não o impediu de receber nomes como Belgrado, banda de post-punk espanhola, Rakta, Mercenárias, Jupiterian, Test, DER e etc. Ocupar espaços como esses não configuram uma entrada num circuito diferente, no entanto, ter essa possibilidade constrói um ambiente em que a banda pode explorar uma estrutura sonora praticamente inviável às demais casas que abrigam esse tipo de música.

De certa forma, isso me remete aos primórdios do punk rock no Brasil, quando ele saiu das periferias para ir a ambientes como a própria PUC, o SESC Pompeia ou a USP na primeira metade da década de 1980. Talvez, nesses quase quarenta anos que se passaram, muito se pensou uma questão espacial em que o underground se desenvolveu e, por conta disso, ele organicamente passou a alternar seus espaços cativos e de experimentação.

Ao chegar ao CCSP, vejo que alguns grupos lotam os bares do outro lado da rua; o mau hábito da pontualidade faz com que ninguém se atenha tanto ao horário, que deve ser seguido à risca. Por ser uma quarta-feira fria, o público é bem numeroso; algumas figurinhas carimbadas do rolê e outras que se aproximam desses meios por outras vias; pessoas da cena de música experimental, noise e etc. Tomamos algumas cervejas e nos encaminhamos para o show, que havia começado há pouco.

A banda Vermes do limbo faz um som instrumental que preza por experimentações sonoras; muitas vezes, o movimento dos músicos parecia algo completamente aleatório, no entanto, ao ser ouvido em conjunto, havia uma coesão. Por mais que o guitarrista e o baixista explorassem partes não canônicas de seus

instrumentos: tencionando e afrouxando as cordas, batendo nelas próximo ao captador de som e etc. criavam uma atmosfera harmônica. As crianças no palco, provavelmente filhos dos integrantes, deixavam claro que não se tratava de algo incômodo, mas uma experiência sonora.

Todos saem ao soar da última nota, a porta do centro cultural se enche de gente que sai para ir ao banheiro ou fumar. Como os horários tem de ser seguidos pontualmente, o grupo logo retorna à sala de concertos do centro cultural. Trata-se de uma arena quadrada que fica no subsolo com arquibancadas por cima. Começo a ver o show nas arquibancadas e, no meio da primeira música, desço para o andar de baixo. Aos poucos, os que estão sentados se levantam e todos se aproximam do palco, alguns o invadem. Por fim a banda fica cercada de gente, ocupando uma pequena fração do espaço destinado ao palco. O som é muito alto, parece que ele sozinho tem a capacidade de envolver os corpos de maneira tátil, e o cheiro que sai das caixas de som quando usadas no máximo de seu rendimento máximo mostram isso.

Sobre o show, por mais que já tenha visto inúmeras vezes, é sempre surpreendente. Experimentando livremente, a banda se tornou um destaque da cena atual; seu último disco foi eleito um dos dez melhores de 2016 pela Cvltnation, site canadense que aborda música pesada e diversas outras áreas relacionadas. Esse mesmo disco será lançado em vinil pela Neurotic Records, selo americano da banda Neurosis e há poucos dias foi destaque em uma matéria da revista Noisey. Fazendo jus aos louros, a banda consegue equilibrar gravação e performance, criando uma atmosfera densa quase livre de silêncios. Douglas, o guitarrista e vocalista, grava partes da música e coloca em looping, criando sempre um ruído de fundo. Por cerca de quarenta minutos, a plateia de cerca de cem pessoas assistiu a uma massa sonora em que era impossível reconhecer as músicas em suas unidades.

No final, o guitarrista da banda Vermes do limbo se juntou a eles para intervenções em algumas passagens, criando ainda mais texturas para esse som tão complexo.

Flyer:



Todos hipnotizados ep. 1 – 01/09 – Jai Club (São Paulo).

Bandas:

Kultist (SP)

D.E.R. (SP)

Deaf Kids (SP)

Damn Youth (CE)

Ulster (SP)

Flipout A. A. (JPN).

A Cospe Fogo é famosa por sempre promover diversos shows de alta qualidade e com bandas de fora que tocam pouco em São Paulo. Ao olhar a relação de flyers e lançamentos aqui recolhidos, veremos seu nome reaparecer em diversos lugares.

Quando anunciaram esse novo festival, o burburinho nas redes foi grande, talvez maior do que o público presente. Chegamos cedo porque não sabíamos onde ficava a casa de show, entre o metrô Vila Mariana e Ana Rosa, uma localização atípica para esse tipo de eventos. Ao ver a casa de shows, optamos por tomar uma cerveja no bar ao lado, pois tudo indicava que os preços cobrados eram exorbitantes. Sentamos com a esposa da vocalista da primeira banda, que reclama da organização e logo em seguida entra na casa. Quando as vemos sair, notamos que a banda já havia tocado e estavam a caminho de casa porque passaram maus bocados lá dentro.

A casa estava bem vazia (cerca de 100 pessoas contando com as bandas) e entramos no começo do show do D.E.R., a segunda banda a se apresentar. O grindcore feito pelo quarteto impressiona pelo barulho assomado à velocidade impressionante de seu baterista (Barata), além de um vocal que se diferencia da maioria das bandas do estilo.

Em seguida, o Deaf Kids subiu ao palco e, com sempre, fez uma apresentação memorável. Após o lançamento de seu último EP, comentado mundialmente, a banda passou a cumprir uma larga agenda de shows em diferentes espaços. Os ruídos, repetições, samples acompanhados por uma bateria que soa tribal no meio de dissonâncias e urros são as características do show do pessoal de Volta Redonda e seu baterista de São Paulo. O som, pelos diversos elementos que são acrescentados a ele ao longo da apresentação parece ter um contato tátil com a plateia envolvida numa massa sonora.

Os cearenses do Damn Youth foram os próximos. A banda ganhou popularidade nas redes mesmo praticando um estilo que não é tão comum nos dias de hoje; um crossover entre thrash metal e hard core que foi muito popular por aqui há cerca de uma década. A carga antifascista de suas letras e capas com certeza foi um fator decisivo para a popularidade alcançada pela banda. A performance impressiona pela energia do quarteto e em especial do vocalista, que não para por um instante. A plateia devolve o entusiasmo com rodas, sobem ao palco e se atiram de volta ao público. Esse tipo de entusiasmo é, hoje, raro nas plateias de São Paulo, a maioria das pessoas vai para *assistir* à performance, sendo sua interação com ela muito menor do que fora um

dia. No entanto, em algumas apresentações, essas práticas são retomadas, como foi o caso dessa noite.

Ulster, banda das antigas do ABC paulista que retomou as atividades diversas vezes ao longo desses trinta anos, entrou na sequência. Me aproximo do palco para ver a passagem de som e acho muito curioso vê-los ali sem as tradicionais máscaras pretas. Quando elas são vestidas e a banda sobe ao palco, dá-se início a uma apresentação caótica de um som punk que relembra os seus primeiros passos aqui no Brasil. Ver uma apresentação como essa é ver um pedaço da história do underground brasileiro. Por mais que, por vezes, o vocalista se justificasse dizendo que compôs esta ou aquela letra décadas atrás, vemos que elas ainda valem a pena de serem tocadas ao vivo. Nesse dia, inclusive, a banda anunciou que esse foi o último que teria exclusivamente um repertório antigo.

Por fim, o Flipout A.A. subiu aos palcos. Japoneses muito loucos, completamente bêbados e falando um monte de palavrões em português num sotaque extremamente engraçado. O mais novo deveria estar na casa dos trinta e o mais velho, uns dez anos a frente, e todos eles estavam extremamente felizes de conhecer o Brasil. Quando conversei com o baixista da banda, claramente o mais bêbado deles, imaginei que o show seria péssimo, mas me enganei profundamente. A energia com que o quinteto subiu ao palco parecia ter curado a bebedeira deles ou pelo menos os ter deixado na condição de fazer um show cheio de energia. O vocalista subia e descia do palco, se misturava com a plateia, ia para trás da bateria. Todos executavam seus instrumentos com maestria e ainda faziam malabarismos com eles; o baixista conseguia equilibrar o baixo no queixo em passagens de silêncio.

Flyer:

COSPE FOGO GRÁVACOES E LOJA 255 APRESENTAM:



ULSTER

FLIPOUTA

DIRETAMENTE DO JAPÃO

DAMN YOUTH

DIRETAMENTE DO CEARÁ

DEAFKIDS

KULTIST

DEER
LANCANDO
RANCOR EP

+ SOM MECÂNICO
POR DJ BAJUL

**09 DE SETEMBRO
16HS|SÁBADO**

INGRESSOS:
\$20 ANTECIPADO

PONTO DE VENDA: LOJA 255 - GALERIA DO ROCK
VENDA ONLINE: CLUBEDOINGRESSO.COM/TODOSHIPN017

LOCAL: JAI CLUB | RUA VERGUEIRO, 2676 - VILA MARIANA - ENTRE AS ESTAÇÕES DO METRO ANA ROSA E VL. MARIANA

WWW.COSPEFOGO.COM - FAVELA BOOKING - LOJA 255

Central Underground – Centro Cultural Zapata – 08/09

Bandas:

Kruda (SP)

Malspero (Divinópolis)

Nuclear Frost (SP)

Chegamos ao Zapata logo em seguida do fim da primeira banda, o Kruda, que subiu aos palcos pela primeira vez nesse dia. Muito recomendado pelos amigos que assistiram, fico na expectativa de outra data. Entramos na casa para ver a apresentação dos mineiros do Malspero, uma banda com temáticas punk e a cara da escola mineira da década de 1980. A banda chama a atenção pelo vocalista ser o baterista, algo um tanto incomum. Entre Donald Trump e Jair Bolsonaro, Hitler ilustra a capa de seu disco, numa espécie de catástrofe iminente. No meio dessas influências, por fim, a banda tocou um cover de Driller Killer: “Alcoholocaust”

Em seguida, os amigos do Nuclear Frost subiram ao palco e fizeram uma apresentação excelente, como sempre. A banda já está junta há tempos e, sempre que sobe aos palcos, faz uma apresentação memorável. Completando seu show com um outro cover de Driller Killer, Bombs Away, que não faz mais parte do repertório.

Flyer:

CENTRAL UNDERGROUND
apresenta

GIG
GRITOS DE DOR

08
09

19h

\$10

MALESPERO
MG | divinópolis

NUCLEAR FRÖST
SP

KRUDA
SP

r. riachuelo -322 -centro

metrô
anhangabaú

Bandas:

Obitto (SP)

Regressor (SP)

Skarnio (SP)

Muita gente na porta do Zapata nesse dia. Por mais que o grupo seja formado de uma variável relativamente pequena de pessoas, pareceu que todo o pessoal estava lá. Além das apresentações do Obitto e do Regressor, que não são tão frequentes, o Skarnio fez desse o show de lançamento de seu álbum, *Abismo*.

A primeira banda a entrar no palco foi o Obitto, que faz um grindcore extremamente agressivo e lançou um álbum recentemente. A banda impressiona pela velocidade e o barulho que seus quatro membros executam.

Em seguida, Regressor sobe ao palco e apresenta parte de seu novo repertório, o Split com a banda Kurgan (DF) que está prestes a sair, e de suas músicas antigas. A banda passou por uma série de mudanças na formação e no nome (antigamente chamada de Disturbia Cladis), mas parece que reencontraram seu caminho após esse período conturbado.

Por fim, o Skarnio subiu aos palcos e mostrou seu novo repertório. A banda está na ativa desde 1988 e executa um hard core seco e direto. Com letras em português que abordam temas ambientais, religiosos e de injustiça social, a banda soa como as primeiras bandas que aqui surgiram.

Flyer:

HORRORIS DA VIDA



LANÇANDO O ALBUM
ABISMO

OBITO Regressor

26/08/2017
R\$10,00
18:00 HS



APOIO:    

CENTRO CULTURAL ZAPATA
RUA RIACHUELO - 320
PRÓXIMO DAS ESTAÇÕES SE E ANHANGABÁ

Metalpunk Overkill ed. 9 – Belo Horizonte, Bonfim (23/09)

Bandas:

Iron Trash (BH)

Krushhammer (BH)

Aka Funeral (BH)

Nuclear Frost (SP)

Ahna (CAN).

Esse, como outros relatos, começam muito antes dos shows propriamente ditos. Ir até Belo Horizonte para rever alguns velhos amigos que mantemos contato e alguns raros encontros anuais, apesar dos 800 quilômetros de distância, é uma experiência única. Ali está localizado um dos coletivos mais ativos e compromissados com a cena; o Metalpunk overkill. Responsáveis por levar diversas bandas do Brasil e do mundo para tocar em BH, eles prezam por eventos gratuitos e que chegam a ter de 400 a 500 pessoas como público, uma cifra quase inimaginável para uma cidade como São Paulo.

Flávia está nervosa por conta de sua primeira viagem de avião. Na sala de embarque, um dia antes do evento, encontramos Gabi e Nilson, da banda Nuclear Frost, que esperavam o mesmo voo. Chegamos em Confins e nos encaminhamos para o centro de BH num ônibus.

Nos instalamos num bairro próximo à casa de um casal de organizadores do evento e logo seguimos para lá. Na sexta, todos estão comprometidos em fazer a macarronada que será vendida no evento e que é uma das principais fontes de lucro do festival. Cada um que chega recebe uma função: lavar a louça, picar cebola, colocar

cerveja para gelar, conversar com os gringos. Na vitrola, a seleção é majoritariamente feita de discos novos e a casa parece um museu de temas comuns ao rock; de crânios a máscaras de gás. A recepção que o Gabriel e Natalie fazem é sem precedentes; cerca de dez pessoas estão à vontade na casa que permanece plenamente arrumada durante noite adentro.

Voltamos não muito tarde à casa que alugamos para nos preparar para o dia seguinte. O evento tem que terminar cedo e, por isso, começa cedo.

Depois de uma volta pelo centro, nos encaminhamos ao bairro do Bonfim, local onde está o primeiro cemitério de BH e que serviu de pano de fundo para a capa de um dos discos de metal mais cultuados do Brasil, *I.N.R.I.*, da banda Sarcófago. Ao chegar ao bar, onde o coletivo já está atarefado, um pessoal se mobiliza para ir até o local onde a famosa foto fora tirada há mais de trinta anos. Os canadenses estavam esperando alguém que ainda não tivesse ido para traduzir o que o “guia” iria dizer. O rapaz que nos levou era um veterano de cena e explicou detalhes minuciosos sobre a edificação daqueles túmulos de mármore. Os canadenses apenas haviam visto cemitérios com lápides no chão e ficaram surpresos com a grandiosidade dos jazidos. Todos tiramos fotos semelhantes à capa do disco e, enfim, retornamos ao bar onde o show já estava rolando.

O local estava repleto de gente e ainda havia muita por vir e estava praticamente impossível ficar dentro do bar. O suor das pessoas escorria pelas paredes e chegar próximo do palco era praticamente impossível. Me pareceu que isso aconteceu em especial durante os shows das bandas locais, o que é bem significativo. Muitos expositores de camisetas, discos, zines, quadros e etc. disputavam espaço com o público que tomava todo o espaço possível.

A qualidade do som, talvez por prezar por uma política de boa vizinhança e não estar tão alto, era de excelente qualidade e era possível ouvi-lo da rua, para os que não quisessem disputar com a turba. A apresentação de cada banda foi especial pelo local em que eles estavam, por se tratar de um rolê engajado e que faz acontecer através do faça-você-mesmo, presente em cada detalhe do festival.

Flyer:



O grito nunca será em vão - 07/10 (Morfeus Club)

Bandas:

Vingança Suprema (SP)

Regressor (SP)

Eskröta (São Carlos)

Urutu (SP)

Nuclear Frost (SP)

Passada uma semana da visita dos canadenses do Anha, um novo evento aconteceu no Morfeus, no bairro da Santa Cecília. Chego cedo e sozinho durante o sábado chuvoso, um mau presságio aos organizadores (pessoal do Regressor e meu cunhado, Leonardo), e encontro os primeiros que chegam e tomam uma cerveja no bar na Av. São João. As conversas giram em torno de som, mas não são necessariamente sobre música. Contam histórias de discos perdidos em transporte público, alguns desentendimentos entre membros de banda.

Com o fim da tarde, o grupo se torna cada vez mais numeroso; público e bandas conversam nos bares da região enquanto a casa não abria. Em certo sentido, há uma

relação afetiva entre todos os envolvidos, mesmo os que não se conhecem, ou se conhecem pouco. A partilha de bebidas e drogas mostram tais relações; pelos altos preços, as formas de divisão aparecem nos mais miúdos detalhes. A primeira banda a tocar na noite é o Vingança Suprema, veterana da cena de heavy metal de São Paulo. Vê-los novamente, algo que não acontecia há quase dez anos, me fez lembrar meus anos de adolescência, quando pulava a estação de trem de Osasco para voltar para minha casa de graça. Os poucos presentes pareciam dividir essa sensação de nostalgia que me afetava, todos assistiam e pareciam gostar de seu passado mais do que da música em si.

Em seguida, os amigos do Regressor subiram no palco e tocaram músicas de seu repertório novo, mesclando com os sons do tempo de Diturbia Cladis. Além disso, foi um prazer poder assistir o baterista, Orlando, tocando com seus rototons, que criam uma sonoridade diferenciada na banda, mas que raramente são usados ao vivo por conta de seu peso.

As convidadas de fora do Eskröta subiram aos palcos. Formada exclusivamente de mulheres, a banda faz um grindcore muito rápido, simples e agressivo, com passagens calcadas em metal extremo. Outro fato que vale ser mencionado é a presença de pessoas que vieram do interior para assistir a banda. O trânsito entre diferentes cenas e agentes, com diferentes graus de envolvimento com a cena, sempre se mobilizam para ir a outros lugares, ver repetições dessas pequenas unidades de textos que se reproduzem e se proliferam em cenas locais.

O Urutu deu sequência às apresentações. A banda, formada por veteranos, dispensa comentários; é como se alguns punks, depois de muito tempo dedicado aos seus instrumentos, resolvessem montar uma banda de heavy metal. O som, ao mesmo tempo que agressivo, é melódico e repleto de solos. Para encerrar a noite, Nuclear Frost, que dispensa comentários.

Flyer:

Morfeus Club
apresenta

GIG

O GRITO NUNCA SERÁ EM VÃO

NUCLEAR FROST

REGRESSOR

URUTU

VINGANÇA SUPREMA

ESKRÖTA

(SÃO CARLOS)

7
—
10

17h

15\$

r. Ana Cintra | 110 | Santa Cecília

Anha em SP – Morfeus Club – 01/10

Bandas:

Mau Sangue (SP)

Rastillo (SP)

Death by Starvation (SP)

Anha (Vancouver)

Deaf Kids (SP)

Aproveitando a dobradinha do Death by Starvation e a última apresentação dos já amigos canadenses do Anha, que encontramos em BH, fizemos uma sessão dupla no final de semana. Chegamos cedo para tomar uma cerveja na Av. São João antes de entrarmos. Quando chegamos, o grupo do lado de fora era numeroso e cresceu rapidamente; os canadenses teriam uma despedida memorável. Não tarda para que todos entrem na casa para assistir à primeira banda: Mau Sangue. O mais interessante no som é que ele não se parece com nada; cada membro vêm de uma escola de música diferente do outro, enquanto o baterista exibe uma tatuagem da banda Venom, a baixista usa uma camiseta da banda Rudimentari Peni, contemporâneos, conterrâneos e tão diferentes uns dos outros. Em uma performance cheia de energia, com guitarras colocadas em atrito, muita movimentação nos palcos, a banda tem uma proposta completamente diferente das demais.

Rastillo, a banda punk de veteranos da cena que aborda temas LGBTQI, subiu ao palco na sequência. Tocando um punk rock extremamente agressivo, barulhento e com um vocal feminino marcante, a banda impressiona não apenas pela performance, mas também pelas falas de Elaine nos palcos.

Em uma transição brusca, o Death by starvation e seu black metal feito com fortes influências dos anos 1990 se apresentaram na sequência. Adotando capuzes ao invés das caras limpas de antes, a banda mudou um pouco sua forma de tocar desde que apresentou seu novo repertório. Mais agressivos e menos melódicos, com passagens lentas que chegam a dar frio, a banda parece encontrar uma forma ideal para seu novo repertório.

Os canadenses pareciam empolgados para dar sequência à noite. “Enfim o último show da tour”, me disse Anju, a vocalista e baterista. Conversamos um pouco antes da apresentação enquanto tomamos uma cerveja no bar e ela me conta de suas impressões sobre o Brasil; o lugar perigoso que vinha de suas impressões, lá do Canadá, se transformou em um lugar amigável e convidativo a eles. Além disso, ela disse que a melhor parte é não se parecer com uma gringa, como os demais integrantes. O show é denso, barulhento, mesclando passagens de vocais masculinos e femininos, além da impressionante apresentação de uma baterista/vocalista, algo extremamente raro e complicado. Arrisco dizer que, em questões de qualidade sonora, superou o de Belo Horizonte.

Por fim, e que também dispensa comentários, o Deaf kids subiu ao palco com seus reverbs, repetições, ecos, delays e etc. para fechar magistralmente a noite.

Flyer:



Dissenso Lounge – 30/09 - Bom Retiro

Bandas:

Death By Starvation (SP)

Basalt (SP)

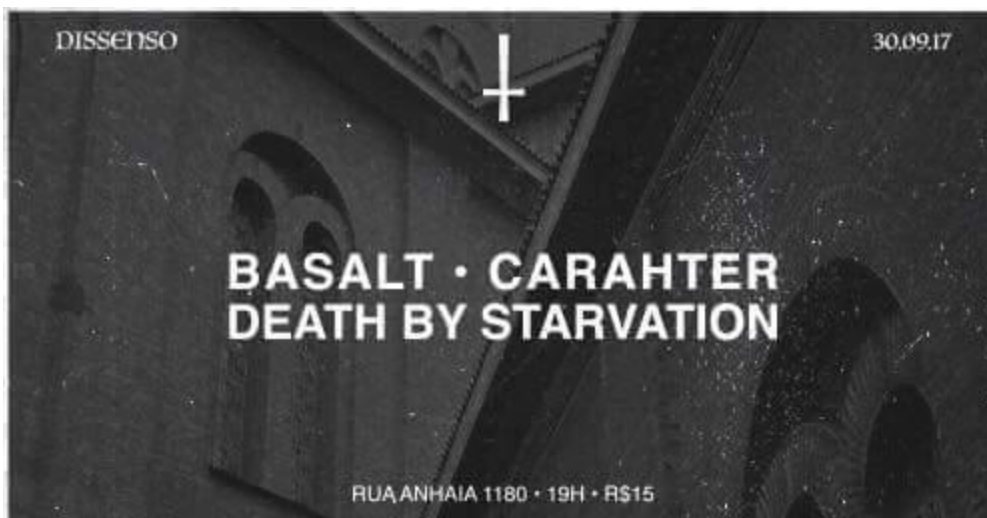
Carather (BH)

Chegar ao Bom Retiro, ao lado da Marginal Tietê, e me deparar com as portas de um prédio comercial foi algo surpreendente. Por mais que o faça-você-mesmo, em geral, esteja mais próximo de relações com periferias geográficas, ele também permeia outras esferas; expande-se a locais receptivos. Foi o caso do Dissenso Lounge: uma pequena casa de shows no quarto andar, cercado de salas comerciais. O local é bem diferente dos de hábito: limpo, bem iluminado, com diferentes opções de cervejas e comidas. Aqui cabe mais uma reflexão do que um relato.

É curioso ver o alcance de tais meios, uma vez que mudados os locais, o público varia em maior ou menor grau. Os nichos que abarcam cenas de rock independentes é algo incatalogável, por isso, o que norteia essa pesquisa não é um inventário da produção underground em si, mas a observação de suas relações a partir de pistas que se revelam numa relação interestadual entre diferentes agentes.

É claro que cada um deles possui um repertório diferente e, a depender de sua posição, os espaços ocupados por tais práticas variará. É o caso do pessoal do Black Embers, que estava por trás dessa apresentação.

Flyer:



2018

Cinco dias no Chile – 16, 17, 18, 19 e 20 de maio de 2018.

Minha primeira vez em Santiago. Chego ao aeroporto apenas com alguns planos concretos, sem saber o que esperar da cidade e do povo chileno. Lá, recebo uma mensagem de um amigo de Curitiba que iria se unir a mim mais ao fim da semana com o telefone de um amigo de um amigo que morava lá, Vlad. Fico um pouco tímido para lhe escrever, pelas barreiras linguísticas e pelo fato de não saber como eles eram, os hábitos e costumes e etc. Mas, vencido isso, mando uma mensagem e logo descubro um show na rua no dia seguinte próximo ao quarto em que me hospedei. Já familiarizado minimamente com o entorno, apareço por lá na hora indicada no flyer. Ainda havia pouca gente e aí aparece a primeira semelhança entre ambas as cenas; o fuso horário punk é internacional. Aos poucos, mais pessoas vão chegando e, com elas, a polícia. Converso brevemente com algumas pessoas que chegam e elas se surpreendem pelo fato de eu, brasileiro, ter acesso ao underground chileno; vamos buscar umas cervejas em uma adega, mesmo sendo proibido e com muitos policiais neste momento.

A dificuldade em ligar o gerador, creio que por conta do frio, atrasou ainda mais o início do show, a esta altura com cerca de dez policiais em volta do palco. Logo descubro que é a primeira vez que utilizam o espaço público como palco e que as pessoas que por ali passavam não estavam entendendo nada, principalmente os donos de comércio no entorno. Aproximo-me de um rapaz que opera, sem nenhuma maestria, a mesa de som e dou algumas dicas a ele para melhorar o som, que falhava constantemente. Ele me diz que o esse evento é uma homenagem aos três mortos no show do Doom, em 2015, e que a presença de todos ali era muito importante para que não nos esqueçamos daqueles que nos deixaram.

Há, entre eles, uma relação com a memória muito forte. Faixas e placas com o nome dessas pessoas aparecem aqui e ali e as bandas começam a tocar de maneira afobada, com medo de uma intervenção policial. Por isso, cada apresentação dura cerca de vinte minutos e as bandas tocam uma em seguida da outra, sem muito intervalo. Não se ouvia muito bem pela falta de habilidade que tinham em montar os equipamentos na rua e o microfone só aguentou as primeiras duas bandas, mas, de qualquer forma, conseguiram o que queriam e pareciam muito realizados ao final.

Em um grupo de dez pessoas, saímos pelo centro de Santiago para achar uma praça tranquila para tomarmos uns cartones de vinho (embalagem tetrapack) e lá conversamos até quase de manhã.

Na noite de quarta, fui informado que uma banda de São Paulo iria iniciar uma turnê chilena por Santiago em um bar no centro e, sem pestanejar, me organizo para ir até lá e novamente chego cedo demais. Começo a conversar com os donos do espaço, que sequer haviam aberto o bar, mas me abrigaram do frio. Digo que estou com pouco dinheiro e logo me dão uma cerveja pela minha habilidade de encontrar os rolês por lá.

Logo começo a me enturmar e os outros paulistas chegam no recinto com mais um grupo de cerca de dez anarcopunks. Nos conhecíamos de vista e começamos a conversar sobre a tour no Chile: nove shows em dez dias. As apresentações também atrasam e ninguém parece se importar muito com isso; quatro bandas punks se apresentaram nesse dia.

Antes dos concertos, a música que toca no local é majoritariamente chilena e todas as bandas têm nomes em castelhano, algo menos comum aqui. Saímos em grupo para uma volta no bairro e logo voltamos ao bar com algumas garrafas de vinho para ajudar com o frio. Bombardeo, a primeira banda, se prepara para subir no palco. O som, como das outras bandas, é um punk como aquele feito por bandas como Discharge. Muitas pessoas disputam o espaço mínimo que as bandas têm para se apresentar, com não mais de trinta metros quadrados.

Os punks me contam sobre sua ditadura e querem saber da nossa. Me contam histórias horríveis sobre seus pais e irmãos mais velhos, sendo que a maioria tinha menos de trinta anos de idade. O tema principal são as semelhanças e diferenças estruturais dessas duas terras tão espezinhadas pelo imperialismo e as feridas ainda doem muito.

Enfim, nos encaminhamos ao festival que foi o que nos moveu ao Chile. Em teoria, o festival não se encaixaria no escopo da pesquisa porque era um festival de grande porte, com uma série de atrações de todo o mundo, no entanto, ao conversar com meu amigo Vlad, pergunto sobre as bandas locais que irão se apresentar e descubro que a maior parte delas fazem parte do underground chileno. Claro que a organização se preocupou em trazer bandas que têm certo reconhecimento nacional e internacional, sem, todavia, esquecer de quem as alimenta de fato: o público do underground.

Não seria possível pontuar apresentação por apresentação até porque é humanamente impossível assistir a todas as trinta e duas apresentações, sobretudo porque não estava familiarizado com a cena local, mas alguns pontos valem ser destacados porque evidenciam que, mesmo em ambientes que não necessariamente partem do modus operandi do DIY, ele está de alguma maneira presente.

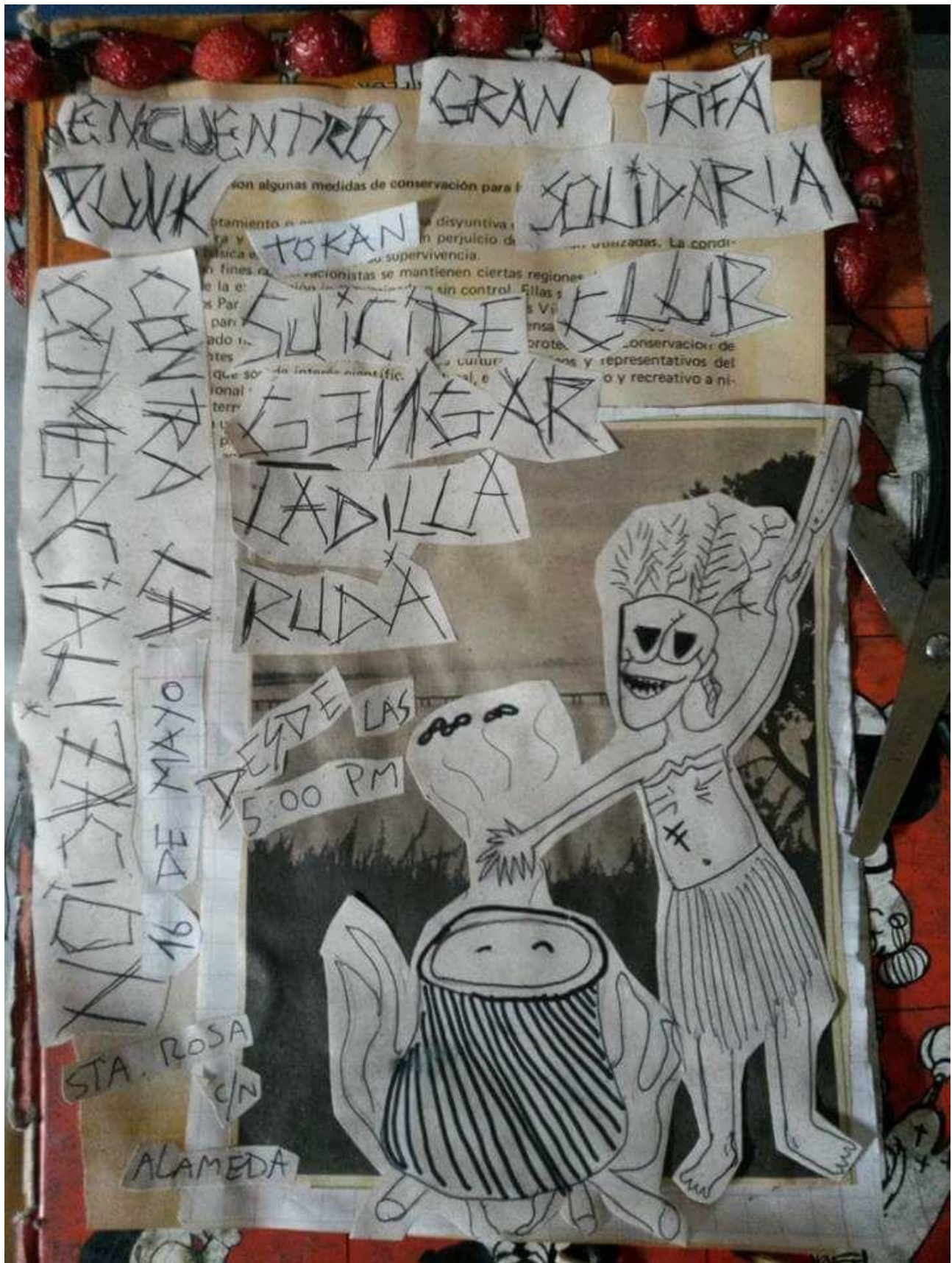
A primeira delas é a quantidade de merchandising de bandas underground que estavam nos estandes e que iam desde o punk ao mais tradicional heavy metal de diferentes partes da América Latina, inclusive um sem número de materiais de bandas brasileiras como Farscape, Whipstriker, Axecuter, Grave Desecrator e etc. A mídia fonográfica mais abundante no Chile são as fitas K7, que são vendidas a um preço

mais acessível do que os discos de vinil e os CDs oficiais e impressionam por sua qualidade gráfica: sempre com adesivo interno, encarte. Conversando com os chilenos, fico sabendo que, como aqui, se interessam por todos os tipos de materiais e que seu espectro musical, dentro das culturas underground, também é móvel, ou seja, não ouvem apenas um estilo musical e os consomem nas mais diferentes mídias. Isso ficou claro a partir da seleção do casting que, inacreditavelmente, contava com algumas (poucas) bandas punk que lá se apresentaram.

Além disso, o público chileno conhecia intimamente cada banda que se apresentou, cantando junto e notadamente muito felizes por verem seus pares dividindo os palcos com bandas de grande renome internacional, talvez até mais do que apenas pelos clássicos.

Mais contidos do que nós, os chilenos parecem, em um primeiro momento, um povo frio, apesar de sempre se cumprimentarem com beijos e abraços. Nós, não poderia colocar de uma maneira melhor, temos o carnaval mais vivo dentro de nós mesmos. O homem cordial de que fala Sérgio Buarque de Hollanda dá lugar ao trickster, ao malandro, e a festa se torna algo muito mais pungente. Voltei com a História do Chile contada pela boca de seus habitantes, de traços indígenas bem marcados, churrasqueiras que não paravam de assar churrasco, garrafas de vinho e muitas blusas de frio.

Flyers:





Evil Confrontation Festival

Open air

Apertura
a las 17:00

Viernes

18:00 - Batalla vikinga
18:40 - Duelo Escudo judiciales
19:30 - Exhibición de cortes
20:00 - Praise the flame
21:00 - Dictator
22:00 - Venus torment
23:00 - Deathsun
00:15 - Los duros

Estas actividades estarán
continuas durante los 3 días del
festival:

Arquería — Lanzamiento hacha
— Concursos duelo judicial para
el publico

Horario de bandas y actividades

Sábado

11:00 - Cementerio (Chl)
12:00 - Axe Steeler (Col)
13:00 - Hellish (Chl)
13:00 - Juegos Vikingos I
14:40 - Duelo Escudo judiciales
15:00 - Mandrágora (Per)
16:00 - Massive Power (Chl)
16:00 - Torneo Arqueria
17:00 - Duelo judicial
17:00 - Voltax (Mex)
18:00 - Lucifer's Hammer (Chl)
18:00 - Torneo Lanzamiento de hacha
19:00 - Concurso Aji Picante
19:00 - Dead Lord (Sue)
19:30 - Batalla Vikinga
20:00 - Communion (Chl)
21:00 - Bölzer (Sui)
22:10 - Necroripper (Chl)
23:00 - Demolition Hammer (Uso)
00:45 - Angel Witth (Uk)

Domingo

11:00 - Acrostic (Chl)
12:00 - Evil Force (Par)
13:00 - Deathsun (Chl)
13:00 - Torneo Hmb Dragon Rojo
15:00 - ADS (Col)
16:00 - Ejecutor (Chl)
16:30 - Juegos Vikingos II
17:00 - Torneo Lanzamiento de hacha
17:00 - Blizzard Hunter (Per)
18:00 - Ripper (Chl)
19:00 - Nightcrawler (Ecu)
19:30 - Exhibición esgrima Alemana
20:00 - Condenados (Chl)
21:00 - Tribulation (Sue)
22:20 - Oraculum (Chl)
23:10 - Pagan Altar (Uk)
00:55 - Triptykon (Sui)

Cierre de puertas
día lunes a las
11:00hrs

Bandas:

Vultor (BH)

Martírio (BH)

Stomachal Corrosion (BH)

Tyranno (RJ)

Armagedom (SP)

Kovaa Rasvaa (Finlândia)

Força Macabra (Finlândia)

Talvez aqui eu pudesse encerrar a pesquisa de campo, tornada mais esparsa no ano de 2018 por conta das prolíficas relações estabelecidas no último ano e que, por numerosas, foram um tanto fatídicas. No entanto, Belo Horizonte é uma cidade que merece um lugar de destaque tanto diacrônica quanto sincronicamente para o underground brasileiro, por mais que isso seja uma discussão a ser aprofundada na tese, isso não se pode perder de vista e daí minhas visitas ao menos anuais à capital mineira.

Chego na cidade sozinho na sexta-feira (23) e já começo a fazer os contatos necessários para os próximos dias. Os organizadores, que têm outras rotinas de trabalho, estavam atarantados com as atividades que antecederam o festival e logo me alertaram: “saia hoje com outra pessoa e venha aqui para nossa casa amanhã de manhã”. BH é a cidade com a maior proporção de bares por habitantes, não foi difícil achar algum programa que envolvesse o público que viera de outras cidades para o evento.

Após uma merecida noite de sono, sigo para casa de Gabriel e Natalie, os idealizadores do evento. Em pequenos números, os grupos de pessoas de outros estados chegavam à casa. Pessoas de São Paulo, interior de Minas, Recife, Rio de Janeiro, Campina Grande... É com uma intimidade que beira a estranheza que nos

encontramos ao menos uma vez por ano, construindo uma relação de camaradagem e frentes de trabalho que se dão a partir, mas não exclusivamente, da partilha dos ambientes do underground.

Ficamos na casa até o final da tarde e seguimos com uma das bandas até o local onde o evento aconteceu: um bar no subsolo de um prédio comercial no centro de BH. O público não demora em aparecer, mesmo antes do horário anunciado. As pessoas bebem e reencontram amigos de longa data enquanto a organização e os funcionários do bar acertam os últimos detalhes. Os expositores também chegam em peso antes do início do festival munidos de discos, camisetas, zines, adesivos e etc. e montam uma espécie de feira na antessala do salão.

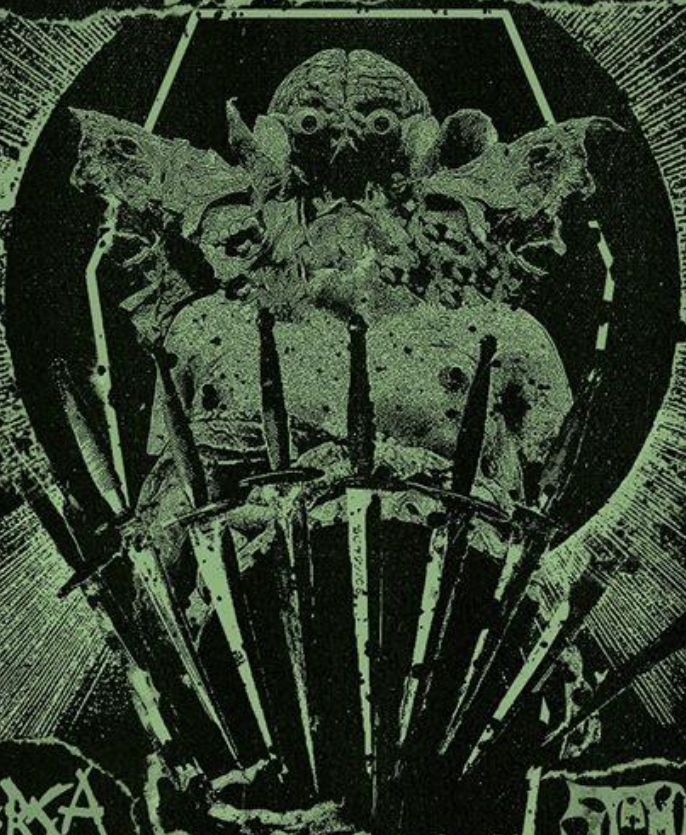
Por volta de sete horas da noite, as bandas locais começam a se apresentar e o ambiente já é farto de público, composto tanto por locais quanto por pessoas que vieram de diversas partes do Brasil, daí o caráter festivo que, por vezes, não se faz tão presente em outros estados, sobretudo em São Paulo. Revi pessoas que não via desde a minha primeira vez em um festival na cidade, em 2014. Como num passe de mágica, os ingressos esgotam e todos os ambientes ficam tomados de pessoas (cerca de 400, segundo os organizadores) antes das bandas locais terminarem, em geral menos prestigiadas pelo público.

Este foi um evento histórico porque conseguiu juntar os finlandeses do Força Macabra (banda que canta em português) e o Armagedom no mesmo palco, sendo que ambas as bandas haviam lançado um Split álbum em 2001. Isso evidencia que, num certo sentido, por mais que passe por altos e baixos, as cenas tendem a se manter vivas e produtoras, por vezes através de pessoas que nela estão envolvidas desde muito tempo. Ambas as apresentações foram excepcionais pois essa alegria de uma certa perenidade ficava clara para ambas as bandas. Não se trata de um esforço em vão, mas sim de algo que consegue sobreviver, mesmo que restrito ao seu nicho.

Além disso, Kovaa Rasvaa, uma banda finlandesa formada exclusivamente por mulheres fez uma apresentação do mesmo nível dos veteranos. Com letras em finlandês e músicas extremamente curtas e agressivas.

Flyer:

metalpunk overkill



FXRX
MAKABR

XOVAA
CASVAA

DEATH
CARBON

ARMAGEDON

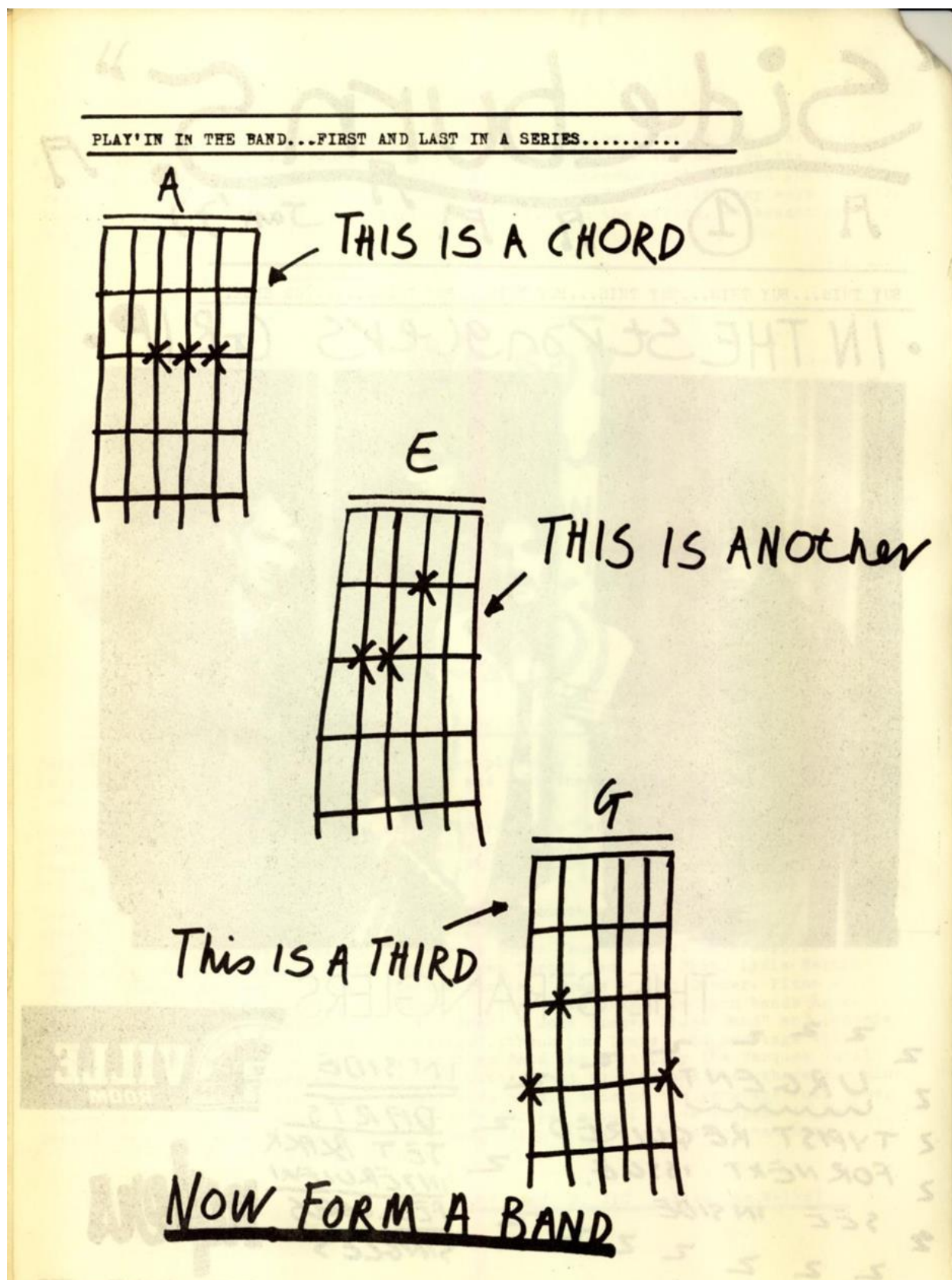
THE
GODS

TYFENO

VULTAR

24 DE NOVEMBRO - 2018 . 18H
✱ MATRIZ CASA CULTURAL . RUA GUAJAJARAS . ✱
1353 . CENTRO / BH

Manifesto dos três acordes, de Mark Perry:



MusicMap – Visão Geral:



MusicMap – Visão específica Metal / Punk

