UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CABE ROCK NESSA ILHA? FORMAÇÃO DA CENA DE ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1980-1989)

CARLOS EDUARDO PEREIRA DE OLIVEIRA

FLORIANÓPOLIS, 2018

CARLOS EDUARDO PEREIRA DE OLIVEIRA

CABE ROCK NESSA ILHA? FORMAÇÃO DA CENA DE ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1980-1989)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED

Programa de Pós-Graduação em História

Orientador: Prof. Dr. Emerson Cesar de Campos

Florianópolis, SC

2018

O48c Oliveira, Carlos Eduardo Pereira

Cabe rock nessa ilha? Formação da cena de rock em Florianópolis (1980-1989) / Carlos Eduardo Pereira Oliveira. - 2018.

174 p. il.; 29 cm

Orientador: Emerson Cesar de Campos

Bibliografia: p. 161-164

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

1. Rock - Brasil. 2. Sociabilidade. 3. Música e juventude. 4. História. I. Campos, Emerson Cesar de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD: 781.660981 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

CARLOS EDUARDO PEREIRA OLIVEIRA

"CABE ROCK NESSA ILHA?: FORMAÇÃO DA CENA DE ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1980-1989). "

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca julgadora:

Orientador: _____

Doutor Émerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____

Doutor Ricardo Santhiago
Universidade Estadual de Campinas

Membro: _____

Doutora Marcia Ramos de Oliveria
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 06 de julho de 2018

A Iolanda, corajosa e doce.

A José, calmo e amoroso.

AGRADECIMENTOS

Minha trajetória acadêmica sempre trouxe desafios. Agradecer àqueles que são responsáveis por ela é mais um deles. Continuo encarando como uma tarefa indigesta.

Não posso deixar de lado a importância da Coordenação de Aprimoramento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que por meio do apoio financeiro, viabilizou os dois anos de pesquisa empreendidos. Assim como destaco a importância de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rouseff, que propiciaram, através de suas políticas de governo, a inclusão de sujeitos outrora marginalizados na Universidade.

Agradeço aqueles que se disponibilizaram ao ceder entrevista para esse trabalho: André Seben, Antônio Barros, Fábio Bianchini, Grego, Lígia Gastaldi, Paulo Carreirão, Ozias Alves Jr, Pena, Yan Carreirão e Zeca Carvalho. De forma humilde, me receberam e abriram suas experiências sobre Florianópolis, *rock* e anos 1980. Este trabalho deve muito as suas contribuições, assim como minha vida enquanto pesquisador.

Agradeço a Rodrigo de Souza Mota. Ser espetacular, com o qual tive a honra de conviver em sua experiência terrena. A forma com que abraçou minha pesquisa, me colocando em contato com diferentes sujeitos da cena de *rock* de Florianópolis, aproximando sua pesquisa pessoal e abrindo suas experiências, são coisas das quais eu nunca esquecerei. Encontrava em você um porto seguro. Alguém que me tranquilizava com uma simples conversa. Se hoje essa dissertação existe, muito devo a ti, Rodrigo. Como eu queria ter a chance de te falar essas coisas.

Ao meu orientador, Emerson Campos, sempre interessado no percurso da pesquisa. Anseios, barreiras, angústias (com a dissertação e com o Criciúma) estiveram presentes. Porém, a sua tranquilidade ao afirmar a qualidade desse trabalho me contagiava. Cheguei até a acreditar. Nossas reuniões, regadas a muita música e casos sobre a Florianópolis da década de 1980, me inspiraram diversas vezes. Obrigado por estar ao meu lado nessa caminhada.

À Ricardo Santhiago, por estar presente tanto na banca de qualificação, quanto na defesa. Obrigado pela leitura sensível e pela disponibilidade em fazer parte da minha trajetória. À Reinaldo Lohn, que entre cafés e qualificações, de forma atenta e divertida, continua fazendo parte de minha vida acadêmica. À Márcia Ramos, pela maneira atenciosa, cuidadosa e prestativa com que sempre me atendeu, e tenho a sorte de estar em minha defesa. Obrigado.

À Iolanda, minha mãe. Em minha caminhada, sei que posso contar com sua companhia. Doce, sincera e amorosa, você traz uma intensa vontade de viver. Sua coragem me inspira a sonhar alto. Tenho a sorte em ter uma pessoa tão incrível como mãe. Eu amo você.

À José, meu pai. Chorei para você, encontrei conforto e lágrimas de volta. Talvez você nunca fique tranquilo com minha escolha profissional, mas tenho a certeza de seu apoio. Obrigado pelas vezes em que se mostrou interessado pelo o que fazia. Eu amo você.

Aos meus avós, Iraci e Sebastião, poços de sabedoria e humildade que iluminam meu cotidiano. Considero-me um sujeito de sorte, ao poder contar com a existência de vocês em minha vida.

Às minhas tias, Joanita e Joanilda, protetoras inigualáveis de minhas vontades. Vocês sempre serão essenciais em meu presente e futuro. Perdoem esse pobre historiador, que trabalha com o tempo, mas peca em encontrar momento para uma visita.

À todos meus familiares, que não nomino para não estender, porém que também fazem parte do meu caminhar.

Agradeço a Gisele e Ricardo de Wit por me acolherem tão bem em seu ambiente, e por celebrarem algumas das principais conquistas nesse período, sempre de forma aberta e sincera. A Marina de Wit, por conseguir me tirar da frente do computador em momentos certos, manter minha calma em tantos outros, e por ser uma verdadeira amiga nesse percurso. Marcos, não me esqueci de você. Obrigado pelas risadas e jogos em família, mesmo com toda a competitividade que nos permeia.

Aos amigues, fico com medo de deixar alguém de lado. Agradeço a todos aqueles que estiveram comigo nesses dois anos, que partilharam sentimentos dos mais diversos. Porém, alguns me impelem a nominá-los. Vinícius Gomes e Lucas Baccin, duas pessoas essenciais nessa caminhada, auxiliando e tranquilizando em momentos diversos. Maíra Andrade, por estar presente desde antes da entrada no Programa de Pós-Graduação, ao me ajudar em tudo que tornou isso possível. Daniel Saraiva, com o qual tive a honra de me aproximar e conhecer a pessoa incrível que é. Fernanda Biava, sendo um sopro de amizade em uma FAED estranha para um "velho". Guilherme Coltre, que mesmo longe ainda me aconselha e tranquiliza. Johann Peralta e Bruno Belucci, por serem camaradas incondicionais nas idas a fria Curitiba. Bruno Rios, Davi Farias e Gibran Lima, ao me tirarem da bolha da academia e enxergar outras realidades. Julio Gabriel, parceiro de casa e de jantas. Bruna Nesi, que gentilmente abriu sua casa para mesas redondas abalizadas sobre *reality shows*. André Spillere, o *hacker* da formatação, me auxiliando no caminho tortuoso da ABNT. Ana Terra, amiga maravilhosa e companheira de caminhada no fantástico e assustador mundo acadêmico. Carlos Nunes, camarada que o mestrado aproximou. Stefany Rocha e André Piva, que sempre incentivaram minha pesquisa, como também ao consumo de álcool e idas à praia (obrigado!). Roger Menegon, Brener Vicente, Thierry Mezzari

e Jardel Serafim, meus amigos de infância e de vida. Eduardo Longo, por ser o geógrafo que esse trabalho precisava. Roberto Silva e Silva, que mesmo com nossas diferentes obrigações, nunca desencontrei.

Aos tantos grupos de amigos, que devem se sentir pertencentes aqui. Os boleiros do time de Futebol Society da FAED, que me deram a honra de ser capitão nesses dois anos: Cascaes, Terceiro, Henrique, Marcelo, Renan, Aquiles, Bruno, Chalegre, Gabriel, JPedro, Moroni, Matheus e Pedro; os camaradas palhocenses; os queridos criciumenses, impagáveis nas risadas: Leandro Pit, Hoffman, Julio, Camacho, Gustavo; ao conjunto multifacetado dos Estudos Artísticos, em que cascavelenses, suecos e manezinhos convivem de forma ordeira e pacífica: Rafael, João Pedro, Lucas, Leandro e Robert. Aos faedianos maravilhosos: Kauê, Paola, Lívia e Marina. Aos comentaristas de futebol: Eduardo Muller, Martorano, Edgar, Vinícius, Geovanni, Vitão, Lucão e Tim.

À Carolina, companheira com a qual tenho a sorte de partilhar momentos únicos. Obrigado por estar ao meu lado em períodos turbulentos; por sua determinação e inteligência, que brindaram lindas conversas sobre temas diversos; pela sua tranquilidade em afirmar a importância de estar escrevendo acerca do rock em Florianópolis; pela paciência em ler meus escritos, discuti-los e se interessar genuinamente por ele; pelas risadas de coisas pequenas; pelo companheirismo em todas as circunstâncias que apareceram. E que irão aparecer. Essas poucas linhas não são suficientes para demonstrar o quão apaixonado estou. Sou extremamente sortudo em compartilhar essas e outras experiências com você.

Cara, eu dou um puta valor pra essas pessoas. Você e toda a turma que tá no rock ainda.

(Ricardo Davoli)

RESUMO

Esta dissertação tem como foco a investigação dos espaços de sociabilidade da juventude em Florianópolis nos anos 1980, e sua relação com uma cena de *rock*, colocando em questão aspectos que unem identidade e musicalidade, e a compreensão da territorialidade da cidade através da canção. Colocando o olhar sobre algumas dimensões das relações sociais no período aportado, e partindo dos significados desses espaços para a cena de *rock* da cidade, dois pontos guiam o trabalho: as diferentes identificações dos jovens urbanos de Florianópolis e a forma com que a cidade pode ser enxergada através desse gênero musical. Dessa forma, a proposta é compreender alguns estratos daquilo que podemos conceitualizar como cena musical, partindo de um cenário e período específico, como uma série de espaços espalhados pela cidade e que traziam o *rock*, como casas noturnas, palcos itinerantes e bares. Para isso, utilizo entrevistas, ancoradas pela metodologia da História Oral, com sujeitos envolvidos nessa cena e com naturezas distintas: frequentadores, músicos, proprietários, idealizadores, jornalistas, e outros tantos que, de alguma forma, os vivenciaram. O foco se dá na investigação de como as memórias em torno desses espaços são construídas, entendendo-as como um fenômeno do presente. Além disso, investigo como são construídas as identificações dos jovens urbanos, sendo uma das principais categorias de análise desse trabalho. A forma com que essa juventude experimentava a cidade e fazia uso de seus espaços, colocando na rua os seus anseios e desejos, são meios para analisá-la. A relação entre espaço, identidade e cena musical se torna fundamental, uma vez que elas não estão desassociadas. Desta forma, tenho por preocupação o modo como os espaços adquirem sentido para os sujeitos que os circundem, além de compreender que ambos se constituem nessa troca, realizam mudanças em sua forma e trazem outros aspectos para sua formação.

Palavras-chave: Cenas urbanas, Rock, Espaços de sociabilidade, juventude e História do Tempo Presente.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the investigation of sociability's space of Florianópolis' youth in the 1980s, and its relation with a rock scene, putting in question aspects that unite identity and musicality, and the understanding of the territoriality of the city through song. Looking at some dimensions of social relations in the period, and starting from the meanings of these spaces for the rock scene of the city, two points guide this work: the different identifications of the urban youth of Florianópolis and the way in which the city can be seen through this musical genre. In this way, the proposal is to understand what we can conceptualize as a musical scene, starting from a specific scenario and period, as a series of spaces spread around the city that played rock, such as nightclubs, itinerant stages and bars. For that, I use interviews, anchored by the methodology of Oral History, with people involved in the scene and with different natures: goers, musicians, owners, idealizers, journalists, and others that somehow experienced the scene. The focus is on the investigation of how the memories around these spaces are constructed, understanding them as a phenomenon of the present. In addition, I investigate how the identifications of urban youths are constructed; this is one of the main categories of analysis of this work. The way in which this youth experienced the city and made use of its spaces, putting on the street its aspirations and desires, are tools to analyze it. The relation between space, identity and musical scene are fundamental, since they are not disassociated. In this way, I am concerned about the way in which spaces acquire meaning for the subjects that surround them, in addition to understanding that they constitute this exchange, make changes in their form and bring other aspects to their formation.

Keywords: Urban scenes, Rock, Spaces of sociability, youth and History of the Present Time

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Zeca (esquerda) e Pena, apresentando o Sincronia Total direto do *Hang Loose Pro Contest*, na Joaquina. 87
Figura 2 – Slogan Antena 1 *Rock Concert* 108
Figura 3 – Fachada do Restaurante e *Bar Degrau*. Dêba Alcântara (agachado, de camisa branca), Portátil (a frente, de calça branca), Ismail (no centro, blusa listrada), Norma (encostada na porta, a direita) e Arno (ao fundo, de óculos). 122
Figura 4 – Cartaz da *Lona Azul da Lagoa* - verão de 1983 141
Figura 5 – A trupe "Dxa Quá Gente" em frente à *Lona Azul da Lagoa*, verão de 1983 . 142
Figura 6 – Mapa geral das manchas do rock em Florianópolis 162
Figura 7 – Manchas e espaços de sociabilidade do Centro e do Continente 163
Figura 8 – Mancha e espaços de sociabilidade da Lagoa da Conceição 164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **23**

1 CAPITAL EM MOVIMENTO: CENAS DE *ROCK* NOS ANOS 1980 . . **31**

1.1 "É basicamente um grupo de pessoas que tem alguma afinidade" **32**

1.2 Tribos urbanas: quais são elas? **45**

1.3 Construindo uma cena: relação entre sujeitos e espaços **58**

2 "O ROCK AINDA ERA POPULAR. ERA A MÚSICA DA JUVENTUDE" 69

2.1 Quem eram vocês? Os sujeitos do rock **70**

2.2 O que faziam? Práticas e sociabilidades **90**

3 OS RUÍDOS DA CIDADE: ESPAÇOS DE *ROCK* EM FLORIANÓPOLIS 103

3.1 Gênero lucrativo: o mercado do *rock* **105**

3.2 Para onde vamos? As manchas do *rock* em Florianópolis **119**

3.2.1 Centro 119

3.2.2 Lagoa da Conceição 139

3.2.3 Continente 149

CONSIDERAÇÕES FINAIS **153**

FONTES **159**

APÊNDICE A – MAPAS DAS MANCHAS E ESPAÇOS DO *ROCK* EM FLORIANÓPOLIS **161**

ANEXO A – COMITÊ DE ÉTICA **165**

INTRODUÇÃO

"Mas por que, afinal, somos tão obcecados com essa época?" (AMENDOLA, 2017), coloca Beatriz Amendola no início de seu texto sobre a fascinação atual pela década de 1980. Uma década que, aparentemente, não acabou, e continua a reverberar nas mais diversas esferas da sociedade, principalmente a cultural, com uma enxurrada de produções que bebem nas referências desse período. *Stranger Things*, sucesso absoluto da Netflix e um dos seus principais produtos, coloca o espectador a par de um conjunto de símbolos que estavam em circulação lá atrás, referenciando grandes clássicos do imaginário oitentista, como *Et*, *Goonies*, entre tantas outras.

Uma obsessão que contrasta com o clássico jargão sobre o período: a década perdida. Os anos 1980 ganharam esse apelido indigesto por conta da estagnação do crescimento econômico, enfrentada por uma longa recessão em grande parte dos países do globo. Entretanto, essa visão ultrapassou as fronteiras da economia e acabou se arraigando nas narrativas empreendidas costumeiramente sobre o período, fazendo com que a década de 1980 fosse estigmatizada e deixada de lado nos estudos culturais. Como explicar, então, uma retomada dos referenciais de outrora, de um período demarcado como perdido? Por que os anos 1980 ainda continuam vivos?

Partirei da minha experiência. Em um breve exercício de elaboração de lembranças, vêm a minha cabeça imagens diversas sobre o período. Porém são fabricadas; um simulacro ilusório; uma grande mentira que se descortina no horizonte. Boas ou ruins, os ícones dos anos 1980 que me vêm a mente são aquelas produzidas posteriormente, em uma construção imagética de uma década da qual não vivi. Sou filho dos anos 1990; sou cria pós-queda do Muro de Berlim; não acompanhei a queda da União Soviética e, por conseguinte, a implosão de uma visão binária de mundo que permeou as ações durante mais de 40 anos. Sou um produto do caos, da bagunça de referências nas quais o mundo não se demonstrava um espaço de futuro demarcado.

Talvez venha dessa condição a minha obsessão própria sobre os anos 1980. Consigo me aproximar da ideia que formulo sobre o que era ser um jovem naquele período, mesmo sem experienciá-los e vivê-los. O "tempo perdido", na verdade, remete ao perder-se no tempo e no espaço, com referências que já não satisfazem os anseios juvenis. Um jovem oitentista, em diferentes latitudes, saberia se colocar no mundo, mesmo com medo de um futuro nebuloso e tenso. E quando coloco essa afirmação, posso correr sérios riscos de ser "desmascarado" pelas memórias autorizadas do período; até porque, como mesmo afirmo, não estive presente. A experiência da década de 1980 da qual eu consigo compartilhar diz respeito a esse conjunto

de referências que coloquei anteriormente. Posso usar as roupas, ouvir os discos, imaginar-me no cotidiano da época, nos bares, nos shows... Mas nunca terei o prazer de afirmar que a experimentei.

Porém esse meu exercício não é "tempo perdido". Ao invés de nos referirmos como "década perdida", os anos 1980 estão colocados como "a década que não acabou". E não acabou porque continua viva em duas frentes: na memória nostálgica daqueles que a viveram, e nas memórias produzidas por outros jovens que olham com carinho para um período "encontrado". Coloco-me nesse grande caldeirão das novas referências, que chegam massivamente pelos meios culturais e, principalmente, através da mídia. Inclusive, a terceira temporada de *Stranger Things*[1] foi confirmada para 2018.

Não só as paixões temporais atravessam meu imaginário. Sou, com orgulho, um músico frustrado, que nunca conseguiu ultrapassar a barreira dos quatro acordes no violão. Por conta disso, escolhi analisá-la ao invés de criá-la. Mas o ato de interpretar, de utilizar a canção como fonte ou fazer dela objeto de pesquisa, é também um ato de criação. Uma arte no seio da disciplina histórica. E quando coloco isso, o *rock* vem a minha cabeça, com (por vezes) uma simplicidade impactante, jogando no caldeirão da sociedade uma infinidade de símbolos significativos, por ele moldados e que os modifica. O *rock*, com sua vibração e contestação, é algo que sempre me acompanha, em diferentes situações: se estou feliz ou triste, ele está lá. É, de longe, meu tipo de música.

Ao estruturar esse trabalho, minhas primeiras pesquisas se debruçaram em tentar entender a reverberação do *rock*. Uma pesquisa, realizada em 2017, apontou que ele ainda é o gênero musical preferido entre os brasileiros[2]. Caminhando por essa linha de análise, trago uma lista com as 100 músicas mais reproduzidas no rádio brasileiro em 2016. Aqui, encontramos um choque com a pesquisa anterior: $90\,\%$ das músicas ali colocadas pertencem ao sertanejo. Aprofundando ainda mais, não encontramos nenhuma música ligada ao *rock* na listagem, assim como na do ano anterior. Lançando o olhar sob outra plataforma de mídia, dessa vez na internet, vimos que no aplicativo de música Spotify os dados se aproximam: dos cinco artistas mais ouvidos no Brasil,

[1] *Stranger Things* é uma série televisiva exibida pelo serviço de *streaming* estadunidense Netflix. Ambientada nos anos 1980, tem como protagonistas um grupo de crianças que investigam o desaparecimento de um de seus amigos. A série traz diversos elementos culturais do período, trilha sonora remetente aos sintetizadores e diversas referências as obras de Steven Spielberg, John Carpenter e Stephan King. Com a primeira temporada exibida em 2016, foi sucesso de crítica e público pela ambientação e trama nostálgica, o que garantiu a confirmação de mais uma temporada no ano seguinte (o que se repetiu em 2017).

[2] Encomendada pela StubHub, uma das maiores plataformas mundiais de venda de ingressos, o levantamento foi realizado a partir de entrevistas com 400 pessoas ao redor do país. Nessa mesma pesquisa, a empresa colocou os dados dos shows com ingressos mais vendidos no Brasil no segundo semestre deste ano, a fim de avaliar quais artistas teriam maior reverberação no país. Na lista, somente um brasileiro (Roberto Carlos), e nenhum do *rock*.

quatro são de sertanejo. Na categoria dos álbuns mais executados, a situação se repete, além de estar presente em todas as demais listagens. O *rock*, por sua vez, sequer aparece.

Meu ponto, nesse breve parágrafo, é o de questionar a ideia de que o *rock* é o gênero musical mais popular do Brasil. Mesmo com uma pesquisa apontando essa particularidade entre os brasileiros, vemos que em duas plataformas de mídias diferentes, a situação é completamente inversa. Mesmo tomando o cuidado necessário com relação a diferentes pesquisas (que possuem seus critérios de seleção, coleta de dados e avaliação), tendo claro que são representações da realidade colocada, com seus próprios limites, conseguimos traçar algumas linhas. Podemos avaliar, de maneira rápida, que o *rock*, não sendo mencionado nas duas últimas listagens, não é tão popular quanto a outros gêneros ou artistas[3].

Aprofundando nessa questão, temos diversos trabalhos, em diversas áreas, problematizarem uma pretensa homogeneidade musical brasileira; pautada, em larga medida, pelas diferentes mídias e em diferentes períodos históricos. Mesmo tratando de um substrato importante de pesquisa, este trabalho não tem como objetivo se debruçar nessa questão. E não tem a pretensão, inclusive, de colocar certo período do *rock* em solo brasileiro como o mais frutífero que outros. A questão que lanço diz respeito a um movimento no olhar, saindo de uma noção hegemônica de certos gêneros musicais em períodos de tempo muito bem marcados (seja a MPB nos anos 1960 e 1970, ou o *rock* nos anos 1980), evitando, dessa forma, uma compreensão apressada sobre o tema. Acredito que o historiador que se debruça nos estudos sobre a canção e o que a circunde não deve se pautar em um único viés ou percepção, mas sim o de evidenciar outras camadas de subjetividade, evitando a sua delimitação[4].

---

[3] Popular está ancorado em uma ideia de circulação da canção e do gênero musical. Entendo a popularidade, nesse caso, aliada a vendagem de discos, e não por um preceito técnico sobre a canção. Uma música popular é aquela que alcança um grande número de espectadores, e que se espalha de forma massiva entre as pessoas. Um exemplo é a amplitude que Roberto Carlos alcançou (e ainda alcança) com suas canções, sendo um dos artistas mais populares do Brasil, com alta vendagem de CD's, shows sempre concorridos e um espaço anual na grade de programação da maior emissora de televisão do país, a Rede Globo, com seu especial de Natal. Não coloco a música popular brasileira sobre a égide da MPB, por entender que essa nomenclatura não dá conta de uma infinidade de intérpretes e compositores que são, efetivamente, populares, como Odair José, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi, e tantos outros marginalizados e categorizados como "cafonas" ou "bregas". Para saber mais sobre essa noção de música popular, ver: ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não:** música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

[4] Compreendo a canção como um discurso que articula parâmetros musicais e poéticos para se satisfizer. Ambos estão espelhados, a fim de compreendê-la em sua plenitude e colocando-a no centro da análise histórica. A canção é a palavra cantada, uma forma de expressão que exacerba a fala e que dela nasce por excelência. Implicando em uma aplicação melódica, a canção coloca em igualdade a música, um conjunto racionalizado de sons, com a poesia, articulando uma forma única de se transmitir algo. Para tanto, deve-se ter claro que a canção, nesse ponto, não é um retrato do período em que foi produzida. Ela não é mera ilustração de um recorte temporal proposto, e sim um reflexo desse passado. Por exemplo, a música *Caminhando*, de Geraldo Vandré, amplamente estudada e analisada, foi comumente posta como uma das principais canções de resistência ao regime militar que se instaurou no país na segunda metade dos anos 1960. Entretanto, ela é apenas uma das

O que proponho é tentar compreender alguns estratos daquilo que podemos conceitualizar como cena musical, partindo de um cenário e período específico. O trabalho tem como foco a investigação dos espaços de sociabilidade da juventude em Florianópolis nos anos 1980, e sua relação com uma cena de *rock*, colocando em questão aspectos que unem identidade e musicalidade, e a compreensão da territorialidade da cidade através da canção. Colocando o olhar sobre algumas dimensões das relações sociais no período aportado, procuro analisar, a partir dos significados desses espaços para a cena de *rock* da cidade, dois pontos: as diferentes identificações dos jovens urbanos de Florianópolis e a forma com que a cidade pode ser enxergada através desse gênero musical.

Os territórios e espaços em que indivíduos compartilham suas vivências são essenciais no entendimento das relações entre os diferentes atores sociais existentes em um local. A compreensão das tribos urbanas, como denota Pablo Ornelas Rosa, torna-se impossível sem levar em consideração tal ponto, uma vez que nestes as relações de trocas simbólicas são realizadas (ROSA, 2007).

Para isso, tenho, como ponto de partida, casas noturnas, palcos itinerantes e bares dos mais diversos espalhados pela cidade, e que traziam o *rock* nas suas mais diversas formas, seja com apresentação de bandas, no som mecânico dos DJs, ou nas rádios que davam espaço para o gênero. Estes estão tanto na parte insular quanto na continental de Florianópolis, em diferentes bairros e realidades difusas, com suas distâncias sendo enxugadas pela música. Todas elas, hoje, já não existem mais. Porém, a partir da memória daqueles que os frequentavam, eles voltam a ativa, seja para rememorar pequenas histórias, ou para se identificar como um frequentador contumaz.

Nesse ponto, a Florianópolis dos anos 1980 toma forma novamente. Não pela materialidade em si, com suas edificações e ruas, mas a partir das falas dos entrevistados, que apresentam uma nova cidade a partir de suas experiências passadas e atuais, que se conjugam em uma imagem sobre a década aqui estudada. Entendo o presente, neste ponto, como um presente do passado incorporado, em que o segundo ainda se faz sentir no primeiro, sendo esta uma das singularidades da História do Tempo Presente. Segundo François Hartog, ele é múltiplo e multifacetado, fragmentado e inconstante, não sendo uma ruptura com aquilo que já aconteceu, mas

várias representações sobre o passado – por vezes traumático – desse momento da história brasileira, sendo uma entre diversas canções que protestavam contra o regime. A canção obteve destaque por diversos motivos, mas ela não deve ser encarada como um retrato da resistência cultural brasileira, e sim como uma de suas representações. Para saber mais, ver: NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

também não seguindo uma noção teleológica da história (HARTOG, 2013). Logo, as sociabilidades que existiram em Florianópolis na década de 1980 ainda reverberam na sociedade, deixando heranças nos sujeitos, e, desta forma, podendo articulá-lo com as vicissitudes do presente. Por conseguinte, a importância dos espaços na criação de solidariedades e alianças entre indivíduos multifacetados e difusos demonstra-se importante quando entende a cidade como um dos atores nesse âmago.

Por conta disso, traz outra visão sobre as dimensões das relações sociais na urbe, com questões preponderantes do presente, em que história, memória e identidade estão em constante diálogo, embate e negociação. Logo, a História do Tempo Presente se demonstra um campo legítimo de análise, como evidenciado por François Dosse, em que se formulam narrativas acerca do que vivemos e, por conseguinte, daquilo que construímos como memória e do que estamos esquecendo (DOSSE, 2012). A memória é um fenômeno antigo, como podemos enxergar através da obra de Tucídides, por exemplo. O que traz frescor para essa questão é sua extensa valorização, sendo um fenômeno do presente e com suas próprias demandas, colocando em jogo lembranças e esquecimentos e atuando diretamente na construção de identificações dos sujeitos. Como Bruno Groppo evidencia, a memória é um ponto de ancoragem e garantia das identificações, sendo seu principal fundamento (GROPPO, 2002). De acordo com o autor

> La identidad no es una esencia inmutable, determinada de una vez y para siempre, que se transmite idéntica de una generación a otra, sino una construcción social y cultural; dicho de otro modo, el producto de un proceso histórico que se apoya sobre la memoria y que, como la memoria, funciona dentro de ciertos marcos sociales (GROPPO, 2002, p.191)[5]

Assim, as fontes que utilizo estão divididas em dois grandes blocos. A primeira se baseia em entrevistas com sujeitos envolvidos nesses espaços, com naturezas distintas: frequentadores, músicos, proprietários, idealizadores, jornalistas, e outros tantos que, de alguma forma, os vivenciaram. A partir desses depoimentos, o foco se dá na investigação de como as memórias em torno desses espaços são construídas, entendendo-as como um fenômeno do presente. Além disso, investiga-se como são construídas as identificações dos jovens urbanos, uma das principais categorias de análise desse trabalho. A forma com que essa juventude experimentava a cidade e fazia uso de seus espaços, colocando na rua os seus anseios e desejos, são meios para analisá-la.

[5] "A identidade não é uma essência imutável, determinada de uma vez e para sempre, que se transmite idêntica de uma geração a outra, se não uma construção social e cultural; dito de outro modo, o produto de um processo histórico que se apoia sobre a memória e que, como a memória, funciona dentro de certos marcos sociais". Tradução livre feita pelo autor.

A relação entre espaço, identidade e cena musical se torna fundamental, uma vez que elas não estão desassociadas.

O segundo conjunto de fontes estão ancorados em matérias de jornais que abarcam o período proposto. Em sua maioria, elas trazem notícias sobre shows de bandas locais ou nacionais, colocando o leitor a par do serviço do espetáculo, como hora, local e endereço, valor do ingresso, e outras informações. Dessa forma, conseguimos ter alguns indícios sobre os espaços estudados, como a sua localização e programação. Em outras matérias, temos pequenos textos sobre o *rock* em si, seja falando da rebeldia que o ritma trazia, ou o modo com que os jovens se relacionavam a partir da música. A maneira com que os jornais que circulavam em Florianópolis traziam esses jovens é central no andamento do trabalho, uma vez que a mídia estava intrinsecamente ligada com a passagem do gênero musical ao *mainstream*, evidenciando narrativas da mídia local sobre conjunto de sujeitos e o próprio gênero musical. Ademais, se mostra um caminho interessante de análise visões sobre o jovem, colocando nas páginas as formas de comportamento e vestimentas desses sujeitos, e também a opinião do próprio veículo midiático sobre esses pontos.

Tendo como linhas de análise a questão da cena de *rock* e os espaços de sociabilidade, o referencial teórico se baseará em algumas categorias de análise que serão exploradas no decorrer do trabalho. Tais elementos serão fundamentais para melhor qualificar e evidenciar as fontes da pesquisa. Desta forma, tenho por preocupação o modo como os espaços adquirem sentido para os sujeitos que os circundem, além de compreender que ambos se constituem nessa troca, realizam mudanças em sua forma e trazem outros aspectos para sua formação.

A dissertação estará dividida em três capítulos: o primeiro se baseará na conceitualização da cena musical e o imbricamento entre canção e espaço. O foco, aqui, é a cena de *rock* de Florianópolis, e partindo dela podemos tentar entender alguns pontos: qual a sua constituição? Que cena é essa? Quais suas divisões? A partir disso, podemos nos enveredar pelas diferentes tribos urbanas que coexistiam na cidade, e que tinha no *rock* um aglutinador. Por fim, tentarei compreender como as relações entre os sujeitos que constituíam uma cena de *rock* na capital construíam uma imagem da cidade. Nos capítulos seguintes, me basearei nos sujeitos e nos espaços aqui envolvidos, buscando um cruzamento entre essas duas análises ao final. A preocupação, no segundo capítulo, será de analisar o perfil dos sujeitos do *rock*, lançando luz sobre questões centrais, como idade, local de moraria, de estudo, de trabalho, e outros aspectos que auxiliaram na compreensão mais apurada sobre esse escopo da juventude florianopolitana. No terceiro capítulo, os ruídos da cidade aparecem de forma mais contundente, onde o foco é o mapeamento dos diferentes espaços, fazendo ligações com outras questões que os permeavam,

como a questão mercadológica do *rock*, por exemplo.

1 CAPITAL EM MOVIMENTO: CENAS DE *ROCK* NOS ANOS 1980

Caminhando pelas ruas do centro de Florianópolis durante a semana, em um dia aparentemente comum, conseguimos escutar diversas vozes. Elas ecoam através do comércio que por ali se espalha, sejam nas lojas ou pelos ambulantes; pelo amontoado de pessoas que passam pelas suas ruas, com diferentes velocidades, sentidos e intenções; pelos prédios, que respingam água dos seus ares-condicionados nos transeuntes que se aventuram em caminhar por fora das marquises; dos sujeitos em situação de rua, que ora pedem por comida ou apenas por um bom papo nos bancos da Praça XV; nessa mesma praça, vimos alguns senhores entretidos com a sua fé, na Catedral, ou no jogo de dominó ali próximo.

No meio de tantas vozes, ressoa pela Rua Felipe Schmidt alguns acordes de uma guitarra Fender. Ora sentado em seu amplificador, ora em pé, o músico desconhecido ecoa pelos prédios ali localizados alguns dos principais hinos do rock mundial: *Time*, do *Pink Floyd*; *Paranoid*, do *Black Sabbath*; *Stairway to Heaven*, do *Led Zeppelin*; ou alguma do *The Beatles*. Músicas diferentes, mas o repertório segue o mesmo estilo: o *rock and roll* clássico, em suas mais difusas vertentes e momentos. Defronte a uma livraria, próximo ao Palácio Cruz e Souza, a Praça XV e a Catedral, o homem, já com os seus cabelos grisalhos e algumas rugas no rosto (que denunciam sua idade), arrecada algumas moedas daqueles que passam e se identificam com o som, cantam juntam ou, ao menos, se compadecem do músico desconhecido.

Não é preciso percorrer grandes distâncias no centro da cidade para encontrar artistas dos mais diversos. Sejam pintores, escultores, poetas ou músicos, todos coexistem na barulhenta e nada pacata Florianópolis do século XXI. Não somente compartilham desse espaço, como os definem. Se aquela porção da Rua Felipe Schmidt é a casa do músico desconhecido e seu repertório de *rock*, um pouco mais a frente, na esquina dela com a Rua Deodoro, temos alguns pintores expondo suas obras ao ar livre, para quem quiser adquiri-las ou simplesmente admirá-las. Mais a frente, dobrando na Rua Jerônimo Coelho, esculturas e objetos feitos por uma mulher indígena, que, junto aos filhos, sobrevive com a venda desses artigos.

No final de semana, momento em que todo esse mundo colocado acima não é mais presenciado, as vozes não diminuem. Temos outras dinâmicas, em que lugares distintos ganham atenção e por onde os sujeitos circulam. No Mercado Público, logo pela manhã de sábado, o samba ganha o vão central. Na Travessa Ratclif ele também aparece junto a outros sons dos arredores, seja pela feirinha de objetos diversos na Rua João Pinto, ou pela costumeira venda de vinis e CDs antigos defronte à Kibelândia e ao Taliesyn. A cidade não para, e independente

do seu ritmo, por vezes acelerado ou cadenciado, Florianópolis se mostra como uma capital de vozes polifônicas.

Acredito que muitos estejam se perguntando o porquê de partirmos da (pretensa) rotina atual do centro da cidade. Conseguimos ver, a partir desses poucos parágrafos, que Florianópolis pode ser vista pelo viés da polifonia, em que vozes difusas coexistem – pacificamente ou não – em uma pequena porção. Em outras palavras, a capital de Santa Catarina, marcada por uma narrativa que enaltece suas particularidades ligadas a natureza, consegue colocar o caráter urbano "na rua". Os músicos, o comércio, as pessoas que caminham, correm, choram ou riem: todas coexistem em um espaço urbano, no qual o modificam e por eles são moldados.

Não vou cair em um redemoinho anacrônico em que levo a realidade atual de Florianópolis para o período que aqui pesquiso. Porém, podemos partir dele para colocarmos em xeque a ideia de uma cidade pacata, onde todos se conhecem, se respeitam, são hospitaleiros e vão à praia. Existe uma urbanidade pulsante, com suas diferentes camadas de subjetividade, suas individualidades e particularidades. Os sujeitos que circulam pela cidade são difusos, e dificilmente conseguiremos colocá-los sob uma única identificação.

É nesse prisma que podemos adentrar na pesquisa aqui proposta. Dentro da categoria de sujeitos difusos, colocada anteriormente, podemos inserir aqueles que tinham alguma afinidade com o *rock*. Aprofundando, conseguimos enxergar os indivíduos que circulavam pela cidade e tinham como signo de identificação esse gênero musical. Eles possuem identificações diversas, como bandas favoritas, subgêneros do *rock* no qual mais se identificam, ou até por frequentarem certos espaços costumeiramente. Porém, tenho como principal preocupação, nesse início, elaborar uma conceitualização sobre o que podemos compreender por cena de *rock* em Florianópolis nos anos 1980. Como ela se constitui? O que é importante destacar dela? Ela realmente existiu no período?

1.1 "É basicamente um grupo de pessoas que tem alguma afinidade"

"Nada é melhor do que o rock para uma integração com a juventude. A música é o meio de comunicação mais legítimo entre os jovens do mundo todo, pois envolve um conteúdo cultural e ideológico"[1]. Ricardo Davoli, em entrevista para o jornal *O Estado*, apresentava em poucas linhas o programa que idealizou e apresentava na rádio *Antena 1 FM* de Florianópolis, trazendo o *rock* em mais uma forma de difusão. O *Sincronia Total* foi criado em 1985, alcançando uma

[1] **O Estado**, Florianópolis, 07 set. 1987, p.09.

grande amplitude na região, sendo o principal programa da emissora já citada e nas outras que passaram. Geógrafo de formação, Ricardo ou Pena (como gosta de ser chamado e assim referenciado durante esse trabalho), atualmente com 59 anos, é natural de São Paulo e escolheu Florianópolis como sua casa nos anos 1970. Ele é categórico quando o assunto é cena:

> Então a gente via que existiam cenas, a cena de São Paulo muito forte, indie, a cena de Porto Alegre muito forte, e a cena de Curitiba mais forte que a nossa ainda. Então a gente falava, cara, a gente tem que ter uma cena ao nível pelo menos de Curitiba e de Porto Alegre. Porque, porra, a gente não tá tão atrás. São Paulo era impossível, do Rio era impossível, já tinha Circo Voador, já tinha outra força lá na parada. E aqui a gente não tinha um centro como o Circo Voador, ou o Projeto SP de São Paulo, sabe, que ali que convergiam as bandas, as bandas gringas tocavam ali, então tinha toda uma troca de informação né. E aqui a gente sabia disso, mas foi difícil fazer, porque a gente não tinha material local. As bandas eram muito amadoras, muito toscas. Tavam começando, tavam... Uma cena... Acho que nunca teve uma cena de rock aqui. Floripa nunca teve. [2].

Ozias Alves Jr, 47 anos, é natural de Santos, litoral paulista, mas veio para Biguaçu, na região metropolitana da capital, aos seis anos, em 1976. Cursou e se graduou em jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no final dos anos 1980, tendo um trânsito constante com a Ilha de Santa Catarina. Tendo como gosto dentro do *rock* o gênero do *heavy metal*, via opções ainda mais escassas de bandas e, consequentemente, de shows e locais para executá-los, nos mostrando mais alguns indícios sobre a cena florianopolitana

> Naquele tempo, quem gostava de rock pesado, de Heavy Metal, era uma minoria. Bem, né. E a gente sempre se encontrava nos raros shows desse estilo de música. E aí em Florianópolis nos anos 80 era muito horrível. Ainda continua, não é grandes coisas não, mas naquele tempo não tinha nada assim né, não tinha um bar de rock. (...) Então essa cena de Florianópolis era muito, muito limitada, do rock. Porque, por exemplo, nessa época dos anos 80, aí uma vez eu conversando com um cidadão, em São Paulo, aí o cidadão lá, ele assistia show todo dia, de segunda a domingo, todo dia. E esse prazer eu nunca tive, né?[3]

Com essas duas primeiras falas, conseguimos evidenciar alguns aspectos que podemos aprofundar. O primeiro é a questão de uma "cena que não existe", para os entrevistados, em Florianópolis nos anos 1980. Porém, para realizar essa análise, temos que ter claro o que poderia ser uma cena musical. Parto dessas falas para tentar conceitualizar algo que considero extremamente móvel e mutável. Segundo o jornalista (e adolescente nos anos 1980) Fábio Bianchini, uma cena

> É basicamente um grupo de pessoas que tem alguma afinidade, não necessariamente estética, mas filosófica, do que é fazer... principalmente no que você...

[2] Pena. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017.
[3] Ozias Alves Jr. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, set. 2017.

> porque pra mim, que é uma coisa que é muito importante, que é o que me move, que é música, talvez tenha uma cena de cineastas, sei lá, mas que enfim... uma cena de pessoas que... tenha uma certa, que compartilhe alguma coisa. Pode ser bem tênue essa ligação, mas que tenha alguma ligação filosófica no modo de ver o que é fazer arte até. Ou arte ou política, mas no nosso caso aqui arte, e que... com um grupo de pessoas e com um centro geográfico, tipo um bar, pode ser. Idealmente um bar onde tu vai tocar[4].

José Luis Carvalho, 59 anos, trabalha com música desde que chegou a Florianópolis, em 1982. Natural de São Paulo trabalha como DJ "desde que nasceu", e junto com Pena foi um dos idealizadores e apresentador do programa Sincronia Total. Para Zeca (como gosta de ser chamado e assim referenciado durante esse trabalho), uma cena musical:

> Constitui num combo de atitude né meu. (...) Uma cena de rock é você ir lá e começar a persistir todo dia, toda terça-feira, martelar aquilo, e fazer daquilo uma rotina naquele dia, você começar a perturbar aquele dia. Começar a acreditar naquilo, sabe? Pra 5 pessoas, pra 20, pra 30, e não desistir nunca. Isso que eu acho que é, sabe? Você faz assim, repetindo, que nem o Hell's lá em São Paulo, que foi o primeiro clube de Techno dos anos 80, como foi o Dama Choque, como foi o Madame Satã, e outros lugares massa que eu frequentava lá, Carbono-14, Napalm. Então começava a ir aquele lugar sempre e você sabia que tinha. (...) Cena eu acredito é o lugar que você sempre vai lá naquele lugar, e tá sempre acontecendo, e as pessoas se encontram, e começam a trocar informação, e de lá vai pra fotografia, vai pro cinema, vai pra arte, vai pro rock... lá você faz uma *factory*, por exemplo. Só acredito nisso, você tem que ter um lugar pra se encontrar. Se você não tiver um lugar pra se encontrar meu... Não adianta tá um pessoal lá...[5].

Para os entrevistados, então, uma cena musical possui algumas características fundamentais. Uma relação estreita com a identificação entre pares, por exemplo, é colocada como um ponto crucial na formação, crescimento e manutenção de uma cena, sendo, inclusive, a primeira colocação feita por Fábio. Ela seria definida como uma aproximação entre sujeitos que, por mais difusos fossem, encontravam uma identificação, seja na música, no plano das ideias, ou em outros aspectos, com o compartilhamento de algo sendo seu principal mote. Esse algo, apontado pelos entrevistados, possuem uma imensidão de sentidos. Compartilham-se discos, roupas, ou apenas palavras sobre o show que estavam assistindo, mas que são essenciais para os indivíduos se sentirem pertencentes aquele aglomerado de pessoas. Essas relações simbólicas são efetivadas em diferentes esferas, seja no pessoal ou no coletivo, moldando e sendo modificadas por aqueles que a rodeiam. Quando falamos sobre compartilhamento de ações e/ou objetos e o sentimento de pertencer a um grupo, não podemos deixar de lado a forma com que essas condições se operam.

Segundo Pierre Bourdieu, a relação entre indivíduo e sociedade não é realizada de forma unilateral, e sim construída em um diálogo constante entre as duas esferas. O autor nos coloca

[4] Fábio Bianchini. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, mar. 2017.
[5] Zeca Carvalho. **Entrevista cedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017.

a par desse jogo entre os saberes individuais e coletivos, no qual pode expressar uma troca frequente, em que a relação de interdependência não se dá de forma pacífica. Podemos enxergar uma série de conflitos, e, entre eles, uma constante negociação entre os envolvidos. Nessa linha de análise, podemos compreender o modo com que as identificações são construídas, em que o pessoal e o subjetivo são galgados no jogo entre o social e o coletivo. Assim, ele deve ser visto como um conjunto elaborado de ações que são experienciados e colocados em prática por essas duas esferas.

Inserido nessa discussão, Bourdieu coloca o conceito de *habitus* no centro da análise sobre o indivíduo e sua relação com o social. Para o autor, ele remete a um conjunto de inclinações na qual os sujeitos agem dentro de uma estrutura social. O compartilhamento de algo, como Fábio traz, dialoga com a noção de como esses sujeitos se sentem pertencentes a uma cena de *rock*, estando intrinsecamente ligado com o modo em que ele é acionado no social. Em outras palavras, como um sujeito que se sente pertencente a uma cena de *rock* em Florianópolis opera esse sentimento. A operação, nesse caso, pode se remeter a uma conversa sobre as bandas preferidas, ou a maneira de se vestir no dia-a-dia, entre tantas outras questões que fazem essas diferentes individualidades encontrarem coro em um substrato social (BOURDIEU, 2007).

Entretanto, ao aprofundar nessa questão e, por conseguinte, na noção de campo, entendo que Boudieu traz uma conotação estanque com relação às ações individuais e coletivas inseridas na sociedade. O objetivo que proponho é de tentar compreender camadas de sentimentos, essas vicissitudes dos jovens, de acordo com sua característica principal: a heterogeneidade. Parto da colocação do autor sobre a relação entre indivíduo e sociedade, mas procuro aprofundar e, por conseguinte, entendê-la a partir da liquidez das suas fronteiras. Assim, podemos compreender como as identificações dos sujeitos são líquidas, chamando a atenção para a regulação e a negociação constante dos signos que conformam os jovens aqui estudados.

Uma constante negociação permeia a relação colocada tanto por Fábio quanto por Zeca. Um grupo de pessoas que possui algum tipo de aproximação, em suas diferentes acepções, e as acorda diariamente nos relacionamentos entre os indivíduos. No caso da cena musical aqui estudada, podemos colocar como um dos primeiros elos o *rock*, que aproxima diferentes sujeitos e traz essas disputas. Inseridos em uma cena, eles constroem e modificam os signos de importância em que os valores ali inseridos são evocados. Em outras palavras, os atores envolvidos estão a todo o momento moldando, modificando e construindo as representações desse campo musical. Conseguimos lançar luz sob a questão do pertencimento a uma cena, a partir do momento que entendermos como esses sujeitos reconhecem conjuntos de símbolos e

signos que a perfazem.

Caminhando por esse entremeio, a relação entre os sujeitos do *rock* florianopolitano está diretamente ligada a negociação e regulação dos signos de importância, que direciona os vínculos efetivados nessa cena. Assim, conseguimos ultrapassar um pretenso binarismo entre cenas, colocando a cena de *rock* em Florianópolis como um "entrelugar" em que essas disputas acontecem efetivamente. Essa noção, evidenciada por Homi Bhabha, dialoga de forma sintomática, uma vez que o conceito de fronteira vai além daquela geográfica. Para o autor, o sentido se mantém, com seus limites e diferenças, mas tem por preocupação a análise da constituição dos espaços simbólicos que os sujeitos ocupam (BHABHA, 1998). O pertencimento está condicionado a uma troca de informações, ao compartilhamento de uma série de preceitos sobre o mundo e que encontram uma direção no *rock*. Segundo Bhabha, essas relações culturais acontecem em massa, tendo como resultado "novas identidades híbridas e transitórias" (BHABHA, 1998, p.300).

Antônio Carlos de Barros, 66 anos, é músico radicado em Florianópolis. Natural de São Paulo, entre idas e vindas acabou por escolher a Ilha de Santa Catarina como sua casa. Chegou a cidade pela primeira vez em 1976, com 26 anos, para trabalhar com a confecção de pranchas de surf e, paralelamente, a música. Antônio discorre sobre sua tentativa de trabalhar efetivamente com a música.

> Depois de 10 anos eu voltei pra São Paulo. Eu fui tentar a música lá. (...) Eu morei aqui [em Florianópolis] de 76 a 86. (...) Eu dava aula de violão pra me sustentar naquela época, e ai eu tive uma parceira que era uma coisa fenomenal de escrever, e nós fizemos muita coisa. Aí eu fiz uma banda com ela. Fiz ela comprar um contrabaixo, ela tocava contrabaixo, cantava muito bem, escrevia que era uma barbaridade. A gente começou a desenvolver, aí ela falou "se a gente quiser alguma coisa é São Paulo, não adianta ficar aqui em Floripa". (...) Porque a cena musical aqui não acontecia. Ou você ia pro Rio, ou você ia pra São Paulo[6].

Ozias traz que "nessa época dos anos 80, aí uma vez eu conversando com um cidadão, em São Paulo, aí o cidadão lá, ele assistia show todo dia, de segunda a domingo, todo dia"[7], enquanto em Florianópolis tal situação não era possível, e que esse prazer ele nunca teve. Pena "via que existiam cenas", onde "a cena de São Paulo" era "muito forte", e, mesmo colocando que Florianópolis "não tá tão atrás", já mostra que se equiparar com a cena de "São Paulo era impossível" [8]. A cena de *rock* paulista era sempre evocada como um cânone, uma referência de

[6] Antônio. **Entrevista cedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017.
[7] Ozias Alves Jr. *op cit*.
[8] Pena. *op cit*.

caráter massivo e que, de forma a deixar ainda mais próxima com a cena florianopolitana, reunia todos esses preceitos em território brasileiro.

É com essa colocação que tento compreender mais algumas camadas da cena de *rock* em Florianópolis nos anos 1980. Tendo São Paulo como um espelho, alguns sujeitos buscavam na megalópole seus referenciais, procurando aplicá-los, na medida do possível, em suas realidades. O intercâmbio cultural que Pena e Zeca buscavam se encontra no cerne da fomentação da cena florianopolitana, de duas maneiras: a primeira, por se tratar de indivíduos inseridos na mídia local, e trazerem o gênero musical na rádio FM; segundo, por buscar em São Paulo elementos norteadores para as suas ações na capital catarinense.

> Então a gente frequentava a Ataque Frontal, que era a gravadora deles [Cólera] lá em São Paulo. Então ia lá, conhecia o Renato, que era o sócio do Rédson, que era o cara do Cólera, e eles eram meus amigos. Então eles lançavam várias bandas nacionais e várias bandas gringas também. Eles tinham um intercâmbio com as gravadoras de punk rock, porque sabe que o punk rock sempre foi um negócio de camaradagem, sempre teve um lance muito mais de intercâmbio sem envolver muita grana... que tem o lance da ideologia, do *do it yourself*, né cara, faça você mesmo. Então tinha um lance de um intercâmbio muito forte. E as bandas liberavam os álbuns pra Ataque Frontal lançar no Brasil. E a gente recebia isso pra tocar na rádio, entendeu?[9]

O intercâmbio efetivado por Pena e Zeca com São Paulo se dava a partir do local em que estavam inseridos. Ambos são paulistas, que acolheram Florianópolis como sua casa, fazendo com que as idas até sua cidade natal fossem recorrentes, por diferentes motivos. Inseridos na mídia local, buscavam outros modos de fazer a profissão na capital catarinense, influenciados diretamente por aqueles sujeitos com quem trocavam informações. Muito daquilo que Pena coloca de que não existia uma cena de *rock* em Florianópolis, podemos perceber na fala de Zeca, pertinente nesse momento.

> Não vinha muito coisa tocar aqui, então... Eu acredito que a gente trouxe as primeiras bandas de punk, de várias tendências de música pra vir tocar em Floripa. A gente queria trazer e ter... intercâmbio musical, pras bandas poder vê também, e nós também né meu. A gente gostava de ver[10].

O intercâmbio, nesse caso, está ligado diretamente com a constituição da cena de *rock* na cidade. Vimos, a partir das falas destacadas, que ela somente iria alcançar algum tipo de amplitude se existisse um diálogo, um canal aberto entre uma cena já consolidada – como era o caso de São Paulo – com uma que ainda engatinhava se colocarmos em via de comparação. O fato de algumas bandas dessa cidade virem à Florianópolis poderia ser um gatilho para a formação de

[9] Pena. *op cit*.
[10] Zeca Carvalho. *op cit*.

conjuntos locais, que poderia fomentar a abertura de locais para tocarem, incentivarem a mídia a apoiar essa cena que se constituía, entre outros aspectos. Como Pena coloca

> Eu e o Zeca frequentávamos muito o underground paulista. E trazia as bandas pra cá. As que a gente achava legal, que eram bandas baratas, os caras vinham de ônibus, entendeu? E a gente tacava nos buracos aqui pros caras tocar. Divulgava na rádio, tocava no programa, e fazia. A gente queria fechar o ciclo todo, entendeu? Fazer, tocar na rádio, mostrá-los ao vivo, divulgar o trabalho, fazer todo o lance do circuito, que a gente queria fazer uma cena local[11].

Não entendo esse ponto como uma progressão, onde uma coisa levaria a outra por mero acaso. Esse ainda é um trabalho de história do tempo presente e, como tal, tem algumas restrições a dimensões teleológicas. Por conta disso, me atentarei na categorização de cena que Pena coloca, tentando traçar uma linha de raciocínio para compreender àquela que poderia existir em Florianópolis no período. O ciclo que ele traz, remonta a uma forma de enxergá-la como um produto de seu meio, no qual, a partir do momento que esse circuito estivesse completo e funcionando a pleno vapor, consolidaria uma cena de *rock* próxima daquela que eles enxergavam como ideal. Pena aprofunda nessa questão mais a frente

> Uma cena se constitui nos locais pra tocar, vários locais, não só um local. Pode ser um como um núcleo, como eu te falei do Célula, mas outras casas nos bairros. Não só uma cena no Centro. Mas a ilha é muito espalhada. Então, é... Algumas casas que tocam, em outros bairros, em outros locais da ilha, e bandas tocando semanalmente com música autoral, não cover, que hoje você só vê cover. Vai no John Bull, só tem cover. É raro uma banda autoral aqui. (...) Mas, é... autoral, várias bandas autorais tocando em vários lugares com mídia divulgando, com espaço de mídia divulgando, tocando, mostrando para as pessoas. Isso é uma cena. Você tem mídia, você tem local, e você tem banda. Isso é uma cena. Tripé[12].

O tripé é o mote principal para uma cena musical funcionar, segundo Pena. A relação entre mídia, locais e bandas fomentaria um circuito local, fazendo com que ele ganhasse cada vez mais força e se demonstrasse como uma parte fundamental da cidade. Podemos aproximar essa noção com Will Straw, quando coloca que "a música oferece um pretexto para sair pela cidade, para consumir cultura em momentos de interação coletiva que se enquadram na vida pública mais difusa das cidades, nas mesas de bar e nas conversas públicas e coletivas" (STRAW, 2013, p.14). Assim, podemos enxergar um diálogo com a ideia de que a música poderia movimentar a cidade de outra maneira, produzindo uma cultura urbana difusa, heterogênea e instigante. A relação entre cena musical com o crescimento de uma economia na cidade voltada a esse público

[11] Pena. *op cit*.
[12] Pena. *op cit*.

produz novas circularidades em diferentes lugares, antes utilizados com outra natureza que não aquela que a cena colocava, por exemplo.

Simone Pereira de Sá traz que uma cena remete a um grupo, que é demarcado por um espaço onde existem diversas práticas musicais, que interagem entre si de formas múltiplas, através de trocas entre os pares envolvidos (SÁ, 2013). Dessa forma, a autora deixa claro que essa noção permite uma visão mais flexível sobre a questão dos agrupamentos social através da música, lidando com o fluxo de informações e os gostos difusos desses sujeitos, afastando-se de noções com fronteiras rígidas, como é o caso da subcultura evidenciada por Stuart Hall. Aproximando com que Bourdieu aponta como a constituição do campo, Sá coloca esses agenciamentos difusos no centro de sua análise, em que essas tensões tornam-se complexas maneiras para compreender a constituição de uma cena musical.

Straw, em seus últimos escritos sobre a temática, se afastou da tentativa de compreender as dinâmicas esse campo através da análise das relações entre os indivíduos. Nesse caso, a preocupação do autor se baseava em evidenciar as tensões e articulações entre os sujeitos que gravitavam nas diferentes cenas, aproximando dos escritos de Bourdieu, como evidenciados anteriormente nesse trabalho. A preocupação do autor, nesse momento, é embasada pelos aspectos espaciais dessas cenas, na qual ela é entendida como um espaço cultural, colocando os aspectos do processo de formação em segundo plano. O investimento na dimensão espacial desse campo é evidenciado através de sua preocupação em "considerar a circulação de bens e a variedade de pontos – geográficos, institucionais, econômicos e afetivos – nos quais esses bens encontram usuários e consumidores" (JANOTTI JR, 2012, p.4). Assim, podemos nos aproximar do "tripé" que Pena expõe em sua fala: os pontos geográficos, midiáticos e afetivos são essenciais para analisar as cenas musicais.

A preocupação, então, é de entender o conceito de cena através deste viés, que privilegia uma visão preocupada nas dinâmicas entre música e sujeitos inseridos em um espaço urbano. Espaço esse que não é somente o geográfico, como pode ser o afetivo ou o midiático. Os meios de comunicação "são elementos ativos na constituição das estruturas, da articulação e da circulação de sentidos, imprimindo-se ainda nas relações que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações" (SÁ, 2013, p.34). Dessa forma, não podemos deixar de lado o papel que a mídia exerce sobre uma cena musical, seja para alçá-la a um patamar de importância (baseado em uma lógica mercadológica), como no caso do *rock* nacional nos anos 1980, ou para depreciá-la, tendo como exemplo uma série de gêneros musicais que foram segregados, como o samba e o *funk*, delimitando aquilo que deve ser colocado em uma redoma de relevância. No

caso da cena de *rock* florianopolitana, a imprensa adiciona um caldo de destaque para o gênero musical nos anos 1980.

Nesse âmago, trago novamente o programa Sincronia Total. Criado em 1985 por Pena e Zeca, teve como sua primeira casa a rádio Antena 1 FM, que nesse período passava por uma reformulação da sua proposta, buscando novos públicos e encontrando na camada jovem seu principal foco.

> Todas as tendências da música jovem têm lugar no Sincronia Total, que influi marcantemente na programação da rádio local. Basta lembrar que os grupos U2, The Cure ou Dead Kennedys – entre os estrangeiros – Cólera, Inocentes ou Legião Urbana foram *descobertos* por essa dupla de paulistas radicada em Florianópolis. Há dois anos o Sincronia está no ar, procurando difundir as correntes musicais mais atuais[13].

Mesmo tendo o *rock* como gênero musical que aproximava o programa com seu público, eles não deixavam de explorar outros gêneros que não tinham espaço em outras emissoras. A programação poderia variar entre o *rock* e o *reggae*, por exemplo, em uma tentativa de aproximar as pessoas da região de uma música que não era encontrada tão facilmente. A partir do intercâmbio com São Paulo, por exemplo, ambos conseguiam trazer discos e influências para aumentar as suas próprias referências e tocarem novas músicas no programa. Como Pena coloca

> Mas aí, quando eu tinha todo esse embasamento de 20 anos ouvindo rock and roll e curtindo, correndo atrás, e ouvindo em sebo e tal, foi fácil pra mim. Que aí eu já conhecia as pessoas lá em São Paulo, e ai a gente, eu e o Zeca, a gente louco do jeito que a gente era, a gente fazia o show, fazia as festas, ganhava uma grana, e ai pra São Paulo e comprava tudo em disco importado. A gente não deixava nem um... não sobrava nem pra comer um pão com manteiga. Porque a gente era louco, a gente entrava na loja e, 'puta, quanto que é esse disco cara? 250 pau, 300 pau', pra gente era muita grana, disco importado né velho, e a gente comprava de quatro, de cinco, pra tocar no programa no outro domingo. Então a gente já chegava com uns lance que ninguém tinha escutado, sabe? Só coisa que ninguém tinha ouvido na vida. Então a gente tocava aquilo no programa[14].

Corroborando com essa fala, Zeca complementa

> Na verdade o Sincronia Total é um programa, que a gente se uniu, nós dois cara, e a gente é muito viciado em música, mas a gente só tocava o que a gente queria. E o nome vem de sincronia por que? Porque a gente acha que muita coisa tem a ver, então é do blues ao industrial, na época. E a gente ousava mesmo, a gente ia atrás de tudo, a gente ia na Ataque Frontal, que é uma gravadora lá de São Paulo só de punk, atrás de um monte de coisa[15].

[13] **O Estado**, Florianópolis, 07 set. 1987, p.09.
[14] Pena. *Op. cit.*
[15] Zeca Carvalho. *Op. cit.*

Além de uma gama de novas referências, Pena e Zeca abriam espaço para novas bandas tocarem suas *demos*[16], auxiliando na sua divulgação e fazendo com que o público local chegasse até seu programa.

> (...) Para José Luiz Simões de Carvalho, o Zeca, de 29 anos [o perfil do ouvinte do programa] "É um público que quer ouvir coisas diferentes; grupos do mundo inteiro. Tocamos desde os italianos (Big Stick), aos alemães (Felip Boa Voodo Club) e iuguslavos (Laibach)". Do Brasil, as fitas *Demo* (que não foram lançadas em vinil) também são tocadas. É o caso do grupo Maria Angélica Não Mora Mais Aqui, do crítico musical Fernando Naporano[17].

Essas questões nos aproximam da importância da mídia para a consolidação de uma cena. A partir de um caso específico, podemos enxergar, na prática, as movimentações que existiam a fim de fomentá-la. A partir do Sincronia Total, Pena e Zeca abriam para um público considerável seu leque de referências, refinado a partir do intercâmbio realizado com uma cidade maior, que proporcionava a eles se aproximarem de outros referenciais e, por conseguinte, fazerem o deslocamento para uma cidade menor. A importância do programa para a cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980 se aproxima a toda atenção dada pela mídia ao gênero no período. As rádios *rock* estavam em alta, principalmente com a Kiss FM em São Paulo e a Fluminense FM no Rio de Janeiro; a televisão dava visibilidade para artistas e canções do gênero; revistas especializadas em músicas, como a *Bizz*, ganharam um grande espaço no mercado editorial brasileiro[18]. Como Pena coloca, "o nome do programa era Sincronia Total, porque eu e o Zeca, a gente tava sincronizado com o tempo mesmo, a gente tava dentro do nosso tempo"[19].

Todos os aspectos levantados até o momento, como o pertencimento, o compartilhamento de ideias, o intercâmbio com outras cenas musicais já consolidadas, a importância dos espaços e o papel da mídia, são essenciais na constituição daquilo que quero apontar como cena musical. O objetivo, até aqui, foi de traçar linhas gerais para compreender sua constituição – precisamente, o que condicionaria a uma cena de *rock* existir nos anos 1980 e em Florianópolis. Partindo desse espaço e temporalidades específicos, lanço aspectos que julgo como vitais para mergulhar na construção – ou na tentativa – de uma cena de *rock* local.

Voltando a metáfora do "tripé", Pena traz mais alguns indícios sobre como ele se operava em Florianópolis nos anos 1980. Para o radialista,

---

[16] A fita demo é uma gravação musical amadora (em estúdio ou não), feita com o objetivo de divulgação dos artistas. A prática da gravação de uma fita demo, em muitos casos, era utilizada por bandas para apresentar a alguma gravadora canções próprias, a fim de conseguirem um futuro contrato de gravação e vendagem.

[17] **O Estado**, Florianópolis, 07 set. 1987, p.09.

[18] Essas são notas iniciais sobre a relação mercadológica do *rock* nos anos 1980. A questão será melhor aprofundada no terceiro capítulo.

[19] Pena, *op. cit*.

> Tinha a divulgação. Tinha o ST, tinha o Sincronia Total, que era forte na divulgação. Não tinham as bandas, e tinham poucos lugares. Então... e as bandas dessa época eram covers também. Sabe, as que tinham, as poucas que tinham, eram cover, então bandas autorais, a gente caçava. Até em outra cidades. Por exemplo, Bandeira Federal, ali de Brusque, Fishman era de Imbituba, todo mundo que mandava, que a gente pedia para as pessoas mandaram pro programa as demos, as demo-tape. E vinham umas. (...) Mas ali a gente avaliava, mesmo sabendo que aquilo foi mal gravado, e falava 'po, o som dos caras é criativo', 'o som dos caras é legal', 'olha que legal isso aqui', 'olha essa letra', 'vamo trazer esses caras pra tocar aqui, bota eles lá no Papalua', preço zero, entendeu, paga nada, cachê é cerveja, os caras vão ir pela cerveja. E os caras vinham, no carro, com os equipamentos dentro, vinham aqui e tocavam, entendeu? Então a gente tentou fomentar isso[20].

Para ele, existia uma divulgação, na mídia, do gênero musical. Entretanto, a cena de *rock* florianopolitana, na sua visão, pecava no que diz respeito às bandas e aos espaços. Minha preocupação, a partir da fala de Pena, é de entender a tentativa de fomentá-la em Florianópolis, que, nesse caso, se dá por parte de dois radialistas locais, com relativo intercâmbio com outra cena no país, e inspirados na sua constituição. O que cabe a esse trabalho é o de levantar aspectos que possam corroborar com um pensamento mais aprofundado sobre a cena local de *rock*, e que desemboca em outros capítulos que serão explorados posteriormente.

Corroborando com a fala anterior, Zeca coloca que "os anos 1980 foi bem difícil de *rock* aqui na cidade"[21]. Mesmo assim, fala sobre a importância que o programa Sincronia Total tinha no fortalecimento da cena, fazendo com que bandas de outros Estados viessem tocar em Florianópolis, além de viajar para São Paulo costumeiramente atrás de material novo para o programa. Zeca explora outra faceta que o programa poderia produzir.

> Mas eu acho que, dentro da rádio, isso gerou muita oportunidade de moçada tá se reunindo em casa, escutando o programa e pensando em comprar uma bateria, comprar uma guitarra, começando a formar as bandas. Acredito eu que teve muito disso, sabe? (...) Então inspirou, como inspirou também né, a ter atitude pra fazer alguma coisa legal né meu. A gente encontra muita gente, assim, 'porra meu, a gente cresceu ouvindo vocês, montamos a nossa banda, a gente agradece muito', e eu, po, que isso né meu, eu que agradeço vocês ter banda né, e tá mexendo com isso aí né cara[22].

Em entrevista ao jornal O Estado, em 1987, Pena já colocava essa visão como uma das norteadoras do programa.

> A Antena 1 opera em 92.1 e o espaço aberto por Mário Silva ao Pena e Zeca deverá ser preenchido com o que há de novo. "Os grupos novos que são lançados no Brasil, que não têm um esquema de multinacional por trás, voltarão ao

[20] Pena, *op cit*.
[21] Zeca Carvalho, *op. cit*.
[22] Zeca Carvalho. op cit.

> programa. Tentamos diminuir a defasagem de um universo mutável, que é o rock, o punk, o hip-hop, o blues, o reggae, afro ou industrial, entre todas as tendências", conclui Pena[23].

A importância que o programa tinha com o seu público, se demonstra como um dos papeis principais no que diz respeito a essa construção de uma cena. Partindo do que Zeca nos traz, podemos enxergar a importância dos meios de comunicação nesse meandro, uma vez que poderia aproximar do público ouvinte todo aquele seu conhecimento adquirido no intercâmbio cultural que tentavam exercer com São Paulo. Em outras palavras, o programa Sincronia Total pode ser entendido como um dos mediadores que intervêm – e sofrem intervenções – na construção da cena de rock florianopolitana.

Sá evidencia esse aspecto quando traz para sua discussão a Teoria Ator-Rede[24], na qual coloca no centro da análise essa relação dialética entre aquele que age no campo, e o próprio campo social. Ou seja, para a autora, "os atores (...) são entendidos como qualquer agente que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade, atuando como mediar na rede e deixando rastros" (SÁ, 2013, p.35). Pena e Zeca, então, são dois agentes inseridos em uma cena musical, que produzem diferenças em seu âmago a partir de seus referenciais, modificando o meio em que viviam e também por ele sendo modificados. Como Pena levanta, "esses dois paulistanos malucos, fazendo uns negócio maluco, falando uns negócio maluco na rádio, tocando umas bandas que ninguém nunca ouviu" eram sujeitos atuantes na cena de *rock* de Florianópolis.

Podemos compreender a constituição de uma cena como uma construção coletiva, que abarca sujeitos diversos, em suas diferentes profissões, atuações na sociedade, com seu próprio capital cultural e com os anseios que são próprios deles. Pensar por esse viés nos demonstra uma forma de anular uma possível hierarquia entre sujeitos e objetos. Ambos atuam diretamente em uma cena musical, moldando-os e por ela sendo moldados. Não somente Zeca e Pena atuam como mediadores do coletivo, mas, também, os demais indivíduos que se sentiam pertencentes a ela. A heterogeneidade é a característica inerente ao conceito, em que os processos sociais inseridos nessa realidade são fluídos e móveis. Desta forma, temos uma série de atores envolvidos, com múltiplos pontos de vistas, que podem conversar ou divergir em alguns pontos.

[23] **O Estado**, Florianópolis, 07 set. 1987, p.09

[24] "(...) a proposta da TAR [Teoria Ator-Rede] e a de retomar as premissas de uma outra vertente da sociologia que busca entender como a sociedade *se torna* sociedade – ou seja, como as associações se constroem e quais os vínculos que se estabelecem entre os atores de uma rede sócio-técnica, enfatizando assim o caráter processual e performático das associações tanto quanto a ênfase na relação entre os atores que atuam e alteram um agrupamento a cada momento" (SÁ, 2013, p.34).

Conseguimos evidenciar nesse início, partindo da construção de uma concepção sobre a cena de *rock* florianopolitana, que ela é multifacetada, difusa e polifônica, assim como todas as outras que foram colocadas como modelos nas falas dos sujeitos aqui realçadas. Ela é heterogênea, com alguns estratos de profundidade igualmente importantes para sua constituição. O trabalho transcorre a partir de um mergulho nesses estratos, na polifonia com que a cena de *rock* de Florianópolis está imersa. O "combo de atitudes" que Zeca traz em sua fala, constitui exatamente esse caráter difuso e com diversas facetas que a cena demonstra: atitude em divulgar as bandas e shows na cidade; em montar uma banda; em ir até algum espaço ouvir *rock*; conversar com as pessoas que frequentam esses lugares. As atitudes são várias, assim como as propriedades díspares da cena. Como Massimo Canevacci aponta, partindo do exemplo de São Paulo:

> Inúmeros testemunhos recolhidos sobre São Paulo confirmam como esta metrópole está inserida num processo contínuo de dissolução, um eterno repensar e reconstruir a mesma cidade que também se apresenta a cada geração como sempre diferente e sempre idêntica. *São Paulo é autodissolvente. São Paulo é a dissolvência* (CANEVACCI, 2004, p.33)

A dissolução, apresentada por Canevacci, diz respeito a um movimento de repensar e reconstruir uma mesma cidade. Esse, segundo o autor, é eterno, sendo um jogo de interpretação urbana de e para a urbe. São Paulo, nessa ótica, está nesse processo contínuo de dissolução. Florianópolis também? Através do trabalho de Reinaldo Lohn, por exemplo, podemos enxergar que os diferentes projetos de cidade estavam sendo disputados, por relações de poder colocadas aqui. Segundo o autor, diferentes opções de desenvolvimento da capital catarinense dizem respeito a formas difusas de "pensar a cidade, de ordená-la e antecipar seu futuro" (LOHN, 2016, p.19).

Podemos enxergar Florianópolis como um espaço polifônico, em que vozes distintas a significam e resignificam através de seus diferentes aspectos. A pluralidade existente na capital catarinense é o que a constrói, a molda e modifica aqueles que aqui vivem, em um movimento dialético. A "pluralidade de culturas existentes" (CANEVACCI, 2004) se cruza, se choca, se separa, se une, em um movimento perpétuo. Aqui o trabalho se perfaz, tendo por preocupação cartografar os rastros que os sujeitos do *rock* deixaram na cidade, fazendo com que suas visões sobre ela apareçam e modifiquem a sua narrativa.

Uma das formas de entender a cidade é através da cena de *rock*. As narrativas dos sujeitos que pertenciam a ela serão essenciais para o andamento desse trabalho, uma vez que são esses rastros que estarei focando meu olhar. Para tanto, um olhar mais apurado sobre a polifonia de Florianópolis se faz candente. Irei tecer algumas linhas sobre as diferentes tribos urbanas que

existiram pela cidade, com variadas projeções de futuro e experiências passadas. O objetivo, então, é dar outra camada de sentido para a cidade, compreendendo que ela é significada por seus habitantes, ao mesmo tempo em que ela própria os modifica, em um diálogo e negociação constante e perpétuo.

1.2 Tribos urbanas: quais são elas?

Cacau Menezes, jornalista e um dos principais colunistas de variedades da cidade, escreve em seu *blog* uma matéria sobre o Bar do Chico, localizado na praia da Joaquina, região leste de Florianópolis, e que reunia, segundo o colunista, grande parte da juventude roqueira nos anos 1970 e 1980.

> Apressando, e com espaço limitado para relembrar fatos e fotos, vou apenas instigar a imaginação do leitor que viveu aquela época de rock, surfe e brotos no grande palco da Ilha, a nossa Joaca, antes da fama mundial de Florianópolis. Aquela era ainda uma época em que a cidade não tinha sido invadida. Iam a praia as mesmas turmas que iam às festas do Paineiras, do Doze e que se encontravam à noite no Big Bravos, Iron Bar, Agapito... A cidade na verdade era uma turma só (MENEZES, 2008).

O jornalista elenca uma série de fatores para relatar a sua experiência no local, durante todo o curto texto. Trago o excerto acima para problematizar a noção de que, em Florianópolis, todo mundo pertencia ao mesmo grupo, ou que todos ali se conheciam.

O Bar do Chico, local de boas lembranças para Cacau Menezes, foi palco do festival *Rock, Surf e Brotos*, idealizado pelo próprio jornalista e que reuniu um grande número de pessoas na praia da Joaquina, em 1978[25]. O evento foi uma das marcas do *rock* florianopolitano, dividindo o panteão dos grandes festivais, até aquele momento, com o *Palhostock*[26] em 1974. Alcançou esse patamar pelo grande número de pessoas que reuniu, pelas confusões com a polícia ou pelas

[25] Realizado em Junho de 1978, foi idealizado por Cacau Menezes e Ricardinho Machado, também jornalista e colunista social. Consistia em um campeonato de *surf* durante o dia e, a noite, bandas de *rock* faziam seus shows. Ficou marcado pela ação da Polícia Militar e, principalmente, na figura do Delegado Elói, fazendo uma grande operação para acabar com o evento. A sua célebre frase, "nem todo maconheiro é surfista, mas todo surfista é maconheiro", estampou as manchetes do jornal O Estado no período, marcando esse evento. Para saber mais sobre o tema, ver: BORGES, Maurio. **Rock, Surf e Brotos: muita polícia e pouca onda**. Blog Waves, 2008. Disponível em: < http://waves.terra.com.br/surf/noticias/colunaspalanquemovel/rock-surf-e-brotos/muita-policia-e-pouca-onda> Acesso em: 16/09/2017. **ILHA 70**. Roteiro e Direção: Marco Martins e Loli Menezes. Documentário, 7:12. Vinil Filmes, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sATEz4yR2X0> Acesso em: 16/09/2017

[26] Palhostock – originalmente, 1º Festival de Música Pop – foi uma festival de música que pretendia seguir os moldes do *Woodstock*, com música ao ar livre. Um dos maiores festivais catarinense dos anos 1970 reuniu uma série de jovens no estádio Renato Silveira, em Palhoça, em Outubro de 1974. Para saber mais, ver: DE SOUZA, Manoela. Música e Constentação: Palhostock, o Woodstock de Santa Catarina. **Revista Santa Catarina em História**, Florianópolis, v.9, n.2, 2015, p.38-50. **ILHA 70**, *op. cit.*

figuras que realizaram o evento e que estavam presente. Naquele momento, além do organizador, uma parcela considerável dos frequentadores, tanto do Bar do Chico quanto desse festival, pertencia a camada alta da sociedade de Florianópolis. Por ali, desfilavam alguns dos sobrenomes mais ilustres da capital, "as melhores e mais conhecidas pessoas da cidade – de 15 a 50 anos, se encontravam para conversar, beber, dançar, mergulhar, jogar futebol, frescobol, surfar e até fumar maconha" (MENEZES, 2008).

As afirmações do jornalista sobre esse contexto e período específicos, dizem, também, a uma camada da sociedade distinta. Uma tribo urbana que, por sua elevada posição social, frequentavam esses espaços na cidade. Locais que não eram praticados, por exemplo, por sujeitos de outros estratos sociais, que poderiam ter no *rock* o seu gênero musical preferido, assim como esses que Cacau Menezes traz, mas que não iam até a praia da Joaquina atrás de "rock, surf e brotos".

Voltarei nessa problematização adiante. O que quero destacar, agora, é a ideia de que "a cidade era uma turma só". Pena, quando discorre sobre o início de sua amizade com Zeca, corrobora com essa ideia

> A gente já se conhecia, e o Zeca tinha um monte de coisa de som, de vinil, que eu não tinha. O Zeca era mais chegado prum reggae, curtia rock também, mas ele tinha muita coisa de reggae que eu nem conhecia. (...) E ai a gente começou a fazer umas festas juntos aqui na Lagoa. Porque não tinha nada, não tinha bar, não tinha porra nenhuma, e as pessoas se conheciam, todo mundo se conhecia da praia, 'ah, vamos fazer uma festa na casa de fulano', 'tá, quem vai fazer o som?' 'O Pena e o Zeca'[27].

Zeca é mais categórico ao falar sobre Florianópolis nos anos 1980.

> Puta, era a cidade mais linda do Brasil. Nossa, era um tesão cara. Todo mundo se conhecia aqui, todo mundo era amigo, todo mundo se respeitava, não tinha violência, pessoal era legal. Nunca teve um problema, tinha uma briga ou outra, mas era muito pouco. Nada. Não tinha nem página policial. Policial de vez em quando ia lá, em Biguaçu, o cara pegava facão, passava na galinha do outro, era o máximo, não tinha nem página policial[28].

Na mesma linha das falas de Pena e Zeca, Antônio traz alguns aspectos sobre o clima florianopolitano no período.

> Eu vim aqui pro paraíso né cara. Eu não queria mais cidade grande, eu queria mais a natureza, eu queria a onda, a praia, então eu vim pro paraíso. Isso aqui antigamente era uma coisa. (...) A gente pegava onda, vinha pra casa, que era lá no Canto da Lagoa, o cara já parava "não, pera ai, desce aí, come um

[27] Pena, *op cit.*
[28] Zeca Carvalho, *op cit.*

> camarãozinho". Aí o cara pegava um balde, entrava a pé na Lagoa, isso eu vi cara, pegava uns camarões desse tamanho [representando algo grande com as mãos]. Ele alimentava os 10 filhos assim. Tudo gente... hoje ele já estão avós, porque eu to aqui desde essa época, são 41 anos. Queriam fazer uma história de quem é o mais velho da Ilha, "eu to aqui a 41!". Eu fui um dos primeiro a chegar, quando eu cheguei aqui só tinha uma pessoa que tinha vindo de São Paulo já, que tinha alugado uma casinha. Mas eu vim pro paraíso nessa época, mas agora eu to querendo retornar ao paraíso, um lugar igual a quando eu cheguei aqui, não tinha asfalto não tinha nada. Procuro esse lugar de novo, um lugar assim pra viver[29].

Visões sobre uma cidade pacata, que não tinha violência e, quando tinha, acontecia longe da ilha, em uma região periférica (na qual se localiza Biguaçu e outros municípios da região metropolitana). Um lugar em que todos se conheciam, congregavam uma amizade mútua, se respeitavam e viviam em harmonia. Uma definição que se aproxima daquilo que o catolicismo prega como o paraíso. Entretanto, o que quero apontar aqui não é um contraponto com a fala desses sujeitos. Muito menos, de colocá-las como errôneas e trazer elementos que considero como verdadeiros. Entendo que memória e história traçam diferentes caminhos no curso do tempo, porém se entrelaçam por diversas vezes, principalmente no trabalho do historiador que se debruça nas agruras do tempo presente. Aqui, o sujeito, em diversos momentos, reivindica sua memória acerca de um fato como a "verdade plena", e o historiador se vê contra a parede, utilizando esta memória como fonte para analisar certos contextos – e que, em muitas vezes, vai de encontro com essa memória.

Segundo Maurice Halwbachs (2006), a memória é uma reconstrução do passado, uma ideia do que foi nosso passado, com a ajuda da reconstrução a partir do nosso presente. Dessa forma, ela não é estanque, paralisada no tempo, mas influenciada pelo tempo em que está sendo gestada e em permanente atualização. Entretanto, a memória não é o vazio absoluto, apenas aberto ao presente: ela traz reminiscências do passado, e nunca é apenas um espaço em branco, pois aquilo que chega até nós, no presente, somente faz sentido se reverbera com aquilo que já temos disponível.

Nessa seara, Paul Ricoeur (2007) aponta para o caráter documental que a memória deve possuir, através de um processo epistemológico que passa pela própria memória declarada, aquela que é colocada como verdade quando evocada pelo indivíduo ou pelo grupo que tal pertence, indo em direção aos arquivos e a documentação dela, até chegar à prova documental, onde entra o processo hermenêutico dessa memória alicerçado com as ferramentas da história. O autor aponta, dessa forma, para o caráter de veracidade adquirido à memória, dado por aquele que a

[29] Antônio, *op. cit.*

evoca: para esse sujeito, aquilo que ele recorda de certo evento é a verdade, e nada poderá colocar essa lembrança em suspeita. É nesse ponto que entra a operação historiográfica evidenciada por Ricoeur, e a importância de colocar um sentido histórico nas narrativas de diferentes memórias, sempre tendo em vista que ela é uma fonte de análise, base do trabalho do historiador.

Tendo claro o papel no qual estou envolvido, procuro aspectos que coloquem outros elementos sobre a Florianópolis dos anos 1980. Estou preocupado com narrativas difusas sobre a cidade, que podem trazer um aspecto paradisíaco, mas se debruça em outras esferas. Zeca e Pena não estão errados nas suas colocações sobre as características da urbe, porém é meu dever, como historiador, entender que elas são aspectos de uma visão sobre Florianópolis, e que nesse mesmo espaço existe uma grande variedade delas. A capital catarinense é polifônica em seus sentidos e narrativas.

Analisar a cidade pelo viés da polifonia implica em contradizer o caráter único, homogêneo e linear que uma visão sobre ela pode trazer. Lohn aponta que a narrativa de uma cidade se dá através do agenciamento de diversas camadas da sociedade, na qual coexistem diferentes noções de passados e projeções de futuro. Para o autor, a atuação de populações difusas, com outros contextos históricos, na formação e construção de ideias sobre a urbe é fundamental para sua análise. Assim, a cidade é vista como um campo de lutas, em que busca legitimar aquilo que é real, sendo, então, um objeto de poder (LOHN, 2016).

Para conseguir efetivar essa perspectiva, devemos entender o local do qual estamos estudando. No caso específico deste trabalho, temos Florianópolis como objeto de pesquisa, na qual suas difusas formas de urbanização se mostram latentes a partir dos anos 1950 do século XX. Segundo Luis Felipe Falcão, até a década de 1970, a capital catarinense era composta por um núcleo urbano pouco extenso, em que era rodeada por núcleos esparsos e dedicadas a atividades agrícolas e pesqueiras. Estas mantinham um contato com o centro urbano somente quando necessário, onde enfrentavam dificuldades pelas distâncias e a precariedade das vias e meios de locomoção (FALCÃO, 2010, p.2).

Vimos um período de intenso desenvolvimento urbano em Florianópolis, principalmente após os anos 1970. O aumento populacional, devido às migrações e ao crescimento da população residente, também se mostra como um fator preponderante nessa linha de análise. Rafael Dias traz indícios da radicalidade das transformações urbanas e socioculturais ocorridas na cidade na segunda metade do século XX, na qual explora as características e as consequências dos pontos colocados anteriormente (DIAS, 2013). Entre 1950 e 2000, houve uma intensa ocupação de toda parte insular de Florianópolis, e esse ponto está corelacionado com uma nova estrutura

demográfica da cidade. A partir da década de 1970, a capital do Estado recebeu um número intenso de migrantes, muitas vezes advindos de outras capitais do país, evidenciando que o maior contingente era do meio urbano.

Convergente a isso, temos a complexificação da estrutura econômica da cidade, que se fazia presente pelo surgimento de uma nova configuração social. Como levantado por Dias, o aumento de empregos ligados à área governamental, com o crescimento de trabalhadores públicos, e também aqueles da área do comércio e da prestação de serviços, demonstram os pontos colocados anteriormente. Percebe-se, aqui, que Florianópolis era uma cidade que empregava muitas pessoas em outras áreas que não na indústria, por exemplo, carro-chefe das maiores do Estado (como Joinville, por exemplo, que é maior que a própria capital). Boa parte desses trabalhadores era migrante, e contribuíram massivamente para a mudança na estrutura econômica do município.

Um ponto que converge com as falas de Pena e Zeca, diz respeito ao fato da população urbana ultrapassar a rural durante os anos 1970, em Santa Catarina, como evidencia Dias (DIAS, 2013, p.34). Em outra tabela, o autor coloca que, diferente das maiores cidades do Estado, Florianópolis recebeu migrantes advindos das áreas urbanas em maior número do que aqueles provenientes do meio rural, principalmente de cidades maiores, como São Paulo e Porto Alegre, por exemplo. Esse movimento populacional foi fundamental para a demografia da cidade no período. É desse fluxo migratório que Pena, Zeca, Antônio e Ozias são provenientes: os quatro sujeitos são de São Paulo, os três primeiros da capital e o último de Santos, cidade litorânea daquele Estado. Apresentando novamente a fala deles em destaque, apesar de terem diferentes motivações para migrarem, por vontade própria ou não, podemos enxergar que a saída desses grandes centros se ancora, principalmente, na procura por uma cidade calma, pacata, em que poderiam ir à praia costumeiramente. Práticas comuns para um cidadão em Florianópolis, mas longe da realidade de um grande centro urbano como São Paulo. Pena expõe que "Floripa é o lugar certo, tem surf, e, po, eu vou pra lá, universidade federal, não pago nada, vou pra lá"[30]. Zeca, ao falar sobre a relação com as bandas, diz que "o pessoal do Inocentes ficava aqui na minha casa. Não é que ficava, é porque era assim, sabe? Em São Paulo já era uma cidade mais fria né?"[31]. Antônio foi mais incisivo: "Ah, dai eu larguei São Paulo, cheguei pros meus pais e falei 'ó, até logo, to indo embora, vou morar em Santa Catarina'. Por causa das ondas que tem

[30] Pena, *op. cit.*
[31] Zeca Carvalho, *op. cit.*

aqui. Daí eu peguei meu fusca e vim embora"[32].

Temos claro que esse aumento populacional teve profundas implicações na estrutura urbana de Florianópolis. Dias aponta para dois pontos-chave na interpretação: a aquisição de propriedades próximas ao trabalho, relacionando com o preço do imóvel e a renda familiar, e interesses econômicos. O autor coloca a elevação dos preços dos imóveis em decorrência dessa grande leva migracional, e a criação de condomínios residenciais, com sua explosão na capital na década de 1970, onde, após a Lei de Loteamentos, contribuiu para a emergência da atuação de grandes empresas do ramo imobiliário, na qual temos como principal caso a Habitasul e o condomínio Jurerê Internacional. Dias coloca características de projetos urbanísticos que buscavam transformar a capital catarinense de forma acelerada e modernizante. Esse movimento impulsionou contrastes entre as novas e antigas formas de viver e enxergar Florianópolis (DIAS, 2013). Segundo Lohn,

> Grande parte da população de Florianópolis vivenciou a construção, na década de 1960, de um dilema que opôs desenvolvimento e mudança a atraso e tradição. Um horizonte polifônico abriu-se, para logo ser fechado, traduzido em termos de passado ou futuro. Quanto ao presente, esse parecia pouco interessar. Como uma cidade sem presente, a capital parecia reproduzir ritmos que remetiam ao passado e às sociabilidades tradicionais, com sua decantada mansidão e tranquilidade (LOHN, 2016, p.169).

Podemos entender essas questões na chave de interpretação dos choques culturais evidenciados em Florianópolis nos anos 1980. Evidenciados de que maneira? Como a urbanização da capital coloca narrativas diversas sobre ela, e como essas são moldadas (e pela própria cidade modificadas) pelos sujeitos que a compõem? Qual a relação desses pontos com a cena de *rock* na cidade e as tribos urbanas que ali existiam? Acredito que levantar pontos para contrastar a ideia de uma cidade única, onde todos se conheciam, sem crimes, em que todos faziam parte de uma mesma turma, são essenciais para analisar a complexa e multifacetada capital de Santa Catarina.

Uma das formas de evidenciar esse caráter heterogêneo da cidade é através do *rock*. Voltemos a fala de Cacau Menezes sobre o Bar do Chico, "o templo mais festeiro da cidade nos anos 1980" (MENEZES, 2008). Segundo o jornalista, tudo que acontecia na "única praia das décadas de 70 e 80 que bombava em Floripa" girava em torno do bar, "antes da fama mundial de Florianópolis". Em uma época que "a cidade não tinha sido invadida", todos se congregavam nesse espaço para fazerem aquilo que bem entendessem. Mas quem são esse *todos* que Menezes evidencia em sua frase, que "todo dia, dando sol, todo mundo dava um pulo até a praia da

[32] Antônio, *op. cit.*

Joaquina"? Como colocado anteriormente, trata-se de uma determinada tribo urbana, que se inseriam em certas camadas da sociedade onde outras não estavam presentes.

Diferentes, por exemplo, dos frequentadores do bar *Metrô*, localizado no bairro Estreito e que foi palco para o show da banda *punk* paulista Cólera, em 1987. O grupo, um dos ícones do gênero musical no país, veio para Florianópolis por intermédio de Zeca e Pena. A recepção da cidade, entretanto, não foi das mais acaloradas. Segundo Pena

> Eles tinham um pouco de medo. Bom, a gente fez o Cólera, cercaram o quarteirão e levaram todo mundo em cana. Acabou o show, abriu as portas do final do show, quem tava dentro do show assistindo saía e entrava no camburão. Não precisava nem perguntar, era direto. Prenderam 300 pessoas. Quarteirão da Metrô tava cercado com uns 20 camburão, ônibus pra levar os caras. Queriam prender a banda e queriam prender a gente também. Mas a gente se escondeu lá, nos fundos lá, ficamos lá até o negócio se acalmar, entendeu? Porque ninguém tinha visto punk rock, os caras ficaram assustados. Os caras da Metrô, que fizeram o show, viram os caras chegando lá de moicano, com umas correntes, com umas botas, uns saltos de metal, eles falavam 'que que são esses caras?'. Isso era 87, imagina?[33]

A escolha do local, segundo Zeca, se deu por conta da "estrutura mais ou menos pras bandas poderem" tocar. Mesmo assim, o que recorda sobre o show foi a atuação da polícia. Como coloca

> O Cólera mesmo, a polícia do exército foi lá e cercou... Tava tendo campeonato Brasileiro de Surf né, na Joaquina, o Dadá Figueiredo, cara pegava onda pra caralho, adorava Dead Kennedy's, adorava. E o Dadá foi lá nesse show né velho, vendo o Cólera, do Redson, meu amigo que morreu, quando de repente escuta falar a moçada que tava saindo 'meu, os caras cercaram, cercaram a Metrô', e a Polícia do Exército prendendo todo mundo que tava de coturno, prenderam. Deram a volta no lugar, cercaram, que nem bandido, metranca e o cacete... 'cê tá de coturno, tira'... Prenderam o Dadá Figueiredo. E eu que fazia o som do campeonato também, direto, chegou lá, cadê o Dadá? Chamavam o Dadá... Falei, 'caralho o Dadá foi preso!'. Os caras cercaram a Metrô só porque a moçada tava de coturno, porra meu![34]

Ambas as realidades aqui evidenciadas fazem parte da cidade, e dela são produtos. Conseguimos enxergar desde pontos de contato, como afastamentos, que serão essenciais na constituição de uma noção heterogênea sobre a cena musical em Florianópolis e, por conseguinte, um olhar sobre a diversidade de narrativas existentes na urbe e sobre ela. Assim, o objetivo aqui não é o de tecer uma comparação improvável entre essas falas. Além de ser um trabalho sem profundidade, tornaria a análise anacrônica, tentando colocar certo momento histórico como o referencial, e implicaria em uma busca impossível até a origem do gênero musical em Florianópolis, traçando um local como mais importante ou vital para a cena de *rock* do que outro.

[33] Pena, *op cit.*
[34] Zeca Carvalho, *op cit.*

Tanto no Bar do Chico quanto na Metrô, o *rock* era o que reunia a juventude, em suas diferentes subdivisões. No interior dessas, sujeitos construíam suas redes de sociabilidades, não somente entre si, mas também com o espaço que dividiam. Podemos colocar que, mesmo separados temporalmente e espacialmente, fazem parte de um mesmo jogo, de uma mesma cena. Como Straw coloca, ela traz a capacidade que tem de gerar imagens sobre os espaços e os indivíduos ali presentes, na qual a "teatralidade da cidade" é fator primordial para compreender esses aspectos. Segundo o autor

> As cenas são esquivas, mas podem ser consideradas, mais formalmente, como unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte), como uma das estruturas do evento por meio das quais a vida cultural adquire sua solidez. As cenas são umas das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2013, p.13).

Entendo cena, dessa forma, como uma intensa troca de valores e símbolos, que estão em diálogo constante com a vida dos seus partícipes, e que fazem dela uma fonte para se guiarem na cidade. Entretanto, esse é um jogo duplo: mesmo encarando que faziam parte da cena de *rock* florianopolitana, o objetivo aqui é de evidenciar o seu caráter heterogêneo. Mesmo tendo pontos em comum (e que sempre terão, quando falamos de uma cena), compartilhando signos que dialogam e são próximos, as diferenças residem, principalmente, na maneira com que eram vistos pela sociedade. Tentado se afastar dos migrantes que desembarcaram na ilha no período, a narrativa de uma pretensa paz, de uma congregação populacional, era evocada por certas camadas da sociedade e que pairava por toda ela. Tanto que os próprios migrantes que aqui possuem voz evidenciam esse caráter, e fazem outro uso para ela. Agora, Florianópolis era um paraíso em que poderiam viver longe de todo agito e perigos que São Paulo trazia.

Ao mesmo tempo em que evocam essas características da cidade, a partir de suas visões, afirmam que ela não estava preparada para receber cabelos moicanos, coturnos e jaquetas com espinhos dos sujeitos *punks*. Existia, nesse ponto, um choque entre diferentes noções de urbanidade, como posta na fala de Pena e de Zeca. Ozias é outro que traz esse caráter de que Florianópolis não sabia o que estava acontecendo com uma pretensa aglomeração de indivíduos do *rock*, como foi no show do Cólera.

> (...) Foi o seguinte: aí tipo, era moda o pessoal usar coturno do exército. Aí tinha um... ninguém roubava nada, era comprar coturno, usava o coturno né. E aí, veio o show, e começaram a ponguear, pá, com aquele chute bem punk, porque tem dois tipo, tem uma dança no estilo do heavy metal, e tem a do punk. Do punk, a perna bem aberta, e a do heavy metal mais fechada. (...) Então o que acontece, aí todo mundo tá lá, os caras fizeram o show tal, não sei o que, daqui a pouco começaram a ponguear, no show assim. Aí o pessoal pensou

> que tinha uma briga generalizada. Mas nada, não foi, não teve nada, era só um pongueamento. O cara chamou a polícia. E quem levou pra cadeia, assim, cadeia, delegacia, não sei o que, era o pessoal que tava de coturno. (...) Não não, não fui nesse show, e ai uns amigos meu foram e foram pra cadeia, foram pra delegacia. Um lá o pai, o cara depois acho que o pai dele incomodou, encheu o saco do cara, aí... sempre com o coturno. Aí pensaram que era uma briga generalizada. Nada, era dança po. [35]

Nessas falas, mesmo remetendo a um caráter pacato de Florianópolis, existe a necessidade de afirmação enquanto diferente, como alguém que estava acostumado com aquele modo de vida, próximo desses costumes e familiarizado com suas nuances. Sendo que essas particularidades se afastam da ideia da cidade calma e tranquila, em que todos se conheciam e se respeitavam. A forma com que polícia, Governo do Estado e população em geral se colocava perante isso, são aspectos que demonstram uma ruptura nesse caráter ordeiro.

Nesse sentido de análise, temos a marginalização e a rebeldia como uma das chaves para compreender a constituição de identificações desses jovens colocados anteriormente. Essas questões estão interligadas com as relações afetivas e a busca por reputação desses sujeitos, uma vez que a diferenciação também é uma forma de construí-la. Conseguimos enxergar colocações acerca disso nas falas de Pena, Zeca e Ozias sobre o show do *Cólera*, uma vez que os indivíduos do *rock* florianopolitano envolvidos nesse episódio eram diferentes em seu comportamento, vestimentas e gosto musical, e, por conta disso, se tornava perigoso. Como Costa, Tornero e Tropea apontam:

> De alguna manera, se sienten minusvalorados o desplazados por el sistema – la escuela, la familia, los adultos, etc. – y quieren conducirse de un modo que expresa que se resisten a ese desplazamiento. De esta manera, cuando se visten, se adornan o se comportan siguiendo ritos, ritmos y costumbres que no pertenecen a la normalidad adulta, están manifestando su rebeldía y buscando, a través de ellas, la construcción de una nueva identidad y de una nueva reputación (COSTA, TORNERO, TROPEA, 1996, p.13)[36].

O sujeito que ouvia *rock*, e, nesse caso, se aproximava do *punk*, sofria com as ações das instituições colocadas anteriormente, em que buscavam uma normatização desses indivíduos, categorizados como rebeldes e desordeiros. Fábio Bianchini aponta para essa questão, quando coloca que "(...) em 83 já tinha matéria sobre *punk* no Fantástico. O Jô Soares tinha um persona-

[35] Ozias Alvez Jr., *op cit.*

[36] "De alguma forma, eles se sentem subestimados ou desprezados pelo sistema – a escola, a família, os adultos, etc. - e querem se comportar de uma maneira que expressa que eles resistem a esse deslocamento. Desta forma, quando se vestem, se adornam ou se comportam seguindo ritos, ritmos e costumes que não pertencem à normalidade adulta, estão manifestando sua rebeldia e buscando, através delas, a construção de uma nova identidade e uma nova reputação" (Tradução livre feita pelo autor).

gem que era *punk*. Daí tipo, sei lá, no colégio, em 83, todo mundo já sabia o que era *punk*. Quer dizer, 'sabia'. Aquela caricatura de *punk* né?"[37].

A primeira página do caderno de variedades do Diário Catarinense, em julho de 1988, trazia uma matéria sobre o filme que remontava a vida de Sid Vicious, baixista da banda *punk* britânica *Sex Pistols*. Em exibição no cinema do CIC, trazia para as telas florianopolitanas a montanha russa que foi a vida do músico, envolvendo não somente o seu relacionamento com Nancy Spungen, mas também com as drogas. Como colocado na notícia, o "espectador é jogado no mundo sombrio dos junkies londrinos", em uma realidade que dificilmente aqueles que se deslocaram até o cinema conseguiam enxergar.

> Sid Vicious, contrabaixista do grupo punk inglês Sex Pistols, e sua amada, transformam-se em Bonnie e Clyde da seringa pelo prazer do nada, pela atração do perigo. Eles são contra tudo. Regras e proibições são ignorados. Não falam: gritam todo o tempo. Através do riso ou da fúria, destroem o que encontram pela frente. Adoram a violência e a droga e seguem seu caminho de decadência em direção à morte[38].

A resenha do filme realizada pelo periódico (e sem autor declarado) resume algumas características do que seria o *punk* a partir da visão do cinema. Os diversos chavões de uma caricatura de sujeito inserido nessa realidade aparecem de forma contumaz: sem regras, adoram violência, abusam das drogas, gritam, riem, destroem tudo ao seu alcance. Podemos aproximar das falas anteriores, na qual, em um show de *punk* realizado no Estreito, dezenas de pessoas foram presas por estarem trajando coturno, por exemplo, ou estarem dançando de forma não ordeira. A imoralidade que a imagem do *punk* trazia (ou a sua caricatura, como Fábio apontou) determinou, em larga medida, a ação das instituições de controle estatais naquele evento. Como evidenciado, alguém chamou a polícia por estar com medo do que aqueles sujeitos poderiam fazer. Mas, nas palavras de Zeca,

> (...) Os caras só vinham lá perturbar porque, sabe como que é, o rock n' roll tá ali né, e o punk aquela época perturbava um pouco, perturbava mesmo. Até nossos amigos perturbava. Só porque escutava rock, desse jeito aí brother. Por que? (...) É, bobagem. A gente só queria se divertir[39].

Ainda na mesma página do jornal, Mário Xavier traz um especial sobre o gênero na Europa. Discorrendo sobre as particularidades daqueles que lá viviam, contrasta exatamente com a resenha do filme. Na mesma página, vimos duas narrativas sobre o *punk*. Se uma evocava o

[37] Fábio Bianchini, *op cit.*
[38] **Diário Catarinense**. Florianópolis, 07 mar. 1988, p.12.
[39] Zeca Carvalho, *op cit.*

caráter agressivo dos sujeitos, Xavier lança luz sobre as questões mercadológicas que envolvem o gênero musical, além de colocar que "não são, em geral, tão agressivos como se pensa". O autor coloca que não existe um ponto na Europa que não tenha algum artigo relacionado ao *punk* sendo comercializado, pautado pela excentricidade e a diferença que traziam (XAVIER, 1988, p.12). O exótico era visto como mercadoria, em que tudo aquilo que rodeava a sua estética poderia ser comercializado. E assim era realizada, pois, como bem sabemos a lógica do mercado não funciona em uma única via: se existe produto, existe demanda. O *punk* vendia, desde objetos na Europa à ingressos no cinema em Florianópolis. Xavier aponta no final de seu texto que

> Não tem mais graça. Os punks passam e ninguém dá bola, se importa muito com nada, muito menos em questionar formas de contestação. A imensa população de velhos e adultos da Europa – que predomina por todos os lados – nem morre os olhos para testemunhar a suposta ousadia e irreverência juvenil desta turma vestida de preto a desfilar diariamente pelas ruas e parques (XAVIER, 1988, p.12).

O objetivo não é de adentrar na esfera do que é ou não o *punk*, em suas diferentes acepções e conceitualizações. Me atento a esses olhares difusos para compreender a heterogeneidade de uma cena de *rock* em Florianópolis, principal objetivo nesse subcapítulo. Uma cena multifacetada, que tem como alguns vestígios essas matérias de jornais onde duas visões são postas lado a lado acerca de uma mesma temática. Se uma denota os aspectos mais caricaturais do gênero musical, a outra traz que ela é uma "poesia em decadência", como o próprio título do texto nomeia. Aprofundando, as falas anteriores demonstram dois aspectos: o primeiro, de exacerbar a ideia de uma cidade provinciana, que não estava preparada para aquele tipo de manifestação cultural e, por conta disso, se protege através da ação da polícia; segunda, se colocar como diferente em uma sociedade conservadora, mesmo vivendo nela.

Como evidenciado anteriormente, a diferenciação é uma forma de estabelecer uma identificação. Para os jovens, o ato de se marginalizar frente a uma normalidade imposta por adultos, é uma forma de lutar pela sua própria reputação, ou seja, pela sua imagem ante a sociedade. Com isso, esses sujeitos procuram outros que dialogam e se aproximam de suas ideias, em grupos afetivos que conformam sua condição. Assim, o fenômeno da neotribalização, levantado por Costa, Tornero e Tropea se demonstra caro a esse trabalho, uma vez que os indivíduos se apoiam nos grupos para sentir coesão, apoio sentimental e compartilhamento de experiências (COSTA, TORNERO, TROPEA, 1996). A afetividade grupal, nesse ponto, dialoga diretamente com a ideia da diferenciação: mesmo se colocando a margem da sociedade, negando

a normatividade da sociedade, procuram outras pessoas que compartilhem os mesmos sentidos e signos.

Podemos aproximar essas ponderações com Michel Maffesoli, no tocante a formação de tribos sociais e, principalmente, urbanas. Para o autor, as conexões através da afetividade e dos interesses em comum são essenciais no que diz respeito aos agrupamentos dos sujeitos históricos. Partindo de um período histórico, Maffesoli coloca que essa é um novo tipo de organização na sociedade e que se dá na pós-modernidade. Assim, entendendo que os grupos sociais estão inseridos em uma ótica móvel da sociedade moderna, as tribos são instáveis, móveis e maleáveis – através da sociedade e daqueles que nela agem (MAFFESOLI, 2006).

Maffesoli traz o conceito de desindividualização, na qual o individualismo se encontra esgotado, sendo substituído pela necessidade de se identificar com um grupo social. Essa identificação do indivíduo, pela ótica do autor, é mutável, pela qual os sujeitos se moldam para sentirem pertencentes àquela tribo, em uma "máscara que pode ser mutável e que se integra sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque representadas em conjunto" (MAFFESOLI, 2006, p.37). Nessa linha de análise, o autor traz para o âmago da discussão uma sensibilidade comum entre os sujeitos que formam essas tribos, sejam elas quais forem. A comunidade emocional se molda através de uma emoção coletiva, onde os indivíduos se entrelaçam e se aproximam por esse sentido comum.

Nessa esteira, uma cena de *rock* não existiria somente pela música: o gênero em si não condensa as particularidades e o emaranhado de sentidos que uma cena traz, sendo colocados pelos sujeitos que a constroem[40]. Voltando ao objeto de análise do trabalho, os bares, casas de shows e afins não constituiriam uma cena de *rock* somente pela sua existência, porém o que a forma são as experiências entre aqueles sujeitos que vivem o gênero musical e trocam sentidos e sentimentos sejam eles quais forem.

A questão da experiência se mostra profícua quando tentamos entender uma cena de *rock* difusa, complexa, multifacetada e móvel. Mesmo com seus limites, podemos enxergar um cruzamento com a noção de comunidades emocionais que Maffesoli evidencia. Para o sociólogo francês, a experiência não se constitui de forma individualista, mas composta por uma pluralidade de elementos que a circunde e abre espaço para o outro. Assim, o sentimento ganha corpo na sociedade e, principalmente, no meio urbano, formando redes de solidariedade entre diferentes

[40] Apesar de não me aproximar de Edward Thompson quando trago a questão da experiência, ele traz algumas questões pertinentes. Lanço luz sob um breve exemplo, mas que considero profícuo para o momento: o sentimento de pertencer à classe proletária não se dá pela simples existência das fábricas, mas sim através das experiências compartilhadas pelos trabalhadores nesses espaços, como aponta de forma brilhante.

sujeitos no espaço público (MAFFESOLI, 2006).

Uma das chaves para entender a constituição de tribos urbanas é através dessa afetividade grupal. Os jovens encontram um espaço autorizado (por eles próprios) para compartilhar experiências em um grupo social. Uma forma de aproximar os corpos e os sentidos, em um mundo que se demonstrava cada vez mais individualizado, e com incertezas no horizonte. Essa análise é empreendida para compreender as identificações desses sujeitos e suas sociabilidades na cidade, preocupando-se, também, como formam esses agrupamentos e como colocam sua imagem sobre as demais pessoas (COSTA, TORNERO, TROPEA, 1996).

Assim, conseguimos evidenciar o caráter difuso que a cena de *rock* florianopolitana carrega. Porém, devemos nos atentar a um fator de grande valia para o andamento do trabalho. Os sujeitos do *rock*, em sua maioria, são parte de uma camada da sociedade privilegiada, não somente com relação à classe, mas também em outras questões: são homens, brancos, heterossexuais, que frequentam certos espaços da cidade que são autorizados a eles frequentarem, enquanto outros não. Entretanto, o que chamo atenção nesse ponto, é que, por mais que ela possua indícios de ser um conjunto multifacetado de indivíduos, essas tribos urbanas conservam certas características em comum, que o diferenciam de uma grande parcela da população da cidade. Veremos essa questão com mais calma no capítulo seguinte, mas não podemos perdê-la de vista.

Com isso, temos de forma clara que a cena de *rock* em Florianópolis é polifônica, assim como ela própria. Temos diversas maneiras de enxergar e analisar essa característica da cidade, com diferentes olhares e objetos de pesquisa. Proponho focar nas diversas relações existentes entre indivíduos e a cidade, tendo como escopo o *rock* e suas reverberações. Enxergar o caráter polifônico da capital catarinense através da música se torna um viés profícuo para os estudos sobre a própria urbe, uma vez que temos visões difusas sobre ela sendo construídas, assim como ela é cotidianamente representada e modificada por esses sujeitos.

Segundo Canevacci, a comunicação entre a cidade e seus espaços sempre existiu, mas estamos condicionados a olhar esse diálogo somente por um viés, sem nos preocuparmos com as suas nuances ou conversas com outros meios. Quando o autor coloca que "tudo é cultura em um contexto urbano" (CANEVACCI, 2004, p.36), remete ao fato de que tudo aquilo que circunde a metrópole pode ser considerada como um fator analítico. A maneira com que os cidadãos de São Paulo, por exemplo, se relacionam com a industrialização da cidade, as consequências da poluição, o aumento da criminalidade nas últimas décadas do século passado, suscitam um arcabouço cultural daqueles que estão inseridos nessas realidades.

No caso de Florianópolis, o modo que seus habitantes se relacionam com as transfor-

mações urbanas ocorridas nos anos 1970 e 1980, a explosão de migrantes advindos de outras capitais brasileiras, e a narrativa corrente de estarmos diante de um paraíso terreno, são aspectos que permeiam suas visões, realizada e efetivada pelos sujeitos que a circundem e a formam. Outro aspecto em que podemos enxergar esse arcabouço cultural é através da cena de *rock*, congregando diferentes questões e elementos para pensar a cidade. Trabalhando por esse viés, temos a heterogeneidade no centro da análise.

1.3 Construindo uma cena: relação entre sujeitos e espaços

> Falta em Florianópolis (falta tanta coisa) – e reclamar é chover no molhado (é reclamação habitual dos colunistas eventuais) – um lugar elegante para dançar, beber, inclusive para comer. Não na Beira-Mar – mas um espaço feito especialmente, mais pro Centro; não exatamente no Centro, não sei... O que importa é que não temos um ponto chic sem a invasão juvenil e habitual – porque aí fica tudo impossível. Conversar, consumir, conviver, namorar, gastar, comer, dançar – tudo é tão difícil, pra não dizer impraticável. O que há não dá pra frequentar. A não ser que o freguês queira ser pisoteado nas suas pretensões (STODIECK, 1988, p.11).

Beto Stodieck foi uma das figuras notáveis de Florianópolis nas décadas de 1970 e 1980, escrevendo nos principais jornais do período, como a sua coluna no jornal O Estado. Parto da sua fala para contrastar duas questões: a primeira diz respeito à falta de opções de lazer. Para Stodieck, na cidade não existia um lugar para se divertir - o que envolvia dançar, beber e, inclusive, comer. A sua reclamação pairava sob a falta de um espaço "elegante" na região central, o que inclusive era ponto de pauta "habitual dos colunistas eventuais", demonstrando que ele não estava sozinho nessa indagação, mas ancorado por outros sujeitos. Aqui, partimos para a segunda questão: não existem locais "elegantes" porque os existentes são invadidos pelos jovens, e que, segundo Stodieck, torna impossível fazer qualquer coisa que, para ele, era diversão. Nos colocamos, então, em uma dúvida. Existiam locais para se divertir na Florianópolis oitentista ou não?

Se partirmos da fala de Beto Stodieck, iremos ao encontro de um grande conflito geracional. Mesmo sendo uma figura atuante na classe alta da cidade nos anos 1980, o jornalista encontrava um choque entre a sua geração – arraigada na década de 1970 – com os jovens oitentistas. Se, nos anos em que circulava na região central, Stodieck podia facilmente encontrar um "lugar elegante" para se divertir, não poderia dizer o mesmo da década subsequente. Nesse momento, ele já não é mais um jovem. Agora, a sua Florianópolis atravessava por uma "invasão juvenil e habitual", que torna tudo impossível. Mas impossível para quem? Além dele mesmo, impossível para uma geração mais velha, enfrentando outras questões e dando importância a

objetivos diversos. Aprofundando, impossível para uma classe média alta, nativa da cidade, e que via seu "pedacinho de terra perdido no mar" ser "invadido" por pessoas dos mais diversos locais, tornando tudo "impossível".

Podemos ver esse choque na fala de Paulo Carreirão, frequentador do centro de Florianópolis e proprietário de estabelecimentos nessa região nos anos 1980.

> Boa parte do público que, digamos, frequentou cineclubes e música e etc, era... grande parte era de fora. Eu abri, e ele [seu irmão, Yan Carreirão, também presente na entrevista] trabalhou depois como sócio meu, o primeiro restaurante natural de Florianópolis, que chamava Sol da Terra, de 78 a 81. E lá era um centro multicultural, porque era uma novidade pra cidade, e eu posso dizer que 80 % da população, dos frequentadores, que eram 600 pessoas por dia, não eram daqui[41].

Podemos entender, partindo da fala de Paulo, que grande parcela dos frequentadores de seu restaurante no centro era advinda de outros lugares que não Florianópolis. O estabelecimento ficava localizado na Rua Vidal Ramos, em frente a outro restaurante e bar, o Degrau, que movimentavam a região. Em outro momento, ele aprofunda sobre os frequentadores desses dois locais.

> **Paulo**[42]: O Degrau era um sucesso. Ele funcionava no almoço... já era um método diferente ali, bife na chapa e tal, fazia na frente da pessoa, a pessoa escolhia, era uma novidade pra cidade ali, assim como o natural, mas ele era um barzaço. Lotava, lotava. E era... o público que ia nos dois, não era um público típico do centro da cidade, entendeu? Era... esse é um detalhe. O nosso mesmo, era um monte de bicho grilo, né, porque era o único restaurante natural que tinha, e o surfista, a gente chamava de cocota que eram as gurias que acompanhavam os surfistas mas eram riquinhas, digamos assim, as patricinhas de mais tarde. Então era um público bastante diferenciado que ia no nosso e também no Degrau. Porque o Centro ainda tinha... atraía a gente. Ainda não tinha a Lagoa, entendesse?
>
> **Yan**: E não era muito deteriorado assim. Não era perigoso ficar no Centro a noite[43].

O contato entre os nativos e os migrantes coloca em conflito diferentes costumes e referenciais culturais. Para Stodieck, não existia um espaço na cidade pronto para receber seus pares (um lugar elegante para se dançar e beber), diferente da percepção de Paulo e Yan, que colocavam lugares que poderiam encontrar seus amigos, paquerar, beber e dançar. Quando Paulo coloca que tanto o Degrau quanto o Sol da Terra estavam sempre lotados, destaca para

[41] Paulo Carreirão. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017.

[42] A entrevista com Paulo Carreirão aconteceu em conjunto com a de Yan Carreirão. Por conta disso, optei por trazer, em alguns momentos, o diálogo empreendido entre os dois. Separei a fala de cada um pelo seu nome logo antes do depoimento.

[43] Yan Carreirão. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017.

algumas características desses frequentadores: "um monte de bicho grilo[44]", "não era um público típico do centro". Podemos empreender uma aproximação entre dois momentos do depoimento, evidenciando particularidades desses sujeitos. Se a grande maioria das pessoas que frequentavam esses espaços era oriunda de outras localidades que não a capital, não eram, também, o "público típico do centro". Esse público, na verdade, se contrastava com aquele que vivia nessa região, e que muitas vezes é natural de Florianópolis. Um choque entre os nativos e os "forasteiros", os "invasores" que, segundo Falcão

> produzem situações fronteiriças saturadas de aceitações e de rejeições, de tal sorte que configuram um processo complexo e contraditório no qual acontecem acolhimentos, recusas, permutas e transferências mútuas e simultâneas nas quais práticas e signos são continuamente modificados, perdendo qualquer sentido de "pureza original", ainda quando tais mudanças são negadas por indivíduos ou grupos que se consideram encarregados de preservar o que julgam serem as relações adequadas de sociabilidade ou as verdadeiras e legítimas heranças dos antepassados (FALCÃO, 2005, p.1-2).

Um conflito que produz fronteiras entre os sujeitos ao mesmo tempo em que também gera acolhimentos e aproximações, sendo uma constante negociação entre os valores evocados pelos estabelecidos e pelos *outsiders*. Assim, conseguimos compreender que essa oposição não se baseava em um binarismo entre nativo/migrante, mas sim através de diversas dinâmicas sociais que permeavam outros tantos agentes envolvidos na cidade. Como Dias coloca, a "visão binária da estrutura demográfica de Florianópolis surgia como uma tentativa de explicação dos conflitos culturais que aconteciam no município" (DIAS, 2013, p.64). Essa relação era eficaz na demarcação destes embates, mas também, diminuía a complexidade das relações sociais existentes na cidade, ignorando, inclusive, outros conflitos que se demonstravam latentes.

Um desses se dá no choque geracional percebido no início da década de 1980 em Florianópolis. Partimos de um pequeno excerto da coluna de Cacau Menezes no jornal O Estado, de 1983, sobre uma batida policial em um bar do centro da cidade.

> O Delegado David de Castro foi o personagem central da grande batida policial realizada na noite da última terça-feira, no Kioski, da Praça Benjamim Constant, hoje indiscutivelmente o principal **point** noturno dos jovens florianopolitanos. **A batida rendeu: foram presas mais de 19 pessoas** [grifos do texto] (MENEZES, 1983, p.21).

Este local alçado por Menezes como "o principal *point* noturno dos jovens florianopolitanos" foi o ponto de confluência de uma juventude urbana da capital dos anos 1970. O "Kioski"

[44] "Bicho grilo" é uma gíria utilizada para denominar sujeitos que não se adéquam aos ordenamentos da sociedade, com ideias e costumes diferentes. Também era utilizada para definir os *hippies*.

(ou Quiosque), localizado na Praça Benjamim Constant, era como um centro gravitacional dos jovens setentistas, sendo palco das mais diversas relações sociais entre diferentes sujeitos. Esses que frequentavam o espaço eram, em grande maioria, pertencentes a camadas altas da sociedade de Florianópolis, assim como o jornalista do texto acima destacado. No Kioski, circulavam os sobrenomes mais eloquentes da urbana capital do Estado, que poderiam ser colocados sob uma definição: a Turma do Kioski, onde o espaço era um agente catalisador desses jovens, ponto de encontro da juventude do centro da cidade, que morava pelas redondezas e que via tanto na praça quanto no próprio lugar, um local autorizado para exercerem suas práticas cotidianas[45].

Entretanto, este espaço e estes sujeitos são característicos dos anos 1970 na cidade. Com relação aos anos 1980, e as mudanças na estrutura urbana, na vinda de migrantes de outras capitais do país e uma intensificação da ocupação da ilha, outros locais foram sendo explorados por outros jovens, não mais arraigados ao Kioski ou aos sujeitos que faziam parte daquela turma. Paulo deixa isso claro ao colocar que "na década de 80 o foco foi pra Vidal Ramos. Essa Turma do Quiosque já ficou, digamos... uma pequena elite lá no canto. Porque eles são... a hegemonia deles é pré-invasão. Florianópolis foi invadida no final da década de 70"[46].

Partindo dessa colocação, conseguimos enxergar um deslocamento nos referenciais de circulação dos jovens na década de 1980, além de romper com a ideia de pequenos agrupamentos juvenis reunidos em um mesmo local, em um grupo fechado e "exclusivo". Saindo da região do Kioski e se deslocando para a Vidal Ramos, próxima à Praça XV de Novembro e da região mais antiga do centro da cidade, desloca-se, também, as referências de espaços onde essa juventude urbana circula. Paulo e Yan aprofundam essa questão do deslocamento não somente do centro gravitacional da juventude florianopolitana, como também o movimento geracional que isso acarretava.

> **Paulo**: é, todo mundo sabia quem era todo mundo. Tinha a turma da chácara da Espanha, turma do não sei o que, várias turmas e ai... eu acho assim né, do meu ponto de vista, conheço eles né, meus amigos e tal, eu circulo mais ou menos nessas áreas todas, e eu vi, tendo o restaurante, lá o natural, que esse pessoal mais... que seria... como é que vou dizer... vanguarda conservadora, tipo do Quiosque, eles ficaram perdidos quando Florianópolis foi invadida, entendeu? Porque dai vem outro público, outros costumes e eles já não eram mais os caras mais conhecidos da cidade. E a mudança de foco, e o Degrau e o Sol da Terra ajudaram muito nisso aí, porque um outro público chegou lá e que não conhecia, não sabia quem era o Cacau Menezes, não sabia quem era essa turma, a turma do Quiosque, essas pequenas turmas que eram... se achavam assim, digamos, os mais conhecidos da cidade, isso se dilui".

[45] Com relação à Turma do Quiosque e o próprio espaço, ver: **ILHA 70**, *op. cit.*
[46] Paulo Carreirão, *op. cit.*

> **Yan**: "Turma do Quiosque tem muita coisa assim é, digamos, a elite mais provinciana aqui da ilha, mais rica né. Pessoal de grana, mas alternativa"[47].
>
> **Paulo**: "Moderninha, mas doida"[48].

Esse trânsito da juventude de Florianópolis entre os anos 1970 e 1980 nos colocam a par de diferentes espacialidades e temporalidades postas sobre ela, em que, a partir desse conjunto de práticas, formam diferentes olhares sobre a cidade. Conseguimos enxergar uma relação nos "usos sociais e formas urbanas" (LOHN, 2016, p.175) que denotam complexas conexões na malha urbana da capital. Os fragmentos de espaços e tempos que nela vivem são frutos de diferentes narrativas e visões realizadas na troca entre os sujeitos e a própria urbe. Podemos compreender a partir da fala de Paulo, que a passagem para a década de 1980 foi um baque nas visões que aqueles indivíduos construíram sobre Florianópolis. Agora, não era mais o Kioski como centro gravitacional, mas o "Baixo Vidal"; agora, não tinham mais lugares elegantes para certa camada da sociedade ilhéu se divertir, mas outras pessoas poderiam encontrar diversão nas ruas da capital: outras "hierarquias espaciais" (LOHN, 2016, p.196) se mostram no horizonte.

A preocupação que tenho nesse ponto é compreender a territorialidade dos jovens florianopolitanos. Estou interessado em analisar como os espaços e os sujeitos, em uma relação mútua de trocas simbólicas e narrativas, são capazes de colocar em jogo novas imagens sobre Florianópolis. Proponho, então, um esforço de cartografar o trânsito da juventude da capital catarinense nos anos 1980, com foco na relação que eles empreendem com o *rock* e com a cidade. O ponto de congruência, aqui, é a conceitualização de cena, tornando-se cara a essa ideia de intercâmbios entre o urbano e os indivíduos. O espaço sendo constituído em uma condição relacional entre cidade e indivíduo, entre os grupos humanos e a localidade.

Glaucia Costa coloca a questão de pequenos espaços territoriais em Florianópolis sendo fracionados, seguindo determinadas "regras"de sociabilidade que ali estavam postas, emergindo um novo ordenamento e outras atitudes sobre o fazer urbano (COSTA, 2004, p.11). A aproximação da fala de Paulo com a de Cacau Menezes é um exemplo dessa condição, em que uma antiga maneira de se projetar na cidade já não encontra mais seus referenciais, dando espaço para novos meios e novos sujeitos, apresentando uma pluralidade de práticas sociais.

É nessa chave de interpretação que quero aprofundar a relação entre os espaços da cidade e os sujeitos que por ela circulavam. Indo além, a preocupação aqui é tecer linhas entre esses dois polos interpretativos, tendo como objetivo ligá-las por pontes, conectando pontos que não

[47] Yan Carreirão, *op. cit.*
[48] Paulo Carreirão, *op. cit.*

possuíam ligação aparente. Os fragmentos de uma cidade que se modernizava, atentando para os, por vezes, pequenos espaços de *rock* em Florianópolis, serão essenciais para compreender diferentes formas de constituir imagens sobre ela e, por conseguinte, do gênero musical. Como Canevacci evidencia, "compreender uma cidade significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas" (CANEVACCI, 2004, p.35).

Recorro novamente a fala de Fábio Bianchini sobre o que caracteriza uma cena. Para ele, existe uma ligação estreita entre uma afinidade estética e filosófica nos sujeitos ali envolvidos, e um centro gravitacional, onde eles possam efetivamente exercer estas aproximações. Para Fábio, uma cena musical somente se perfaz sob essas condições e se aproxima da fala de Pena e a relação do "tripé" entre bandas, locais e mídia. No próprio texto de Beto Stodieck vimos a importância de um espaço na convivência de diferentes grupos. Quero evidenciar a importância que os espaços de sociabilidade desses jovens possuem, estando no centro das representações que eles constroem sobre a cidade.

Essa aproximação entre sujeitos e espaços é tema central, hoje, na análise das cenas musicais. Como já evidenciado, Straw analisa a cena a partir da circulação de bens simbólicos e a variedade de pontos (geográficos ou não) que eles encontram consumidores e/ou usuários (JANOTTI JR, 2012, p.4). Essa redefinição conceitual empreendida por Straw nos coloca diante de uma preocupação: como evidenciar esses espaços tão vastos? De que forma podemos compreender a importância que possuem na relação entre cidade e seus habitantes? Acredito que temos uma maneira a partir da própria conceitualização de cena proposta por Straw e outros autores.

Sá identifica a noção de cena em alguns pontos. Para a autora, ela passa a ser compreendida a partir de

> (...) a) congregação de pessoas num lugar; b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outros; c) as ruas onde se da este movimento; d) todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento e um exemplo local; f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena a cidade (SÁ, 2011, p.152).

Vimos, então, que os espaços são essenciais na constituição de uma cena musical. Com relação a cena de *rock* em Florianópolis, identificar os locais que a juventude circulava se demonstra fulcral para compreendê-la. E não somente nesse ponto, mas também para analisar o modo com que os jovens ali se relacionavam, construíam suas identificações, seus agrupamentos e

as formas de se colocar na sociedade. O espaço, nessa linha de análise, passa a ser experienciado, vivido, indo além do construído, modificando aqueles que ali vivem, como também por eles sendo moldados.

Um exemplo que corrobora com a colocação acima diz respeito à Lonazul, com curto tempo de existência, mas suficiente para movimentar a região da Lagoa da Conceição que, no início da década de 1980, começava a esboçar mudanças drásticas em sua paisagem urbana[49]. Dedicado a diferentes práticas artísticas, como a música e o teatro, levou para as dunas da Lagoa um intenso fluxo de pessoas e de vida cultural. Cacau Menezes deu destaque em sua coluna para o evento.

> A Lagoa da Conceição pela primeira vez está oferecendo aos turistas e demais jovens da cidade uma programação noturna, capaz de transformá-la mais rapidamente do que se esperava num dos **point** [grifo do texto] do verão brasileiro. Visual e gente bonita para isso tem. O resto começa a aparecer. Pelo menos a instalação do **Circo Azul da Lagoa** [grifo do texto], com uma série de shows musicais; o teatro da família Rio Apa, os inúmeros restaurantes e bares e ainda por cima, o incrível circo de touradas, é um bom começo. Já se tem o que fazer à noite no paraíso (MENEZES, 1983, p.17).

Destaco alguns pontos. A congregação de moradores da cidade com turistas, conturbada em muitas das vezes, encontrava um espaço onde poderiam se relacionar de forma pacífica. Segundo Menezes, a instalação da Lonazul na Lagoa da Conceição vinha a corroborar com um acelerado processo de modernização dos locais destinados a cultura na cidade. Mais do que isso, o fato da Lona Azul estar montada naquele momento, local e circunstância, demonstrava que Florianópolis caminhava a passos largos para ser uma das referências nacionais no verão de 1983. Como o próprio jornal O Estado adiantava naquela mesma edição:

> Finalmente parece que Florianópolis terá um verão cultural. Ou seja, nem só de praias viverão as pessoas na cidade durante os meses mais quentes. Ao contrário do que vem acontecendo já anos, quando iniciativas como teatro, música e dança pareciam incompatíveis com a temporada turística, agora os movimentos alternativos estão conseguindo espaço para mostrar outras opções. E como não poderia ser diferente, as iniciativas são de ir até o público, e não de esperar que ele venha às casas de espetáculos[50].

Como evidenciado até aqui, o espaço por ele mesmo não conforma uma cena. Para isso acontecer, é imprescindível o trânsito de pessoas, realizando trocas simbólicas e de narrativas, construindo sociabilidades e afetos, consolidando gostos e preferências, em um diálogo permanente com os sujeitos ali envolvidos, e com o próprio espaço. A necessidade de criação de uma

[49] Irei me aprofundar sobre a Lonazul, ou a "Lona Azul da Lagoa", no terceiro capítulo, especificamente no ponto 3.2.

[50] **O Estado**, Florianópolis, 15 jan. 1983, p.20.

opção cultural na cidade não surgiu somente dos sujeitos envolvidos em sua organização, mas também como uma necessidade própria de Florianópolis. Esse diálogo parece ficar mais claro na fala de Cacau Menezes naquele mesmo ano, após o primeiro final de semana de funcionamento da Lonazul.

> Esses três dias que fizeram o último e ensolarado final de semana ficarão marcados no calendário do verão catarinense como dos melhores dos últimos meses. Não faltaram boas festas, (...) o sol brilhou, as praias lotaram, foi inaugurado o Circo da Lagoa, teve teatro e rock 'n' roll. O roteiro (...) começou na sexta-feira, tendo como ponto central (...) a Lagoa da Conceição, cada vez mais fissurando os jovens. A mais eloquente delas foi a inauguração do Lona Azul, que preparou para a sua estreia espetáculos de altíssimo nível (MENEZES, 1983, p.27).

A Lonazul, então, passou a ser um espaço vivenciado, uma amálgama entre o próprio local e os sujeitos que por ali circulavam. Com isso, podemos tecer aproximações com Michel de Certeau. Para o autor, o espaço somente adquire essa conotação quando se torna um lugar praticado, em que ele se operacionaliza através do movimento dos indivíduos. Ou seja, apenas através da ocupação é que ele se perfaz como tal, e tão somente adquire uma identificação quando praticado pelos sujeitos que ali se fazem presentes. Para melhor compreender essa questão, o próprio autor lança mão de uma analogia, em que a cidade é como uma língua e o caminhar por ela seria uma enunciação, o ato de pronunciá-la. Essa forma de compreender o espaço permite valorizar a ação dos sujeitos que o experienciam, na qual as relações entre os diferentes indivíduos desenvolvem o próprio lugar, na qual a "rua geometricamente produzida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres" (CERTEAU, 2014, p.184).

Por esse viés de análise, podemos mapear a relação estética entre os sujeitos e os lugares que eles habitam como evidencia Cristina Freire. Para ela, a cidade possui "camadas espessas de sentido", nos estratos mais profundos dos indivíduos que por ela transita (FREIRE, 1997, p.25). Por esse caminho, o que encontraríamos se pegássemos diferentes experiências e colocássemos em um mapa? Melhor: existe uma forma de sobrepor, graficamente, as experiências difusas dos roqueiros florianopolitanos dos anos 1980?

Podemos começar a responder através da visualização de mapas estéticos e experimentais, tendo como ponto de partida as falas já evidenciadas, de sujeitos com suas experiências e trajetórias próprias. Ao fazermos um exercício de pensá-las graficamente, encontraria de início um emaranhado de sentidos sem significado aparente. Porém, após um olhar cuidadoso, poderíamos observar um ordenamento, mesmo tratando de uma paisagem tão diversa. Esse exercício,

colocado por Freire, procura demonstrar que a cidade possui um "ritmo de fundo constante", um "ritmo de pulsação" (FREIRE, 1997, p.26).

O objetivo, então, é de tentar compreender uma cidade invisível, que não se mostra no primeiro olhar, por vezes apressado e sem maiores cuidados. Partindo da ideia de cena e, nesse trabalho, de uma cena de *rock*, procuro compreender como Florianópolis pode ser entendida por um viés estético. Esse "lado B" florianopolitano que se integra e se mistura ao espaço visível: as ruas, casas, prédios, praças, e toda forma urbana existente. Tenho como preocupação olhar para um espaço que é abstrato em um primeiro momento, mas que angaria sentido através das experiências dos sujeitos envolvidos: uma relação estética com as coisas que estão dentro da cidade.

Aprofundando, Micael Herschmann coloca que "é preciso que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades podem não ser exclusivos dos atores pesquisados" (HERSCHMANN, 2013, p.49). Dessa forma, traz a noção de territorialidade como adequada para a análise dos agrupamentos sociais e suas dinâmicas no espaço. Assim, formula-se a compreensão de que o agenciamento da música pelos grupos sociais, associado com a ocupação de espaços, é capaz de resignificar os territórios. Para tanto, e dialogando com Herschmann, a conceitualização de territorialidades sônico-musicais se mostra uma importante ferramenta na análise desse fenômeno das cenas musicais, uma vez que busca

> compreender a dinâmica dos agrupamentos sociais (a maioria protagonizada por jovens), que giram em torno de gêneros musicais os quais vêm resignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas (HERSCHMANN, 2013, p.50).

Com isso, podemos analisar que os sujeitos do *rock* construíram territorialidades em Florianópolis, afetando seu ritmo e o cotidiano dos anos 1980. Essas não são estanques, com fronteiras constantemente sofrendo alterações, se associando ao fluxo intenso de demandas e interesses dos jovens que as formam. A negociação é fundamental para compreender a questão, pois envolvem diferentes indivíduos sobre a égide de uma cena de *rock*, e que circulam pela cidade, em fluxos intensos de troca de experiências.

Dialogando com a ideia de analisar "a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço, especialmente urbano" (HERSCHMANN, 2013, p. 48), temos, através da cena de *rock*, uma forma contundente de compreender algumas camadas da cultura urbana de Florianópolis. As diferentes narrativas empreendidas durante os anos 1980 sobre o *rock* da cidade e, principalmente, através de depoimentos recolhidos atualmente com os sujeitos sobre aquele período, nos dão

indícios sobre as formas de se colocar nesse espaço. Seja através do diálogo sobre casas noturnas da ilha e do continente, ou os locais que transitavam, podemos lançar luz sobre uma cidade que não está mapeada. Dessa forma, descobrimos uma cidade invisível, que vai se desenhando a partir da pesquisa e da análise tanto dos sujeitos quanto dos espaços.

Podemos dialogar, novamente, com Canevacci e as duas etapas para a análise das cidades: a familiaridade do que é estranho e o estranhamento do que é familiar. No caso das cidades, um diálogo permanente para colocar interrogações naquilo que é próximo, e, ao mesmo tempo, se familiarizar com as estranhezas que a constitui, mas que pode estar longe em um primeiro olhar (CANEVACCI, 2004). Após esse processo, podemos nos debruçar em uma interpretação dos signos da urbe, compreendendo-a como o espaço das diferenças, um grande palco onde público e atores se amalgamam em prol de uma peça.

Uma palavra que encaixa nessa discussão é, sem dúvidas, intercâmbio. A cidade, seus espaços e seus sujeitos dialogam em um processo eterno, trocando experiências entre si. Por conta disso, ocorrem os distanciamentos, as espoliações, as aproximações, os estranhamentos, a familiaridade. Assim, a comunicação urbana é pautada por uma intensa troca de informações, formando outras imagens sobre a cidade. O intercâmbio entre outras cenas de *rock*, como o caso de São Paulo, também pode ser um fator preponderante dessa condição, modificando a forma com que os sujeitos do *rock* em Florianópolis pautavam suas ações.

O compartilhamento de ideias entre os diferentes sujeitos de uma cena também é ponto central na sua compreensão. O sentimento de pertencer a um grupo e trocar experiências entre os pares, é uma das formas essenciais na constituição de identificações dos roqueiros e simpatizantes do *rock* em Florianópolis. Na mesma lógica que se distancia de outras pessoas, gerações e espaços, novas formas de se compreender ganham força. A "Turma do Kioski", por exemplo, não abrigava seus anseios, vontades, expectativas e gostos. Eram outros sujeitos, com personalidades e experiências diversas, que ganhavam corpo na cidade, davam voz a ela e faziam com que outra capital se mostrasse no horizonte.

A importância dos espaços nessa condição também é fundamental. Se nos anos 1970 o Kioski e a Praça Benjamim Constant abrigavam a juventude urbana florianopolitana, vimos um deslocamento espacial dessa categoria. Nos anos 1980, o "Baixo Vidal" se avizinhava como *point* dos jovens alternativos da ilha, fazendo que ruas antes não ocupadas por esses sujeitos, se resignificassem. A ocupação das Ruas Vidal Ramos, Trajano e da Escadaria do Rosário demonstrava que a juventude que escutava *rock* em Florianópolis tinha se deslocado espacialmente. O Kioski ainda existia, mas sem o glamour da década anterior. Agora, era o

Bar Degrau, o Sol da Terra, e toda uma sorte de bares e casas noturnas nas imediações que significavam e resignificavam a capital e os sujeitos que ali frequentavam.

A mídia divulgava as ações, os espaços e os shows de *rock*, com a pretensão de angariar o público jovem. Assim como no restante do país, Florianópolis também se alinhava a uma midialização do gênero musical: estampando os principais jornais do período com matérias informativas sobre os costumes, vestimentas e ideias de *punks*, que se proliferavam na capital, por exemplo; programas de rádio, como o Sincronia Total, que buscava aproximar os ouvintes ilhéus e continentais de uma gama de referências musicais dificilmente encontradas; na televisão, com a ida de bandas grandes no circuito regional, como Expresso Rural e Tubarão. Diversas formas de colocar o *rock* e o jovem na mídia. Mesmo tendo anseios próprios com essa exposição, não devemos deixar de lado sua importância para o fomento da cena de *rock* em Florianópolis. Sem a divulgação, não existiria um público recorrente, nem a vontade de escutar o gênero musical.

Nesse viés, os capítulos subsequentes mergulharão no emaranhado de espaços e sujeitos existentes na Florianópolis oitentista, não tendo como foco principal o *rock*, mas sem perdê-lo de vista. Procurarei levantar elementos que dialoguem com as questões de cena evidenciadas no primeiro capítulo, traçando um mapeamento em dois momentos: o primeiro terá como escopo delinear diferentes perfis dos jovens que ouviam *rock* na cidade. A partir de depoimentos, o objetivo é tentar compreender a circulação de agrupamentos juvenis na capital, preocupando-se com a territorialidade desse movimento. Já no segundo momento, os espaços ganham vez, em que tento, de maneira preliminar, tecer uma cartografia do *rock* florianopolitano dos anos 1980, tendo o cuidado de auxiliar no contexto espacial da cidade do período. Aqui, os bares, casas noturnas, praças, praias e uma infinidade de locais serão abordados.

2 "O ROCK AINDA ERA POPULAR. ERA A MÚSICA DA JUVENTUDE"

> Com uma imensa tatuagem com a figura que simboliza a morte, os dedos das mãos repletos de anéis, braços com pulseiras de couro e tachas e os cabelos cortados rente ao couro cabeludo mas com um topete endurecido com gel, Suppla conta que seus pais estranharam bastante a sua transformação mas acabaram entendendo que este era o caminho, o rumo que ele escolheu para seguir.[1]

Em uma conversa com o jornal O Estado, em 1986, o cantor paulista Supla (na época, com um P a mais) elucidava alguns pontos sobre sua aparência. Como a própria matéria coloca, mesmo sendo de família tradicional de São Paulo, ele se vestia como um *punk*, com todos os estereótipos sobre esses sujeitos sendo evocados. O cantor veio a Santa Catarina – especificamente a Balneário Camboriú – para um festival, onde também tocaram Kid Abelha e Lulu Santos. Mas foi Supla quem chocou os jornalistas, que se encarregaram de colocar nas páginas do caderno de variedades o seu perfil.

Trago essa descrição de Supla chamando atenção a maneira que o jornal o descreve, como um sujeito estranho, com roupas extravagantes, cabelo fora do padrão e tatuagens pelo corpo: um modelo a não ser seguido. Um indivíduo que vem de família tradicional, mas que, pela forma de se mostrar ao mundo, gosta de viver nas franjas da sociedade. O cantor é uma caricatura de si mesmo, que encontra na vestimenta sua resistência à sociedade. Além disso, quem escreve o seu perfil é um adulto, e não um jovem igual a ele. Portanto, a visão do jornalista é refletida no texto: um completo diferente.

A diferenciação é uma das chaves para se compreender os sujeitos que encontram no *rock* uma afetividade. Os jovens tendem a exaltar um espírito de rebeldia e de marginalização da sociedade, em que os padrões impostos por ela não fazem sentido em sua vida. Assim, quando se vestem e se comportam seguindo seus ritmos e ritos, procurar se colocar contra uma normatividade social, manifestando a construção de suas identificações com o mundo a partir desse contraste (COSTA, TORNERO, TROPEA, 1996).

Tendo como palco dessas identificações a cidade de Florianópolis, os sujeitos que aqui se inserem possuem outras tantas preocupações. Algumas passam por essa chave de diferenciação, como um fenômeno que ultrapassa as fronteiras nacionais e se demonstra latente nos jovens; outras são características das relações sociais empreendidas entre esses sujeitos no espaço da cidade aqui pesquisada. Assim, neste capítulo analisarei alguns sujeitos envolvidos na cena musical de *rock*, com perguntas a serem lançadas as fontes e um diálogo com os teóricos trabalhados.

---

[1] **O Estado**, Florianópolis, 24 fev. 1986, p.18

A preocupação é tentar compreender as disputas entre os jovens de Florianópolis nos anos 1980, tendo como foco aquelas que se perfaziam no *rock*. Lanço o olhar nas narrativas que os sujeitos reconstituem sobre as suas experiências na cidade, e com o gênero musical sendo ponto de congregação entre esses diferentes indivíduos. Através disso, abrem-se alguns questionamentos, evidenciando embates e oposições: a relação entre os que moravam na parte continental e ilhéus; os diferentes gêneros de *rock* executados na região metropolitana da capital; a visão sobre os espaços da cidade e os indivíduos que circulavam. Compreendendo a relação estreita entre música e juventude, principalmente no que diz respeito ao *rock* no Brasil nos anos 1980, me debruço nos choques de ideias, costumes e gostos que constituíram as identificações das pessoas aqui trabalhadas. Entendo-as a partir do confronto, diálogo e enfrentamento das comunidades afetivas em que estão colocados. As aproximações entre as relações de sociabilidade e representações urbanas, que modificam a cidade e por ela são moldadas, estão no cerne da análise empreendida.

Com isso, o capítulo se divide em dois pontos. O primeiro delineia os perfis dos sujeitos analisados, levantando diferentes aspectos a fim de compreender os pontos colocados anteriormente. Já no segundo, o foco se volta aos trânsitos, aos circuitos que esses indivíduos realizavam na Florianópolis dos anos 1980. Ao fim do capítulo realizo alguns questionamentos que julgo significativos à melhor compreensão dele.

2.1 Quem eram vocês? Os sujeitos do rock

> Mais adiante, especificou que o Burn toca rock porque é algo agressivo, onde "a gente se identifica, onde a gente joga no público a violência das porradas que recebemos na rua. Talvez o nosso público se identifique conosco porque recebe estas mesmas lambadas todos os dias. Não gostamos de músicas bonitinhas que contam estórias alegres e infantis. (...) O trabalho do rock, mesmo tendo raízes estrangeiras, é desvendar esta alugação, pois é algo que traduz a violência, que continua crescendo no mundo, e vai fazer o rock crescer junto. O rock não é violento e sim mostra esta violência[2].

Vitor Celso, vocalista da banda *Burn*, coloca sua visão sobre aquilo que considera vital ao *rock* e, por conseguinte, o seu papel como intérprete desse gênero. Como evidenciado, o *Burn* é um conjunto ligado ao *heavy metal*, com composições próprias e relativo sucesso na região metropolitana de Florianópolis. As suas afirmações podem dialogar com o visual de Supla, descrito pelo próprio jornal O Estado. Ambos buscam uma diferenciação para com a sociedade, e encontram na música uma das formas de subverter padrões estéticos, comportamentais e

[2] **O Estado**, Florianópolis, 20 jun. 1984, p.15.

ideológicos. Tanto Vitor Celso quanto Supla consegue trazer um estranhamento, outro olhar sobre uma parcela da população jovem que encontrava no *rock* sua forma de falar com o mundo.

Mas quem são esses jovens que se aproximavam do *rock* em Florianópolis na década de 1980? Obviamente, nunca chegarei numa totalidade, abarcando todos os sujeitos inseridos nesse conjunto. Entendendo meu espaço nessa narrativa, compreendendo o historiador como construtor e constituinte de qualquer trabalho histórico, e com inserção em determinados espaços da cultura urbana recente. Por conta disso, parto dos sujeitos entrevistados, apresentados de forma breve no capítulo anterior, mas que serão mais bem evidenciados nesse ponto. Estes possuem seus lugares de fala, suas experiências e sua trajetória de vida. O objetivo é trazer elementos que foram levantados nas entrevistas, como idade, naturalidade, local de moradia, onde estudava, onde trabalhava, entre outros aspectos. A partir disso, traçar um perfil detalhado sobre a trajetória desses indivíduos, uma vez que qualificá-los servirá de base para aprofundar nas suas relações com a cidade.

Tendo o *rock* como ponto de intersecção entre os sujeitos entrevistados, Fábio Bianchini coloca sua experiência com o gênero nos anos 1980:

> Tava começando [a escutar bandas]. Tanto que, tipo... talvez, olhando em retrospectiva, talvez tenha sido um pouco empolgado, porque foi o ano do primeiro Rock in Rio, e que obviamente eu não fui, mas vendo daqui, dai, 'ah, rock, vamo'. Tanto que eu não escolhia as bandas assim, tipo... eu não prestei muita atenção, mais pelo evento em si[3].

Dialogando com a importância do primeiro *Rock in Rio*, em 1985, para o gênero musical no Brasil, Ozias coloca tempero nesse caldo: "eu acho que o primeiro Rock in Rio mexeu com a cabeça da garotada, né. Mexeu com a cena da garotada. Então eu tinha 15 anos quando apareceu o Rock in Rio, né. Aquilo... muita gente montou banda por causa disso, tal, não sei o que".

Vimos o evento como ponto central no *rock* brasileiro, influenciando diversos sujeitos espalhados pelo país. Segundo Paulo da Encarnação, o evento recebeu grande destaque na imprensa da época, com cadernos especiais explicando os seus detalhes, como a estrutura do local, as bandas que iriam tocar, até as roupas que deveriam usar (ENCARNAÇÃO, 2011). Também devemos deixar pontuado o contexto político atravessado, marcado pela abertura política, e com a alçada de um civil ao poder após 21 anos de governos militares. Mesmo com a derrota do movimento das Diretas Já e a morte de Tancredo Neves, o Brasil entrava em 1985 com José Sarney no poder e a promessa de novos tempos.

[3] Fábio Bianchini, *op cit.*

A abertura democrática também foi caracterizada, por uma parcela da população brasileira, como o momento de, finalmente, conseguir se expressar sem as amarras de um rígido regime militar. O corpo que fora sufocado nas décadas anteriores poderia, enfim, ser descoberto e colocado na praça para as mais diversas formas de expressão, sendo o *rock* uma delas. Como evidenciado anteriormente, temos a proliferação de diversas bandas, altas vendagens de LP'S e shows que arrastavam grandes públicos.

Konstantinos Meintanis nasceu na Grécia em 1955, vindo para o Brasil aos 11 anos de idade junto com sua família. Seu pai, padre da Igreja Ortodoxa, era o responsável pela parte eclesiástica da região sul do país, vindo diretamente para Florianópolis e se instalando em uma casa nos fundos da Igreja Ortodoxa, na rua Tenente Silveira, Centro. Ligado a música por conta da religião, se interessou por *rock* desde cedo, formando bandas desde seus 15 anos de idade. Apelidado de Grego (e assim referenciado nesse trabalho), tem uma posição sobre esse *rock* que ganhava força no país.

> Até os anos 1970, a minha geração lutou por liberdade, contra o AI-5, contra a repressão, governo militar, tal, mas a gente brigou por liberdade. E entregou de mão beijada pra uma geração, que não é a tua, deve ser a intermediária. Essa geração intermediária cara, eles perderam um pouco do lutar, ou pelo que lutar. Perdeu um pouco. Então ele precisava de uma energia, ele precisava extravasar aquilo que ele sentia. A expressão dos anos *punk*, tal, energia solta, sem direcionamento. Não era uma expressão, mais era soltar a adrenalina. Tinham lá uma vontade de bater do que expressar em si né? "Somos revolucionários, somos diferentes, somos punks, abaixo a sociedade que existe". Não precisava de um motivo pra contestar[4].

Grego deixa clara sua posição sobre a geração dos anos 1980. Uma força "sem direcionamento", que deixava assuntos considerados importantes de lado, em detrimento do simples ímpeto de soltar sua energia. Essa que, segundo o músico, estava guardada e precisava ser extravasada de alguma forma. A música, e especificamente o *rock*, era uma via. Ademais, realiza uma comparação entre diferentes gerações: a dos anos 1970 entregou um país liberto da ditadura para os anos 1980. "De mão beijada", ou, em outras palavras, de uma maneira fácil de ser conseguida, a geração dos anos 1980 teria recebido um Brasil aberto a novas possibilidades, e que não estava interessada em lutar por algo, pois, segundo Grego, "eles perderam um pouco pelo o que lutar".

Nessa linha de análise, Encarnação traz pontos importantes para pensar a pertinência do *rock* nacional na esfera política brasileira, tendo como ponto de referência o *Rock in Rio*. O festival, em 1985, abriu-se com as críticas ao gênero e ao próprio festival, por parte da

[4] Grego. **Entrevista cedida ao autor**. Florianópolis, abril de 2018.

Igreja, de partidos políticos e do governo. Essas eram direcionadas pela noção de "música alienante" e "nada brasileira", caracterizando como uma onda passageira, sem substância política que ancorava o momento atravessado no país (ENCARNAÇÃO, 2011). Muitas dessas críticas partiram das gerações anteriores, que condicionavam seu olhar para a música como contestação, em uma prática política no ato de executar canções.

Mesmo sendo um participante da cena de *rock* florianopolitana nos anos 1980, Grego se sentia pertencente a uma geração anterior a esse período. Identificando-se como portador de signos dos anos 1970, o músico coloca na sua fala uma série de indícios que corroboram com os choques geracionais existentes. Segundo o músico, a juventude dos anos 1980 já não tinha a necessidade, e nem o cuidado, de contestar sua posição no mundo. Mais do que isso, a música construída e executada no período já não precisaria vir carregada de jogos de palavras, ou intenções nem tão claras sobre a posição de quem a está tocando. A geração dos 1980 não precisava falar sobre o cálice: já poderiam falar que "a gente não sabemos escolher presidente"[5] ou que iam "cuspir o lixo em cima de vocês"[6]. Mesmo sem adjetivar, Grego traz indícios de que os anos 1980, e mais precisamente os jovens que viveram nela, pouco ou quase nada estavam interessados em algo contestatório.

A visão de Grego sobre os jovens da década de 1980 dialoga profundamente com alguns pontos. O principal deles é a comparação com os movimentos juvenis dos anos 1960 e 1970, em que as manifestações das juventudes dos anos 1980 careciam de questões políticas. Ao realizar essa contraposição, condiciona seu olhar para um enobrecimento de um passado em detrimento de outro. Esse jogo de escalas dialoga profundamente com uma noção sobre a década de 1980, e principalmente quando realizada sob a ótica de adultos que foram jovens em outras épocas. Segundo Helena Abramo, as interpretações sobre o universo dos jovens oitentistas estavam calcadas nesse contraste entre diferentes gerações. Para a autora, os diferentes grupos de jovens eram caracterizados como os emblemas de diversas crises que a sociedade atravessava, em seus diferentes aspectos (ABRAMO, 1994, p.12).

Assim, um ponto de vista generalizado daria conta dessa visão, de uma geração pouco ou nada interessada em construir saídas para essas crises, destacando seu individualismo e sua "energia acumulada". Podemos entender que a visão de Grego sobre a juventude oitentista é formulada por um sujeito adulto, que nos anos 1980 lutava para arrumar um emprego e constituir sua

[5] MOREIRA, Roger. **Inútil**. In: Ultraje a Rigor – Nós Vamos Invadir sua Praia. São Paulo: WEA, 1985. LP. Faixa 6.

[6] RUSSO, Renato. **Geração Coca-Cola**. In: Legião Urbana – Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1985. LP. Faixa 6.

família. Assim, colocava esse grupo como alienado frente a sua própria juventude e geração, que, segundo ele próprio, "lutava por liberdade". Dialogando com Abramo, essa noção maniqueísta conduziu os estudos sociológicos sobre os jovens brasileiros, sempre buscando um ideal de jovem, que encontrava sentido nos movimentos das décadas de 1960 e 1970, "cristalizando uma 'essência' da condição juvenil como portadora de (...) projetos de transformação" (ABRAMO, 1994, p.13).

Lígia Gastaldi é jornalista, trabalhando na principal emissora televisiva do Estado desde meados dos anos 1980. Natural do interior de Santa Catarina chegou a Florianópolis para estudar em um cursinho pré-vestibular, em 1980. Escolheu o centro da cidade como sua moradia, e circulava por alguns locais aqui já citados. Como uma jovem nos anos 1980, ela coloca a visão sobre essa geração.

> Eu não vivi aqui os anos 1970, mas eu ouço e vejo, e via muita coisa assim, que eles eram mais *roots*. Eu acho assim, que eles eram mais raiz né? Pelos movimentos que tinham aqui, tinha a turma do Quiosque, como era muito assim, saindo ali do *Woodstock* e tal, era muito mais necessidade realmente de transgredir para marcar posição, sabe? Então eles eram mais... Não sei se transgressores, mas pra época talvez fossem. E depois, pros anos 1980, a coisa já ficou mais almofadinha. A geração 80 já é a geração Blitz, a geração Paralamas do Sucesso. O *rock made in* Brasília, eram todos filhos de diplomatas e tal, fazendo *rock*. Mas era outra *vibe*, apesar de ser *rock* e tal, tinha uma contestação política enorme, mas não era aquele roqueiro dos anos 1970, Rita Lee. Era diferente[7].

Temos aqui duas visões contrastantes. A de Grego, que coloca a geração dos anos 1970 como detentora de uma luta política clara e concisa, deixando os jovens dos anos 1980 em um vazio ideológico e participativo; e a de Lígia, que entende ambas como diferentes, mas sem tirar a importância contestatória dos anos 1980. São diferentes temporalidades que coexistem em um tempo histórico. Em outras palavras, são maneiras de perceber o tempo vivido, deixando claro que houve diversas décadas de 1980 convivendo ao mesmo tempo. A perspectiva de Grego e Lígia, tratando do mesmo período, são difusas, indo de encontro em alguns pontos e concordando em outros. E são apenas dois vieses sobre os anos 1980. Podíamos rememorar as falas evidenciadas no primeiro capítulo, como a de Cacau Menezes sobre o Bar do Chico, ou a de Paulo Carreirão sobre o Baixo Vidal: apesar de fazerem parte da mesma cidade, ou até de dialogarem com a mesma geração, possuem suas particularidades e visões próprias sobre os acontecimentos. Os anos 1980, tanto em Florianópolis quanto no restante do mundo, não foi coeso e homogêneo.

[7] Lígia Gastaldi. **Entrevista cedida ao autor**. Florianópolis, abril de 2018.

Podemos enxergar essa condição através dos sujeitos aqui entrevistados. Nesse ponto, o objetivo é traçar um perfil desses entrevistados, com os dados recolhidos postos em um mapa conceitual, em que desenharei os trânsitos desses sujeitos. De acordo com Freire, no que diz respeito a tentativa de reconstrução dos diagramas das vivências desses indivíduos, devemos dialogar com as memórias que estes evocam. A preocupação, então, se debruça em entender outras dimensões de urbano, e não somente a física (FREIRE, 1996). O choque entre gerações, evidenciado nas falas acima, nos colocam a par de uma visão sobre a juventude oitentista de Florianópolis.

Entretanto, ao falarmos sobre geração, devemos ter o cuidado para não colocá-los sobre uma única égide, intransponível e homogênea. Ao remetermos a esse conceito, deve-se ter claro que ele não é regular, mas sim com balizas móveis, em constante deslocamento temporal. Nessa discussão, Jean Sirinelli a coloca como uma categoria de análise complexa pela sua característica transicional. Segundo o autor, geração se encontra como "uma peça essencial da engrenagem do tempo" (SIRINELLI, 2006, p.137), em que sua importância varia de acordo com a ótica de análise. Com isso, a cena de *rock* de Florianópolis possui uma forte disputa de narrativas sobre o próprio gênero musical nos anos 1980.

A cena de *rock* na capital catarinense não está desassociada do que acontece em âmbito nacional. Vimos isso com o próprio *Rock in Rio*, em que teve seu início marcado por uma forte oposição de setores tradicionais da população brasileira, mas que, após o evento, houve um movimento reverso. Segundo Encarnação, com o fim do festival, vimos uma difusão do gênero no país, com a explosão de diversas bandas e a alçada ao estrelato de outras (ENCARNAÇÃO, 2012). O *Rock in Rio* seria um divisor de águas no "fazer roquista"do Brasil. Sobre a importância do festival, Lígia nos dá mais alguns indícios sobre a sua amplitude.

> Teve o Rock in Rio, que eu acho que foi fundamental pro Brasil inteiro assim. Imagina, a primeira edição do Rock in Rio era um sonho né? Eu só vi pela TV mesmo, mas meu deus do céu eram todas as melhores bandas do mundo todo estavam lá. Então, eu acho que não tinha ainda essa coisa, essa grana milionária desses shows, então era mais fácil trazer pra cá né, pra fazer um festival daquele tamanho com tanta banda boa assim. Então acho que isso funcionou bastante, e a própria onda de bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo, mais punk rock, aquela coisa toda, e o Rio com o new wave, então eu acho que isso acabou... Brasília também tinha bastante banda, então acabou contaminando o Brasil inteiro. E eu acho que isso foi fundamental[8].

A questão da amplitude do evento pode ser percebida em diferentes falas. Tanto Lígia quanto Ozias e Fábio, demonstram a importância que o *Rock in Rio* teve para o próprio gênero,

[8] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

mesmo em Florianópolis, distante das principais cidades do país e dos centros do *rock* naquele período, como o próprio Rio de Janeiro e São Paulo, a onda desse estilo de música chegou. Com transmissão ininterrupta da Rede Globo, o festival abriu as portas do *rock* para uma divulgação mais extensa e uma aceitação por parte do público em geral. Lígia nos dá mais alguns indícios sobre a sua importância.

> Porque eu me lembro assim na época, tu ouvia aquela vinheta... Era o Rock in Rio né? Era muito massa. E foi maçante mesmo, a Globo comprou o evento desde o começo né, então era assim todo o dia, shows ao vivo, ou então passava depois em programas especiais, apesar de que na época a gente não tinha TV a cabo ainda né, então era só a Globo. Mas a Globo passava direto assim, então acho que isso foi muito importante para mudança de comportamento geral assim, todo mundo[9].

Devemos nos atentar quando Lígia coloca sobre uma mudança comportamental entre os jovens de Florianópolis. O *Rock in Rio*, na visão da jornalista, esteve no centro de uma grande mudança relacionada ao *rock* no país e, também, na capital catarinense. Como colocado anteriormente, ela não está desassociada do fenômeno cultural do qual o gênero está inserido. Dessa forma, podemos enxergar a sua importância para os jovens oitentistas que habitavam a cidade, influenciando suas identificações, formas de enxergar e se portar no mundo, e também em como colocar na rua seus ideais. O *rock* ganhava força no Brasil, e Florianópolis não estava fora desse compasso. Mesmo sendo uma cidade pequena em relação aos grandes centros urbanos do país, o *rock* reverberava nas suas mais diferentes acepções.

As entrevistas aqui colocadas podem ser um indício de reverberações variadas. São sujeitos difusos, que se distinguem através de um olhar de classe, raça, gênero, entre tantos outros. Por conta disso, delineia-se a importância de traçar um perfil desses entrevistados. Quem são eles? De onde vieram e onde estavam na década de 1980? Parto de uma escala subjetiva de cartografia com objetivo de mapear essas vivências. Me aproximo de Walter Benjamim e a relação que ele empreende entre corpo e a cidade, em que o mapa realizado por um indivíduo, a partir de suas sensibilidades, se sobrepõe ao mapa tradicional da cidade (BENJAMIM, 1994). Através desse cruzamento no olhar, sem hierarquizar as formas de representar Florianópolis, será possível construir um mapeamento que compreenda essa ferramenta com as vidas dos seus habitantes.

Partimos de uma escala de idade, em um primeiro momento. André Seben e Fábio Bianchini nasceram no início dos anos 1970. Nos anos 1980, ainda estavam na escola, menores

[9] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

de idade e passando pela fase da adolescência. Seben estudava no Educandário Imaculada Conceição, enquanto Bianchini estava no Colégio Catarinense. Aprofundando-nos nessa questão, podemos ter alguns indícios sobre a vida desses sujeitos.

As escolas são marcadas por serem ligadas ao catolicismo: o EIC gerido pela Congregação das Irmanzinhas da Imaculada Conceição (CIIC), e o Colégio Catarinense pela Rede Jesuíta de Educação. Localizados na região central, aproximadamente 500 metros distantes um do outro, eram tradicionais em Florianópolis. De caráter privado, atraíam as classes médias e altas da cidade, principalmente aquelas que se localizavam no próprio Centro e naturais da capital, e que, junto com o Colégio Coração de Jesus, formavam a tríade de instituições educacionais das elites florianopolitanas. Diversos alunos que passaram por esses espaços pertenciam às famílias com alto poder aquisitivo na cidade, e que possuíam prestígio pela sua posição social. Nos anos 1980, em um momento de alta migração e aumento populacional na capital, as suas tradições são extremamente arraigadas: fazer parte do quadro de alunos de uma dessas instituições, além de garantir um ensino de qualidade, era uma forma de distinção social.

A escola se mostra importante, nesse ponto, por ser um dos espaços em que vimos relações de sociabilidades serem construídas. Mesmo com mecanismos que tendem a normatizar os jovens, as instituições de ensino funcionam como centro de difusão cultural desses sujeitos, encontrando nelas as suas marcas de expressões. Segundo Paulo Carrano e Carlos Martins, mesmo com a tentativa da instituição em homogeneizar esse aluno, condicionando-os sob a égide dos padrões do que é "ser estudante", eles encontram mecanismos para burlá-lo (CARRANO; MARTINS, 2011). Por conta disso, podemos entender que as escolas em Florianópolis eram importantes centros aglutinadores de diversas sociabilidades juvenis dos anos 1980, estando no centro do perfil desses entrevistados. Além do próprio estabelecimento de ensino, a música também se apresenta, segundo Carrano, como uma "aglutinadora de sociabilidades e, por isso, permitiria aos jovens a possibilidade de participação e atuação efetiva nas questões relacionadas com a sua comunidade" (CARRANO; MARTINS, 2011, p.45).

Unindo esses dois espectros, e relacionando com o *rock*, André Seben lança alguns indícios sobre como a música se inseria em seu espaço educacional.

> Eu estudava em um colégio de freira, o Imaculada Conceição, era colégio particular. De colégio particular tinha o Coração de Jesus, o Catarinense e o Imaculada Conceição. Então na época, nos anos 1980, ou você gostava do The Cure, ou você gostava do Kiss, ou do AC/DC. Tu não podia gostar dos três ao mesmo tempo. Eram três facções assim, né. Só que era uma coisa assim, era dividido na escola né. Anos 1980 punk e metal eles brigavam entre si. E na minha escola o Kiss e o AC/DC brigavam entre si. Tinha uma pixação do

> lado da minha escola que era assim: "AC/DC é só amor". Mas era uma fase interessante para tu ser adolescente. E sendo adolescente tu defende tua banda como ninguém. É saudável, assim, "essa é minha banda" e "é tão bom ser fã do Kiss sozinho na minha escola". Xingava os outros escondido.

Inserido no ambiente educacional, Seben realizava suas primeiras escolhas referentes a gostos musicais e formas de se relacionar com o *rock*. Devemos colocar em evidência o papel da escola na produção de suas identificações, pois foi dentro do ambiente escolar que Seben criou seus primeiros espaços de sociabilidade, se aproximando daquilo que gostaria, assim como se afastava de outras coisas. Para ele, era uma forma de resignificar esse local, a partir de práticas específicas: além da diferenciação entre os colégios, existia aquela entre as bandas preferidas dos alunos. Como ele coloca, as "três facções" eram defendidas por diversos sujeitos, se aproximando e se distanciando dentro do próprio espaço. Dialogando com Carrano, temos claro que os jovens criam espaços de sociabilidade, nos quais suas identificações são elaboradas (CARRANO, 2011). Dessa forma, vimos que cada grupo juvenil pode produzir suas identificações e diferenciações dentro da escola, sendo ela mais um ambiente que proporcionava esses jogos.

Assim como Fábio, Ozias também era estudante do Colégio Catarinense. Sendo o modelo de colégio tradicional em Florianópolis, era composto em seu quadro de alunos por um número elevado de jovens de classe média e alta. Em 1986, estando no segundo ano do ensino médio, tinha um extenso grupo de amigos, como destaque para Alexandre Benedet e Marco Aurélio Boabaid. Também estudantes da mesma instituição, eram pertencentes a famílias tradicionais da cidade e do Estado, e moradores da ilha. Diferente de Ozias, morador de Biguaçu, região metropolitana da capital. Ao ser questionado sobre as questões sociais que envolvem aqueles que moram tanto na região insular quanto na continental, ele afirma:

> Tem um lado social, né? O pessoal da ilha, o pessoal de surf, pessoal de coisinha, baladinha, new wavezinho, viadinho... é verdade. E Biguaçu é a periferia da periferia. Biguaçu, por exemplo, assim ó, eles fizeram uma novela aí, eu não sei que novela, aí, não sei o que, a mulher botou assim ó: 'ah, vamo comprar droga, não sei o que, vamo lá pra Biguaçu'. Ou seja, Biguaçu como um lugar assim, barra pesada, então, não sei o que[10].

Mesmo morando em Biguaçu, Ozias estudava no Colégio Catarinense, localizado no centro de Florianópolis, distante mais de 20 quilômetros de sua casa. Como morador de uma região periférica, o seu trânsito com o capital se detinha nas suas idas as aulas e, posteriormente, na sua entrada na Universidade Federal de Santa Catarina, para cursar jornalismo. Ao realizar esse trânsito, Ozias poderia se atentar a disparidade de vivências entre ele e seus amigos mais

[10] Ozias Alvez Jr., *op cit.*

próximos: enquanto sua viagem poderia demorar mais de uma hora, os demais, moradores do centro da cidade, iam caminhando e em poucos minutos estavam dentro de sala de aula. Mais um ponto que corrobora com essa situação, é que a família de Marco Antônio Boabaid era proprietária do prédio em que funcionava o Cine Cecontur, ao lado da Catedral Metropolitana de Florianópolis e da Praça XV de Novembro. Ozias relembra os ensaios de sua banda de *heavy metal*, a *Agony*, que acontecia nesse mesmo prédio nos anos 1990.

> Os ensaios eram realizados à noite no 18º andar do prédio. Na época, o edifício era abandonado. Lá Marco Aurélio mantinha um quarto onde sua bateria ficava instalada. Não havia vizinhos por perto. Mesmo tocando altas horas da noite, ninguém escutava lá de baixo. Era muito bom para ser verdade. Tempos depois a justiça tomou definitivamente o prédio e o local de ensaios acabou (ALVES JR, 2002).

Até então, temos três sujeitos da cena de *rock* de Florianópolis, difusos e multifacetados, mas que possuem pontos de contato. Dentro de suas particularidades, André, Fábio e Ozias faziam parte, nos anos 1980, de grupos escolares da elite florianopolitana, que resguardavam as suas tradições católicas e sua história como instituições voltadas para a elite, a fim de garantir sua sobrevivência frente a entrada de um grande número de migrantes, e do consequente aumento tanto na procura por esses serviços, quanto na sua oferta. Trago este ponto para compreender que, já na década de 1990, o número de estabelecimentos de ensino privados na capital catarinense quase dobra, abrindo suas portas em outros espaços da ilha que outrora não recebiam esse tipo de serviço. Assim, estudar nessas instituições denotava um caráter marcado sobre a classe social que estavam inseridos, sendo de classe média ou alta da cidade.

Também circulando pelo centro de Florianópolis, Lígia era estudante de um cursinho pré-vestibular, localizado no Centro Comercial Aderbal Ramos da Silva, conhecido como ARS. Em um período anterior ao estabelecimento de Shoppings na região insular da capital[11], o ARS concentrava um número considerável de comércio diverso, praça de alimentação, próximo aos cinemas e das escolas do centro. Por conta disso, o local concentrava grande número de pessoas que circulavam pelos seus corredores, fazendo dele mais um espaço de convivência na cidade. Sobre esse período, Lígia coloca:

> A gente não tinha redes sociais né? Era tão bom. Não existia muito esse papo de violência, tanto que eu era uma pessoa que pegava carona direto pra ir pra praia e voltar, assim, mulher sozinha, uma menina, 16, 17 anos. Nunca tinha aquele negócio de "ah, cuidado, não faz isso porque pode acontecer alguma coisa". A gente nunca teve esse medo, nunca aconteceu nada também. E era

[11] Um dos primeiros shoppings de Florianópolis somente foi inaugurado em 1993, com o Beiramar Shopping, no terreno do antigo Estádio Aderbal Ramos da Silva, ao lado da Avenida Beira-Mar.

> uma cidade menor, claro. Eu estudava no Bardahl, no ARS, que era também um cursinho tipo da "galerinha", né, depois fui saber que era da galerinha e tal, estudavam lá os surfistas, tipo o Bita, que era um surfista da época que tava bombando, estudava lá. Então tinha toda uma coisa, da mulherada. Então ser jovem era assim, era sair a noite tranquilamente, ia pra casa a pé. Era uma coisa muito, como eu posso dizer, introspectiva, uma coisa normal, era mais cidade do interior mesmo do que uma capital assim[12].

Além de corroborar com uma ideia de cidade pacífica, sem violência, apontando, inclusive, para seu caráter interiorano mesmo sendo uma capital, Lígia coloca ênfase sobre os círculos que estavam envolvidos dentro de seu espaço de ensino. O Bardhal era um curso preparatório para o vestibular, sendo um dos primeiros desse segmento dentro de Florianópolis, e concentrava um grande número de jovens que buscavam a inserção na Universidade Federal de Santa Catarina. Lígia e seus irmãos vieram de Rio do Sul, localizada na região do Vale do Itajaí, especificamente para fazer esse curso, o que demonstra a sua amplitude e importância frente a essa demanda. Ademais, Lígia nos atenta sobre quem eram os estudantes nessa época: a "galerinha". Da forma como foi colocado, podemos compreender que o quadro de alunos era composto por jovens com influência sobre outros grupos, denotando uma popularidade entre essa camada da população. Mais uma vez, devemos atentar para qual fração da sociedade florianopolitana estamos nos debruçando. A "galerinha" era influente em determinados círculos sociais da juventude, ligados principalmente ao *surf*, o que também nos deixa a par de qual grupo social estamos falando: uma classe média-alta urbana, com poder aquisitivo para circular nesses espaços (cursos pré-vestibular, prática do *surf*, entre outros) e que influenciava outros grupos.

Outro ponto que Lígia chama atenção é para o fato de ser "uma mulher sozinha, uma menina, 16, 17 anos". Ao ser questionado sobre ser mulher em Florianópolis nos anos 1980, principalmente dentro de uma cena de *rock*, ela coloca:

> Assim, a cena era masculina. Tinham mulheres, acho que a Blitz trouxe um pouquinho isso também, tinha a Marina Lima que era cantora, que tinha um espaço bem grande. E aqui a maioria das bandas era formada por homens, ai a gente tinha uma guitarrista que esqueci o nome, que não consigo lembrar o nome da mulher, que ela era uma guitarrista e cantora bem na vibe de Rita Lee, assim, que ela fez o lançamento do CD... que CD... do compacto dela na Chandon, que era muito legal. A Decalco Mania tinha uma cantora backing, que ai dividia o vocal, meio copiando a Blitz, mas dai era uma só. E assim, no geral, eram homens. E como eu te falei, eu nunca me senti, como eu vou dizer, vítima de preconceito, em nenhum lugar que eu fui e em nenhum momento. Pra mim, eu sempre frequentei os bares que eu quis, os lugares que eu quis. Eu nunca tive problema nenhum, mas era bem mais machista do que era hoje. Eu nunca senti esse machismo pra cima de mim e nunca me posicionei como feminista também, porque eu simplesmente fazia o que eu queria, e se alguém tivesse me impedido de fazer o que eu queria, por eu ser mulher, dai talvez eu

[12] Lígia Gastaldi, *op cit.*

> tivesse reagido mais. Então assim, tem muita coisa que tá encrustado na cultura da gente que a gente não acaba percebendo que é machismo, né, tu vai lidando com isso. Mas eu realmente nunca me senti, em nenhum momento, julgada por ser mulher. Meu pai brincava comigo né, "meu deus, você sai demais", e meu pai tinha muito da cultura antiga, "o que vão pensar", e tal, e eu falava "ah pai, se eu me apaixonar por alguém que leve em isso em conta então eu não vou me apaixonar né, vou perder a paixão porque não tem como", pra me julgar quanto a isso. Então pra mim nunca, mas com certeza era mais machista do que hoje, não tenho dúvida quanto a isso[13].

Dialogando com essa questão, vimos uma pequena matéria do Diário Catarinense denunciando uma situação de machismo em bar da capital.

> Um pequeno bar, Lanchonete Café Colonial, no Centro de Florianópolis, em frente ao supermercado da Cobal, na Avenida Mauro Ramos, nega-se terminantemente a vender bebidas alcoólicas para mulheres, maiores ou menores de 18 anos. A situação é peculiar, pois trata-se de um caso de feroz machismo declarado. Pela lei, o proprietário não pode negar-se a atender ninguém. Já não é um simples caso de Sunab, mas de Polícia[14].

Podemos analisar a fala de Lígia e a matéria sobre diferentes aspectos. Quero chamar a atenção quando a jornalista coloca que "a cena é masculina", elencando exemplos que corroboram com essa afirmação. O número de bandas com mulheres em sua formação é extremamente menor quando comparado aos homens. Das principais bandas do *rock* nacional formadas nos anos 1980, o *Kid Abelha* aparecia como uma das únicas compostas por uma mulher em papel de destaque[15]. A invisibilidade da participação feminina dentro das bandas pode traduzir a afirmação de Lígia, como também nos dá base para pensarmos na atuação delas em outros espectros da cena de *rock* de Florianópolis. Dentre as bandas da capital, poucas são as mulheres que delas fazem parte, como evidencia Lígia, se aproximando de uma realidade vista em diferentes partes do Brasil.

Outro ponto que dialoga com a noção de uma cena masculina, é a dicotomia entre o público e privado. Como Lígia coloca, existia uma preocupação de seu pai quanto a ela sair a noite, e sobre "o que vão pensar", relacionando o fato de suas saídas influenciarem em uma construção negativa sobre sua imagem. Estas questões perpassam a ideia de quem está autorizado a frequentar tais espaços. Para o homem, essas preocupações dificilmente existiriam, pois para ele, o espaço público estava autorizado a ser frequentado. Diferente da mulher, que é excluída desse local majoritariamente masculino. Assim, acontece uma associação entre o público e o

[13] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

[14] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 23 fev. 1987, p.2

[15] A participação feminina no *rock* não se restringe a banda carioca: Rita Lee, em carreira solo nos anos 1980, pode ser destacada como uma das principais cantoras do gênero no país. Entretanto, chamo a atenção para bandas formadas nos anos 1980 e com participação de mulheres. Existem outras, como Fernanda Abreu de *backing vocal* na *Blitz*, ou *As Mercenárias*, banda *punk* paulista formada somente por mulheres, porém em papel de destaque e com alta popularidade, o *Kid Abelha* se destaca.

masculino, e o privado e o feminino, estabelecendo assimetrias dentro da sociedade, fomentadas por práticas patriarcais que estão no âmago das relações sociais.

A denúncia que o jornal faz sobre a Lanchonete Café Colonial dialoga com essa questão. O ato de proibir a venda de bebida alcoólica para mulheres deixa claro o caráter patriarcal que os donos desse espaço articulam. Ao se negarem a vender bebidas para mulheres, eles negam o ato delas tomarem o que bem entendessem, assim como o de negar o próprio espaço a elas. Conforme resalta Elisabete Novaes houve uma naturalização ideológica de que o espaço destinado a mulher seria o privado, lugar voltado a intimidade e a afetividade (NOVAES, 2015). Uma construção histórica que condiciona a separação entre produção e reprodução, colocando a mulher na esfera doméstica e responsável pela vida privada; em detrimento do homem, responsável pela vida pública, isso é, pelo *lócus* privilegiado de mudanças sociais e políticas de determinadas sociedades. Como evidencia Michele Perrot, essa lógica burguesa de definição de lugares pautada em segregação sexual, fez com que a participação de mulheres em espaços públicos fosse retraída (PERROT, 1995). Conseguimos enxergar tais pontos através do olhar de Lígia sobre a cena de *rock* em Florianópolis: sendo uma cena masculina, estavam autorizados aos homens frequentar seus espaços, tocarem nas bandas e exercer suas sociabilidades de forma intensiva. Com relação às mulheres, o silenciamento de suas falas sobre o tema já pode nos trazer indícios sobre a sua atuação. Este trabalho, inclusive, pode ser analisado sobre esse viés: dos 10 sujeitos entrevistados, temos somente uma mulher.

Preocupado com a imagem da filha no público, o pai de Lígia temia que ela continuasse com suas saídas noturnas. Ao se recusar a vender bebidas para mulheres, o bar Café Colonial também recusa seu próprio espaço a elas. Levanto essas questões para compreender, de forma breve, a invisibilidade feminina dentro da cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980. Isso não quer dizer, entretanto, que não existiam mulheres inseridas nessa cena. Temos como exemplos Lígia, frequentadora assídua de bares e show de *rock* na capital, e a guitarrista Eliana Taulois, que lançou um compacto em 1987 na Boate *Chandon*[16]. Entretanto, são apenas dois exemplos dentro de uma cena distinta, e, majoritariamente, masculina. São as exceções de uma regra estruturante quando estudamos o *rock*. Por conta disso, Silvia Garcia coloca que:

> Si partimos de base de que la significación de las características concretas de un código sonoro siempre ocurre en un contexto social estructurado a través de categorlas entre las cuales el género, la clase social o la etnia son condicionantes importantes de la realidad social, entonces no deberíamos separar los estudios

[16] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 01 mai 1987, p.22.

> de género de los de otras bases de identidad como la etnia, el grupo de edad, la clase social, etc[17] (GARCIA, 2003, p.105).

Vamos direcionar nosso olhar para outra parcela da cena de *rock* de Florianópolis nos anos 1980. Saindo do Centro, vamos até a Lagoa da Conceição, região marcada por uma intensa ocupação a partir dos anos 1980, especialmente de migrantes. Pena, Zeca e Antônio encontraram nesse local sua casa, desde quando saíram de São Paulo atrás de um lugar calmo, com praias e boas ondas. Além de todos serem paulistas, escolherem lugares próximos para viverem, temos outros fatores que os aproximam: a prática do *surf* e o *rock*. Antônio discorre sobre sua paixão pelo esporte.

> Nascimento em São Paulo, mas eu tive contato com uma prancha de surf quando eu tinha 12, 13 anos. O meu vizinho, de casa, o pai dele foi estudar nos Estados Unidos, levou a família, eles eram tudo muito pequenininho, um tinha... era bebê. E aí, quando eles voltaram, ele trouxe uma prancha de surf. Aí depois disso, depois disso eu acho que... eu pirei. Eu pirei na prancha e quis fazer minha prancha, comecei a fazer minha prancha, e foi meu trabalho na adolescência. Junto... eu nunca larguei o violão. Nunca larguei o violão. Então eu, paralelamente, eu to aqui em Florianópolis porque eu era surfista. Fui surfista[18].

Ao ser questionado sobre o que fazia em Florianópolis nos anos 1980, Zeca também coloca o *surf* em papel de importância.

> Rádio e show. E surf. Trabalhei muito com surf também. Ganhei um prêmio agora, pelo Estúdio Catarinense, de 10 anos de serviço. A gente lançou o primeiro programa de surf da cidade, a gente fazia programa de esportes radicais, entrevistava todo mundo, porque o Pena é surfista, eu também, sempre trabalhei com som, DJ, e surf desde moleque, então[19].

Com diferentes motivos para migrarem, os três sujeitos encontraram refúgio na Lagoa da Conceição por estar próxima a praia, e também por ser uma região acessível para morarem. Como evidenciado anteriormente, Pena veio para Florianópolis fazer sua graduação em Geografia, no final dos anos 1970; Zeca, pela proximidade com o mar e com a possibilidade de desbravar outros lugares; e Antônio, também pelas ondas e a oportunidade de vender as pranchas que construía. Tendo como ponto central a prática do *surf*, os três se estabeleceram em uma região marcada pela cultura açoriana, de difícil acesso e afastado do centro urbano.

[17] "Se partimos da base de que a significação das características concretas de um código sonoro sempre ocorre em um contexto social estruturado, através de categorias entre as quais o gênero, a classe social, ou a etnia são determinantes importantes da realidade social, então não deveríamos separar os estudos de gênero das outras bases da identidade, como a etnia, o grupo de idade, a classe social, etc" (Tradução livre feita pelo autor).

[18] Antônio, *op cit.*

[19] Zeca Carvalho, *op cit.*

Entretanto, como apontado por Dias, houve uma intensa ocupação da parte insular de Florianópolis após os anos 1970, com o desenvolvimento de bairros afastados do centro urbano, como Ingleses e Jurerê, no norte, Campeche, no sul, e a Lagoa da Conceição, ao leste. Essa última, inclusive, teve um aumento de $56\,\%$ da sua população residente na década de 1980, fruto da migração massiva no período. A capital catarinense experimentava uma nova estrutura demográfica, da qual Pena, Zeca e Antônio foram participantes diretos: migrantes e estabelecidos em regiões periféricas da Ilha de Santa Catarina.

Mara Coelho Lago, ao falar sobre a territorialização de Florianópolis, aponta um caminho interessante para adensarmos sobre a escolha desses sujeitos pela Lagoa. Segundo a autora, alguns dos bairros que foram estabelecidos em regiões afastadas do centro urbano, em antigas freguesias de Nossa Senhora do Desterro, eram habitados por uma população rural e trabalhadores que não tinham condições de residir nas áreas centrais da cidade (LAGO, 1996, p.60). Entre essas, podemos destacar regiões periféricas, como o Canto da Lagoa, local em que Antônio morava. Sobre isso, relembra com alegria sobre sua casa e sua banda, a Asa de Morcego, e a divulgação de seus shows no início dos anos 1980.

> Esse foi o cartaz do Asa em 82, 83. Ó, a gente botava onde ia tocar. Ah, a gente ia tocar no bar não sei o que, então era isso aqui ó. Era de jornal, a gente ia conseguindo imprimir mil. A gente escrevia aqui a mão, onde ia tocar, dava o serviço. Olha o cartãozinho do Asa, com o contato da gente. Eu não tinha nem telefone na época, tá escrito aqui "Canto da Lagoa, sem número", eu só morava lá. Eu tinha um fusquinha, que nós íamos de fusca pra tocar cara. Era uma loucura. Imagina[20].

Antônio remonta a uma região bucólica, que não tinha luxos, mas que resguardava o fato de ser um pequeno pedaço do paraíso. Como vimos anteriormente, a região da Lagoa da Conceição foi intensamente ocupada nos anos 1980, também ocasionada por discursos que se aproximavam desse de Antônio. Como ele mesmo coloca, "você vê uma foto dos anos 1980, uma foto lá de cima da Lagoa, focalizada assim, não tinha nada cara, nada"[21]. Essa narrativa era utilizada tanto pelo governo municipal quanto o estadual, na promoção do turismo na região. As melhorias no acesso, com a pavimentação da estrada geral da Joaquina e da estrada do Morro da Lagoa, abriu-se cada vez mais a sua promoção turística.

Alguns dos pontos quando tratamos sobre Florianópolis dialogam profundamente com a questão do turismo. A atividade econômica encontrou grande crescimento na década de 1980, seja pelas obras de melhorias nos acessos, como a pavimentação da BR-101 e da BR-282, a

[20] Antônio, *op. cit.*
[21] Antônio, *op. cit.*

construção do Terminal Rodoviário Rita Maria e da ponte Pedro Ivo Campos, em 1982; ou pela promoção do governo municipal e estadual em cima das belezas da Ilha de Santa Catarina, que alavancaram a cidade como um dos principais destinos turísticos do Brasil. Compreendendo a narrativa do turismo como uma construção histórica e social, a capital catarinense encontrou, desde os anos 1960, investimentos nessa área, sendo a justificativa plausível de que seria a forma de construir a "Florianópolis do futuro" (LOHN, 2016, p.195).

Já nos anos 1980, o turismo norteava uma parte da economia da cidade. Muitas das belezas da Ilha eram evocadas, assim como toda uma sorte de discursos sobre a tranquilidade e o clima bucólico de uma cidade interiorana, mesmo sendo a capital do Estado. As praias eram um dos principais vieses explorados pela Secretaria de Turismo e, por conseguinte, as condições favoráveis para a prática do *surf*. As ondas atraíram Pena, Zeca, Antônio e inúmeros outros surfistas para Florianópolis, que eram divulgadas em diversos meios. O jornal *Diário Catarinense* dedicava inúmeras matérias sobre o tema, sendo no caderno de Esportes ou na coluna de Cacau Menezes, mostrando uma massificação do esporte através de sua divulgação.

Um dos pontos altos do *surf* em Florianópolis foi a realização do *Hang Loose Pro Contest*, com primeira edição em 1986 e uma seguinte no ano posterior. O campeonato era um dos maiores da categoria, e reuniu na praia da Joaquina (porção leste da ilha e próxima a Lagoa da Conceição) os maiores surfista do período, além de atletas nativos da cidade. O *Diário Catarinense* deu destaque para o evento.

> O Hang Loose Pro Contest, etapa brasileira do Circuito Mundial de Surf, que acontecerá na praia da Joaquina de 6 a 14 de setembro, será mais uma prova do empenho e trabalho dos dirigentes do surf catarinense. Em Santa Catarina este esporte atingiu um alto nível, a ponto de sensibilizar um dirigente internacional como Ian Cairns, dirigente da Association Professional Surfing (ASP), a aceitar a realização desta competição no Brasil. Florianópolis, que já era a capital brasileira, torna-se a partir do dia 6 a capital mundial deste esporte, que nos últimos tempos tem movimentado milhões de cruzados no País[22].

Envolto em um clima de grandiosidade, Florianópolis recebia os principais atletas mundiais da modalidade. Lígia, que acompanhou de perto o evento, também denota esse caráter.

> Porque a Joaquina, na época que o Amin era Governador... Ou prefeito? Prefeito, não me lembro. Ele trouxe pra cá o Hang Loose Pro Contest, que é o campeonato internacional de surf. Foi a primeira vez que uma etapa internacional veio pra cá, veio tão longe assim. Então a partir daquilo ali que Florianópolis começou a despontar pro mundo. E aí realmente, era um acontecimento. Era um campeonato enorme, vários surfistas mundialmente bombando, o Teco Padaratz tava começando, o Davi que era de Camboriú, era o catarinense que tava no topo, aí o Teco que era um menininho começou a mandar bem também, então

[22] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 25 ago. 1986, p.36.

> as pessoas já respeitavam ele, sabe? Muito legal, e tinha o Lima, vários surfistas bons aqui, e isso acabou... Foi a partir dali que Florianópolis começou a ficar mais conhecida nacionalmente, que as pessoas começaram a vir, sabe? Depois teve mais umas duas edições aqui ainda, depois acabou, acho que falta de apoio e tal, acabaram botando em outra praia[23].

Sobre a juventude florianopolitana dos anos 1980, o *Hang Loose Pro Contest* está no panteão de maiores eventos na cidade nesse período. Com uma grande estrutura montada na praia da Joaquina, diversas pessoas acompanharam o título do australiano Dave Macaulay, marcando o campeonato como a inserção do país no circuito mundial de *surf*, e Florianópolis como a capital – ainda que momentânea – do esporte no Brasil. Através dessa prática, buscava a intensificação do turismo na cidade, em uma grande vitrine para o mundo proporcionada pelo evento.

Mas em que momento *surf* e *rock* se encontram? Até porque, este trabalho se interessa na cena de *rock* da cidade nos anos 1980. Temos algumas aproximações entre as duas esferas que, em um primeiro momento, aparentam estar isoladas uma da outra. Zeca e Pena transmitiram, direto da praia da Joaquina, o programa Sincronia Total especial sobre o campeonato. Ao colocar os embates com a RBS TV, principal emissora do Estado e também transmitindo o evento, Zeca traz alguns pontos.

> Não, a gente não tava nem ai. É que a gente incomodava, por exemplo, a gente fez a transmissão do Hang Loose na época. Em 86 a gente foi transmitir direto da praia foi a primeira vez que se transmitiu um campeonato de surfe no Brasil. E a gente fez direto link lá dentro e começamos a transmitir. Os caras ficaram louco velho, eles queriam expulsar a gente de dentro do palanque de qualquer jeito brother. Mas não conseguiram. Os caras boicotavam a gente até o raio. Sérgio Sirotsky virou até nosso amigo depois[24].

Como evidenciado no capítulo anterior, o programa de rádio Sincronia Total, apresentado e idealizado por Pena e Zeca, exibia em sua programação músicas variadas, de diversos gêneros musicais, mas que encontrava no *rock* seu denominador comum. Em matéria sobre a exibição do programa no campeonato, mas em 1987, foi publicado no jornal O Estado:

> Um programa de rock comandado diretamente da praia da Joaquina. Assim foi preenchido o espaço entre às 16 e 18h de ontem, da programação da rádio Antena 1 FM. O Sincronia Total, que normalmente acontece das 18h às 20h, foi antecipado, porque Pena e Zeca estavam na cobertura direta do evento, pela primeira vez. Além dos boletins que informavam sobre a competição, os responsáveis pelo programa deram um jeito de colocar o Sincronia para o público do Hang Loose[25].

[23] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[24] Zeca Carvalho Carvalho, *op. cit.*
[25] **O Estado**, Florianópolis, 07 set. 1987, p.9.

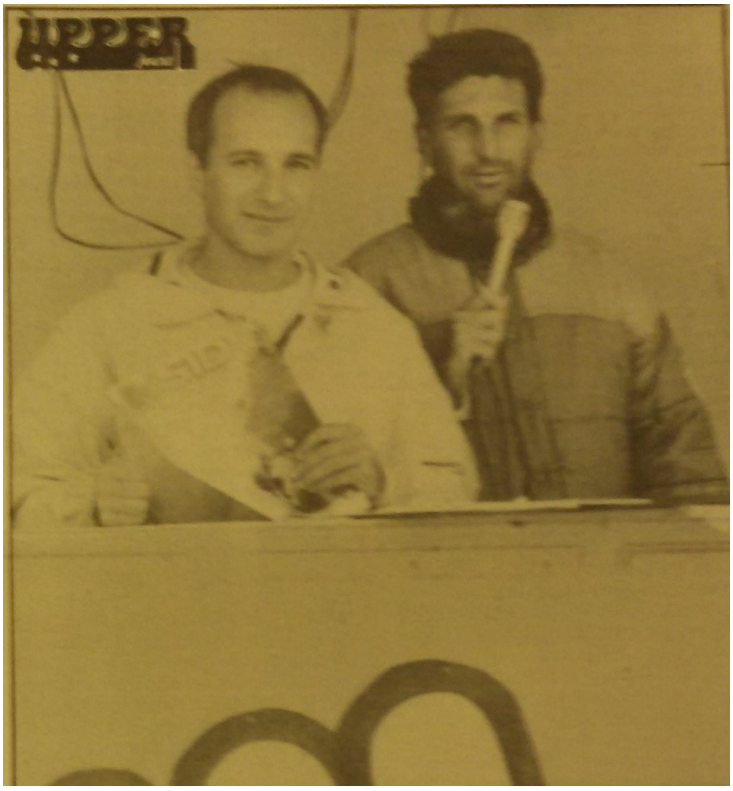

Figura 1 – Zeca (esquerda) e Pena, apresentando o Sincronia Total direto do *Hang Loose Pro Contest*, na Joaquina.

Um programa de *rock* sendo apresentado na praia da Joaquina, enquanto um campeonato de *surf* acontecia. A intersecção entre essas duas esferas não é algo único de Florianópolis, podendo ser vista em outras regiões espalhadas pelo mundo e no mesmo período aqui estudado. Entretanto, chamo a atenção para o fato do *rock* estar em uma situação de dependência para com o *surf*. Não buscavam uma cidade forte para o gênero musical, diferente do esporte, que atraíra um número elevado de pessoas, com maior volume após os campeonatos de 1986 e 1987. Florianópolis queria ser a capital brasileira do *surf*, e nunca passou por sua cabeça ser a do *rock*. Essa confluência é central para compreender como a cena de *rock* florianopolitana dos anos 1980 foi construída. Pena traz substratos interessantes sobre essa discussão:

> É, sempre juntou os caras que gostavam de rock porque eram roqueiros, com a galera do surf, que o surf sempre teve um pessoal do rock and roll né, um pessoal mais underground, assim. E não tinha uma cena de skate como tem hoje. Floripa tem uma cena muito forte de skate, você vai ali naqueles show que tem no meio da semana ali no John Bull, que teve essas bandas punk assim, lota, com essa galera mais do skate até do que do surf. Porque o surf hoje virou... os caras são tudo bundão. Virou uma playboyzada, assim, monstro cara, sabe, coisa que não era. O lance surgiu do undergorund, sabe? Po, eu vim do underground, sempre na minha vida. O surf era underground. Você era bandido porque você era surfista. Nos anos 70, você passava com prancha de surf, os caras jogavam pedra, cabeludo, barbudo, era que nem você. Cabeludo, barbudo. Aí foi mudando, anos 80 ainda era underground, mas já veio mudando, ai 90

> virou atleta. Virou outra coisa. Não era mais um lance de essência do cara. Virou outra parada. Eu nasci no skate e no surf, porque eu era skatista em São Paulo, aqui virei surfista full time, eu sempre bebi nessa fonte do underground do esporte, que tá ligado com a arte, com o rock. Você vê na California lá, a arte e o rock e o skate tão andando tudo junto, o surf, tudo junto. Cara que toca na banda, era um cara que pinta os quadros, que surfa, que anda de skate, entendeu? E aqui não. Aqui, virou assim um lance de burguês, alta assim, classe alta, os caras mais interessado em, sei lá, no status quo mesmo, saca? Nada de confronto. E o rock sempre foi né, confronto, o skate no começo, o surf no começo. Os caras não aceitavam muito nosso estilo de vida que a gente tinha né, porque era muito livre, muita liberdade, drogas, sexo e rock and roll. O slogan, quando eu comecei a surfar, era que surfista era surf, sexo, droga e rock and roll[26].

Segundo a fala de Pena, *surf* e *rock* eram unidos pela natureza contestatória. O *surf* como uma prática marginalizada pela população, assim como o *rock*, encontravam pontos de contato a partir do confronto. Entretanto, alerta para o fato de uma mudança nessa perspectiva, principalmente nos anos 1980. Para ele, a partir desse momento, a prática já não era mais uma "essência", se transformando em uma espetacularização e, também, em um esporte profissional. O *Hang Loose Pro Contest*, apesar de sua importância, pode se aproximar da ideia que Pena levanta. O evento atraiu centenas de pessoas, interessadas na prática ou no simples fato de estarem presenciando algo único em Florianópolis naquele período? O que podemos afirmar é que o campeonato, e sua alta exposição, em nada se aproximam de uma "essência" que ele levanta.

Pena também alerta para um aspecto de classe em sua fala, quando coloca que o *surf* começou a ser praticado por uma classe alta apenas interessada no status que ele trazia. Inclusive, corrobora essa afirmação comparando as cenas de Florianópolis com aquelas da Califórnia, onde *surf* e *rock* coexistem e se ajudam mutuamente, atuando principalmente no *underground*. Conseguimos enxergar, a partir das falas acima, que ambos estão intimamente ligados na cidade, auxiliando com aumento de shows e campeonatos, e também com a divulgação. Na década de 1970, com o *Rock, Surf e Brotos*, organizado por Cacau Menezes e Ricardinho Medeiros, é um indício dessa confluência. O próprio *Hang Loose Pro Contest* também se aproxima dessa questão, trazendo para a praia da Joaquina não somente os atletas, mas também Pena e Zeca, surfistas e próximos ao *rock*. Inclusive, não somente os dois, como também o próprio programa Sincronia Total, tocando *rock* direito da areia da praia.

Quero chamar a atenção, nesse ponto, de como *surf* e *rock* caminham de mãos dadas em Florianópolis. Ao analisar a cena de *rock* dos anos 1980 na capital catarinense, não podemos deixar de lado a força que ele tinha em conjunto com o esporte, se mesclando em diversas

[26] Pena, *op. cit.*

situações. Longe de entrar em uma esfera de discussão sobre a prática em si, podemos tecer linhas de influência em uma noção de coexistência, mas com uma hierarquização marcada. Os investimentos no *surf*, especialmente na década de 1980, demonstra que a cidade estava se montando com o objetivo de ser a sua capital brasileira, o norte com que todos os surfistas se guiariam no país. Diferente do *rock*, que também encontrou investimentos no período, mas não de forma tão massiva. O que também nos demonstra que ambos não eram práticas marginalizadas, em que mesmo existindo uma cena *underground* tanto de um quanto de outro, os sujeitos que frequentavam esses espaços ainda eram os mesmo, autorizados a estarem ali. Pena, Zeca e Antônio resguardam discursos de uma pretensa essência no *surf* e no *rock*, mas omitem seus próprios privilégios que podem aproximar daqueles que insistem em se afastar.

Próximo a esse mundo, Grego se insere como um apaixonado pelo mar, tendo "água salgada nas veias". Essa proximidade era retratada pelo seu trabalho em uma empresa de pesca e pela relação estreita que tem com a água. Ao falar sobre o acesso as praias da ilha nos anos 1980, traz algumas questões que corroboram com a discussão empreendida até aqui.

> O acesso as praias da ilha não era tão fácil, era uma aventura. Então você ir a praia era uma aventura dupla, de ir a praia e de chegar nela né. E eu sempre fui tarado em pescaria, sempre, desde moleque, desde a Grécia. Meu pai mesmo, me pegava brincando em cima das pedras e fala "tu vai se machucar". E na ilha, eu comecei a fazer a prática de pesca submarina, junto com... Tinha uma galerinha, era mais difícil e tal, mas porra, a ilha pra mim era um prato cheio: tinha o som que eu gostava, tem o mar que eu sou apaixonado até hoje, que eu trabalho com ele inclusive, uma roda de amigos que tu conhece todo mundo, era um puta lugar pra se viver. Ainda é, tá? Mas acho que... Aquela história, é a gente que faz. Tem cara que vem aqui e não molha o pé na água porra! Então vai pra São Paulo. "Ah, mas eu não sei nadar". Então compra uma boia. "Ah, mas eu não sei pescar", vai ver os caras puxarem rede na praia, ajudar a puxar. "Ah, mas eu não sei surfar", vai na pedra ver as ondas baterem. Identifica, é o que a ilha tem um potencial né cara, isso identifica[27].

Para ele, o que identificava Florianópolis era a relação com o mar. Grego deixa claro em sua fala que esse era seu potencial, inclusive ficando irritado com aqueles que não aproveitam essa parte. Aqui, podemos enxergar um choque entre diferentes visões sobre a cidade: de um lado, o contato íntimo com a natureza, traduzido através da correlação com o mar; de outro, uma urbanidade em crescimento, onde algumas pessoas sequer "molham o pé na água". Essa dicotomia entre cidade e natureza, posta na fala de Grego, também pode ser vista nas falas anteriores. Quando Pena coloca que o *surf* era algo ligado a classes altas, e não mais algo ligado a uma "essência", ou ao *underground*, deixa evidente o embate entre diferentes visões sobre Florianópolis, em que a urbanidade não era vista com bons olhos. Essa relação dicotômica

[27] Grego, *op. cit.*

será abordada mais a frente, mas o que quero evidenciar aqui é que tanto Grego quanto Pena resguardam pontos de contato, quando do seu relacionamento com a natureza ilhéu. Ambos se preocupam com o futuro, no qual o contato das pessoas com o mar encontra-se em perigo.

Temos claro que a juventude inserida na cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980 é heterogênea, com diversas formas de se relacionar com a música e com a cidade. Dessa forma, devemos compreender que a juventude não é experimentada de forma idêntica entre os sujeitos, assim como a própria cena não está em igualdade para todos. Com diferentes graus de envolvimento, podemos compreender que os entrevistados eram pessoas ligadas a ela, com suas fissuras, semelhanças e diferenças entre si. Sujeitos multifacetados, assim como a própria capital, conformam uma cena de *rock* oitentista que se relacionava intimamente com a natureza da cidade, a prática do *surf*, o turismo, e os choques geracionais aqui colocados.

Trago essas questões por compreender que circundem a cena de *rock* dos anos 1980 na capital catarinense. Elas fazem parte de um grande arcabouço de sujeitos, que estão inseridos na cena em diferentes aspectos. Com isso, trago outro vértice para analisar a cidade subjetivamente. Através de um mapa narrativo (e não técnico), que subverte as estruturas oficiais dos mapas descritivos, o objetivo aqui era de cartografar essas sociabilidades juvenis em Florianópolis nos anos 1980, explorando os conceitos subjetivos da cidade que são evocados nas falas dos seus partícipes. Através da memória topográfica dos seus trânsitos, o trabalho se torna evidente, uma vez que os espaços somente alcançam sentido através das experiências daqueles que ali estão inseridos, tornando-o um espaço praticado, como evidencia Certeau (CERTEAU, 2014). Assim, podemos avançar na discussão, na tentativa de tecer um mapa estético da juventude do *rock* em Florianópolis nos anos 1980.

2.2 O que faziam? Práticas e sociabilidades

Partindo da discussão empreendida no ponto anterior, esse subcapítulo tem como foco delimitar as práticas e as sociabilidades dos jovens florianopolitanos na década de 1980. Aqui, a preocupação é compreender como os sujeitos analisados constroem suas redes de sociabilidades, e como elas se territorializam a partir desse movimento. Para isso, parto tanto dos depoimentos recolhidos quanto de matérias de jornais. Nesse veículo midiático, minha pesquisa se bifurca: em um caminho, procuro evidenciar narrativas colocadas sobre os jovens (principalmente aquelas que denotam suas práticas, gostos e vestimentas) e, por outro, uma narrativa sobre os bares, casas noturnas, praças, entre outros espaços que a juventude experimentava.

O objetivo, partindo delas, é compreender as práticas de lazer que envolvia os sujeitos, a fim de lançar luz sob as diferentes faces de uma cena de *rock* de Florianópolis. O que esses indivíduos faziam para se divertir? Onde costumavam sair para encontrar os amigos? Com essas perguntas lançadas, e tendo as fontes já colocadas, me debruço na elucidação de outras perguntas, igualmente instigantes e particulares da cidade: existiam diferenças entre os habitantes da ilha e do continente? Quais eram as diferenças musicais entre os diferentes grupos? Qual a visão sobre os espaços da cidade e os indivíduos que circulavam?

Lígia nos traz indícios sobre uma separação comportamental entre os jovens, principalmente aqueles que viviam na Ilha de Santa Catarina, quanto na região continental.

> Eu nunca vi nenhum tipo de rixa, mas tinha sim uma separação, tipo, tinha uma boate no Estreito, que era a Metrô, que era uma boate que era mais pra *hard*, *rock* pauleira mesmo e tal, que veio até algumas atrações nacionais lá, que causaram polêmica e tal. E tinha um outro bar, que eu não vou me lembrar o nome, que era no Estreito também, que também era só música mais pesada. E no Centro realmente era uma coisa mais *new wave*. E muita MPB. Muita. Tinha ali a Cantina di Rose que era só MPB, que era o Renato Botelho, o Silênio, que é da turma do Grego também, mas o Grego era mais rock, mas eles tocavam muito Luis Meira, e aí era só MPB. E aí a *new wave* eram as bandinhas tipo Decalco Mania, tinham outras bandinhas que tavam começando, e que faziam show no TAC, faziam algumas coisas em casas noturnas, mas era na Boate Chandon, uma coisa mais discreta, mas eles tocavam muito em praças, porque na época tinha isso. É uma coisa que eu sinto falta hoje. Todo sábado de manhã tinha show no Largo da Alfândega, a prefeitura montava um palco e tal, colocava um som, então todo sábado de manhã eu ia pra lá, porque sempre tinha uma banda tocando. Então tinha uma separação realmente. O Centro, por ser mais perto das praias aqui, enfim, aí a galerinha gostava mais de *rockzinho*. E dai depois começaram as bandas *covers*, mas assim, é Queen e tal, nada muito pesado.[28]

Conseguirmos enxergar na fala de Lígia pontos que dialogam com uma ideia de separação entre ilha e continente. No capítulo anterior, vimos os acontecimentos em volta do show da banda *punk* paulista Cólera, em uma boate da região continental de Florianópolis. Analisamos, também, de que forma ocorre a cristalização de uma memória acerca da juventude dos anos 1980, principalmente aquela construída e consolidada pela mídia. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para outra análise sobre esse fato, que é permeada por uma questão central: por que esse show aconteceu nesse local? Mesmo sem termos uma resposta, podemos tangenciá-la, fazendo uma interpretação a luz de assuntos ligados a urbanidade.

Para isso, voltemos às falas sobre o evento. Pena recorda que "prenderam 300 pessoas. Quarteirão da Metrô tava cercado com uns 20 camburão, ônibus pra levar os caras. Queriam prender a banda e queriam prender a gente também[29]". Zeca coloca que "quando de repente

[28] Lígia, *op. cit.*
[29] Pena, *op. cit.*

escuta falar a moçada que tava saindo 'meu, os caras cercaram, cercaram a Metrô', e a Polícia do Exército prendendo todo mundo que tava de coturno, prenderam. Deram a volta no lugar, cercaram, que nem bandido, metranca e o cacete[30]". Ozias coloca que "os caras fizeram o show tal, não sei o que, daqui a pouco começaram a ponguear, no show assim. Aí o pessoal pensou que tinha uma briga generalizada. (...) Nada, era dança po[31]". A partir dessas falas, podemos compreender alguns aspectos: a violência sofrida pelos sujeitos que estavam presentes, e a abertura da casa para esse show, ambos permeados pela espoliação urbana de certas camadas da população de Florianópolis.

A relação estabelecida pelos entrevistados com a violência policial e as atitudes desses sujeitos são assuntos recorrentes quando trazem as lembranças sobre o show. O fato de prenderem todos que estavam vestindo coturno, diz respeito a estigmatização sobre um gênero musical, que utilizava de estética transgressora para afirmar suas identificações. Uma violência sofrida pelo estilo também é vista a partir da fala de Lígia, sobre a visita de integrantes da *Burn* em sua casa, nos anos 1980.

> Aí um dia a gente convidou a Burn pra ir lá em casa fazer uma entrevista. Daí, pra você ter uma noção, o porteiro do meu prédio não deixou eles subirem. Ligou pra mim no interfone e falou "olha, tem uns caras querendo subir, mas eu não posso deixar", e eu "como assim?", daí desci e falei "não, são meus convidados". Os caras tudo cabeludo, não sei o que. (...) E eram mesmo [pessoas tranquilas]. Eu lembro da gente, que subimos e rimos um monte. Pedi desculpas e eles "não, a gente já tá acostumado, é assim mesmo, mas somos do bem". Mas foi muito engraçado[32].

Se diferenciar pela vestimenta não é algo único da geração oitentista. Conseguimos enxergar essas condições, atrelada a cultura *pop*, desde os anos 1950, com o advento da figura do jovem rebelde, vestindo calças *jeans* e jaquetas de couro, e enxergando em James Dean um símbolo a ser seguido. O que podemos afirmar como particularidade da década de 1980, é a intensificação de um consumo de massa, consolidando uma visão mercadológica sobre o ser jovem. Segundo Helena Abramo, a expressão das identidades dos jovens se dá através de signos sobre sua imagem e pelo consumo de bens culturais colocados pelo mercado, em que uma forma variada de figuras sobre o jovem se multiplicam através da mídia e do consumo (ABRAMO, 1994). Nesse prisma, a juventude é tomada como um valor de consumo inestimável, sendo efetivo para o mercado fazer um novo nicho de consumidores. Consonante a isso, a juventude é eleita como ideal de vida, fazendo com que a indústria absorva e invista nos valores e estilos dos

[30] Zeca Carvalho, *op. cit.*
[31] Ozias Alvez Jr., *op. cit.*
[32] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

jovens. Dessa forma, a simbolização da juventude pode ser transformada em um produto ou em um objeto estético que pode ser adquirido por todos.

Por outro lado, temos a vestimenta como diferenciação entre os sujeitos. Nesse ponto, ela é um fator preponderante de distanciamento entre tribos urbanas. O fato dos músicos da banda *Burn* causarem estranhamento no porteiro, não diz respeito somente ao estranhamento, mas ao ganho que os sujeitos possuem ao serem colocados como alguém distinto. Como colocado por Malcom Barnard, as roupas são utilizadas como insígnias de poder entre diferentes grupos (BARNARD, 2003). Dessa forma, ao causarem espanto e precaução no porteiro, ratificam sua posição enquanto transgressores de uma ordem social, se afirmando enquanto sujeitos únicos e com suas próprias particularidades. Nessa esteira, a forma como eram vistos pela sociedade também dialoga com o fato do show acontecer na região continental. Sujeitos que subvertiam a ordem colocada, que traziam uma pretensa desordem, não estavam autorizados a frequentarem o Centro, por exemplo, região de classe alta da cidade.

Nessa linha de análise, podemos aproximar com o que Lúcio Kowarick entende por espoliação urbana, como uma forma de limitar a certas camadas da população a experiência urbana em sua plenitude (KOWARICK, 2000). Compreendendo que o autor analisa as camadas mais baixas da população paulista, a fim de entender como a cidade produz os afastamentos de certas parcelas da população, não tenho por pretensão transpor esse conceito de forma rápida para a análise. Articulando com o perfil montado no ponto anterior, podemos enxergar a cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980 sob uma ótica de que eram, majoritariamente, sujeitos brancos, homens e pertencentes a uma classe média ou alta urbana. Os entrevistados se aproximam dessas considerações. Então, de que forma o conceito de espoliação urbana se mostra necessário nesse ponto?

A região continental de Florianópolis e, por conseguinte, a região metropolitana, sofre com processos de suburbanização desde a década de 1970. Como forma de expandir as áreas urbanas da capital, surgem em bairros continentais empreendimentos imobiliários, com a promessa de uma enorme valorização no futuro. Como destaca Lohn, a valorização imobiliária de outras regiões da cidade, como a porção norte da ilha e bairros no entorno da UFSC, fizeram com que essas pretensões de um futuro urbano e complexo para a região ficassem em segundo plano, ou até mesmo esquecidos (LOHN, 2016). A classe média urbana da capital se afasta desse espaço, uma vez que não possui o prestígio social de outras áreas, como as citadas anteriormente. Segundo o autor, esse ponto se mostra crucial para compreender os "traços culturais identificadores das camadas médias, com as promessas de que os planos de vida individuais e familiares

alcançariam a plena concretização através da correlação entre moradia e *status* social" (LOHN, 2016, p.263).

Continente, então, era a região destinada a populações que não conseguiriam moradia dentro da ilha. Mesmo fazendo parte da mesma cidade, as regiões resguardam diferenças que se encontram no cerne da sua própria relação. A região continental era morada de uma grande parcela da população do município, e que não encontravam dentro da ilha uma acessibilidade de moradia. Por ser uma região mais barata para se viver, ela trouxe um caráter associado as camadas mais baixas da sociedade florianopolitana. Ademais, a configuração socioespacial da cidade, na década de 1980, está em profunda transformação: o crescimento de regiões afastadas do centro, loteamentos na região norte, investimento no turismo e no *surf* na porção leste. Todos esses fatores influenciaram em como Florianópolis era experenciada pelos sujeitos do *rock* no período proposto.

As diferentes violências colocadas pelos entrevistados, diz respeito a negação de espaços da cidade a certas parcelas da população. Podemos enxergar essa questão através de olhares diversos, em que o *rock* aparece no horizonte como um possível. Um processo violento, construído por embates e tensões entre aqueles que o fomentam e sofrem não somente fisicamente, mas, principalmente, simbolicamente. No caso do *rock* em Florianópolis, alguns sujeitos dessa cena não estavam autorizados a frequentarem certos espaços, e se fizessem, ou eram convidados a se retirarem, ou vistos com maus olhos pela população ao redor. Tecendo ligações com a especulação imobiliária que a capital atravessava na década de 1980, podemos compreender como as violências são produzidas nos espaços urbanos. Kowarick aponta que:

> Com a chegada de melhorias urbanas em áreas antes desprovidas, eleva-se seu preço econômico à medida que decai seu ônus social. No momento em que ocorre esse processo de valorização, essas áreas, antes acessíveis a faixas de remuneração mais baixa, tendem a expulsar a maioria dos locatários, os proprietários que não puderem pagar o aumento de taxas e impostos, transformando-se em zonas para camadas melhor remuneradas (KOWARICK, 2000, p.28).

Nesse jogo evidenciado por Kowarick, onde o preço econômico de um local se eleva a partir de melhorias urbanas, podemos colocar que existem, também, aqueles que possuem um *status* social, e por conta disso, o preço se eleva e o ônus social decai. Dialogando com Lohn, esse *status* era traduzido em regiões que cresciam com o objetivo de abrigar as camadas altas da sociedade florianopolitana. Para tanto, as áreas residenciais de alta renda não se desenvolveram na região continental, como outrora se delineavam projetos urbanísticos na década de 1960, evidenciados por Lohn. Com uma suburbanização, a região do bairro Estreito, por exemplo,

concentrava famílias de classe média sem capital financeiro para viverem em regiões centrais da ilha, e deixando de figurar entre as opções para as famílias de classe alta da capital (LOHN, 2016, p.270).

Nessa linha de análise, entra a boate *Metrô*, que estava entre os bairros do Estreito e de Capoeiras, no final da Rua Santos Saraiva e próximo à entrada do Morro da Caixa do Estreito, em uma região marginalizada. Com isso, o diálogo empreendido se mostra fundante. A região continental recebeu investimentos públicos e privados, objetivando sua modernização, mas ainda era o lar daqueles que não conseguiam morar "do lado de lá da ponte". Em outras palavras, essa região de Florianópolis não angariava o mesmo *status* social que o Centro, por exemplo. Conseguimos entender o porquê de um show com uma banda *punk* aconteceu neste espaço, e não em outros que também recebiam shows de *rock*, como a *Baturité*, ou a *Chandon*, que se localizavam na Avenida Beira-mar Norte e na Rua Felipe Schmidt, respectivamente. Locais que não iriam autorizar toda a confusão que os *punks* poderiam trazer. Espaços inseridos em uma realidade de classe alta que, por mais que pudessem escutar o mesmo gênero musical (ou próximo a ele), não iria compadecer dessa atitude no seu quintal de casa.

Ozias, ao caminhar pelas diferenças entre ilha e continente, nos apresenta outros aspectos para compreender as vicissitudes dessa juventude oitentista de Florianópolis, intimamente ligada ao *rock*.

> Os roqueiros assim de... pesado assim e tal, de heavy metal né, eram uma minoria. Porque Florianópolis tinha uma fama assim, de cidade de... porque na época surgiu uma música chamada new wave. Aí o new wave era como se dizesse assim que "seu new wave", quer dizer "seu viadão". O new wave era xingamento porra. Escutar The Cure não, The Cure aí é... como vou dizer assim... é o fim da picada né[33].

A partir dessa fala, podemos enxergar pontos que corroboram com o distanciamento entre ilhéus e continentais. Relembrando, Ozias é um jornalista, morador de Biguaçu e, nos anos 1980, um *headbanger*[34]. Ao ser questionado sobre seus gostos musicais, podemos ver um número alto de bandas de *heavy metal*, como *Exodus*, *Venom* e *Iron Maiden*. Mais do que isso, na fala evidenciada acima, conseguimos contrastar também os próprios gostos musicais: aqueles que moravam na Ilha eram relacionados ao *new wave*, um gênero musical com contraste técnico e estético muito grande para com o *metal*. Aprofundando, remeter um grupo de sujeitos ao *new*

[33] Ozias Alvez Jr., *op. cit.*

[34] *Headbanger* é a denominação utilizada para a cultura de fãs de *heavy metal* e suas variações, fazendo menção a forma de "dança" desse estilo musical.

wave, nesse caso, também remetia a sua sexualidade, colocando a homossexualidade como um fator que os estigmatizava e, por conta disso, os distanciava.

Condicionando o *new wave* a homossexualidade, podemos compreender um fator que estigmatizava o gênero e, principalmente, a sexualidade, como um distanciamento entre esses sujeitos. Quem morava na Ilha, então, era o *playboy*, que escutava *new wave* e, por conta disso, homossexual; enquanto os continentais eram pobres, que ouviam *heavy metal*, e heterossexuais. Mesmo com características transgressoras para a sociedade, através de suas roupas, cabelos e atitudes, resguardam alguns de seus aspectos normativos, especialmente aqueles calcados na esfera da sexualidade. Com um discurso pejorativo sobre a homossexualidade, a hierarquizam negativamente com relação a heterossexualidade, resultando em lugares-comuns, com visões esteriotipadas e preconceituosas[35]. Com isso, condicionam uma prática musical a sexualidade para colocá-la em detrimento de outras.

Temos, então, uma diferenciação calcada em diversos aspectos, para além da distância geográfica que separava esses sujeitos. Essa fronteira, inclusive, não se limitava apenas a parte continental de Florianópolis, mas estendendo para municípios da região metropolitana, como São José, Biguaçu e Palhoça. Sujeitos periféricos, mas que pertenciam a uma cena de *rock* da capital, mesmo não se localizando em um mundo ilhéu. Marginalizados, inclusive, no próprio conjunto de referências sobre a cidade, que contempla somente a parte insular: a "Ilha de Santa Catarina", ou "um pedacinho de terra perdido no mar[36]". Somente essa parcela pertence a Florianópolis, esquecendo e marginalizando a região continental.

A dicotomia entre ilha e continente é algo latente nas sociabilidades jovens da Florianópolis oitentista. Paulo Carreirão deixa isso bem claro, ao falar para seu irmão que ele "não vai ao Estreito faz 20 anos", ou que "é mais fácil a gente ir pros Ingleses do que pra Coqueiros"[37], colocando que, mesmo Estreito e Coqueiros serem bairros da região continental de Florianópolis e próximos a região central, não eram lugares que frequentavam. Pelo contrário, se deslocavam, em alguns momentos, ao bairro dos Ingleses, na região norte da Ilha e a aproximadamente 39 quilômetros de distância do centro da cidade. A distância entre o Centro da cidade e o bairro

[35] Para ver mais: QUEIROZ, Igor Henrique de Lopes. **As sexualidades desviantes nas páginas do jornal Diário Catarinense (1986-2006)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, 262p.

[36] A frase pertence a canção "Rancho de Amor a Ilha", composta por Cláudio Alvim Barbosa (Zizinho) e escolhida, em 1965, como o hino oficial de Florianópolis. A letra da conta das belezas da ilha: Um pedacinho de terra / Perdido no mar / Um pedacinho de terra / Beleza sem par / Jamais a natureza / Reuniu tanta beleza / Jamais algum poeta / Teve tanto pra cantar / Num pedacinho de terra / Belezas sem par! / Ilha da moça faceira / Da velha rendeira tradicional / Ilha da velha figueira / Onde em tarde fagueira / Vou ler meu jornal / Tua lagoa formosa / Ternura de rosa / Poema ao luar / Cristal onde a lua vaidosa / Sestrosa, dengosa / vem se espelhar.

[37] Paulo Carreirão. *op. cit.*

Estreito é de, aproximadamente, cinco quilômetros; com Coqueiros, seis quilômetros.

Ozias também traz essa dicotomia em sua fala, direcionando para a questão musical.

> O Burn é lá de São José, lá da região do bairro Ipiranga. Então o Burn ali, aquela música ali, o rock, era tido como da periferia e dos mais pobres. A ilha preferia uma música mais new wave, mais ligada ao reggae, ou é surfista, mas aquela musiquinha que a gente odiava né. Musiquinha new wave. (...) Quando eu entrei na faculdade de jornalismo, eu escrevi uma reportagem, um trecho da matéria, sobre uma banda, acho que era o Eroica. (...) Foi em 1988, entrei na faculdade nessa época né. Aí eu escrevi o seguinte, eu não sei, a frase foi muito doida né, aí falando que o Eroica né, entrou no cenário da ilha dominada por bandinhas que tocam música de ameba, amestrada (...). Então era esse cenário de Florianópolis, é o popzinho, a musiquinha mauricínha. E o continente era a região dos mais roqueiros, dos mais pesados e tal, que gostava mais dessa música mais pesada, mais underground[38].

A matéria, citada por Ozias, também dava conta dessa dicotomia entre *new wave* e *heavy metal*.

> No atual contexto metálico de Florianópolis a galera *headbanger* já tem uma banda à altura dos padrões de qualidade. Vindos do *underground* de Barreiros, quatro jovens homicidas detonam a guilhotina da inquisição, executando friamente o indesejável, medíocre e escroto vírus da *Pop music* ou *New Wave*, que insiste em viver no panorama musical ilhéu feito de inexpressivos boyzinhos que se gabam de suas musiquinhas de padrão estético e lírico comparado a de uma ameba. Rápidos, violentos e com gana de vencer as dificuldades impostas pelo cotidiano, quatro caras, alheios à mediocridade das musiquinhas FM, resolveram implantar o *Thrash Metal* em Florianópolis (ALVES JR, 1988).

Nessa esteira, entra a questão dos ritmos musicais mais ouvidos por esses sujeitos. Em uma primeira análise, compreendemos que gêneros mais próximos ao *heavy metal* encontram maior reverberação nas cidades e bairros periféricos de Florianópolis, principalmente em São José, onde a banda *Burn*[39] é o maior nome. Consigo conectar essa predileção com alguns aspectos, como a própria espoliação urbana, já mencionada, e o fato de que grande parte da população da região metropolitana da capital não estava autorizada a frequentar a região central, lar de boa parte da classe alta da cidade. Quando Ozias fala que a ilha era dominada pela "musiquinha mauricinha", traz consigo não somente uma diferenciação do próprio *rock*, como também corrobora com essa espoliação. Morar na Ilha de Santa Catarina, na visão de um sujeito de localização periférica, denotava sua personalidade por inteira.

[38] Ozias Alvez Jr. *op. cit.*

[39] *Burn* foi um dos principais nomes do *metal* catarinense nos anos 1980. Criada em São José (região metropolitana de Florianópolis) pelos irmãos Márcio Silva e Vitor Celso, o *Burn* ficou famoso pelos efeitos de iluminação utilizados, os instrumentos feitos manualmente, e por ser uma das primeiras bandas desse gênero musical na região. Para saber mais sobre a banda, ver: MOTA, Rodrigo de Souza. ***Rock* dos anos 1980, prefixo 48: um crime perfeito?** Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2009, 180 p.

Ozias retrata a música *new wave* relacionando-a com a parte insular da capital catarinense e, por conta disso, afirmando seu próprio local como sujeito periférico e entusiasta do *heavy metal*. Articula seu espaço com as suas identificações, relacionando-os para compreender essas diferenças que coloca. O território é, dessa forma, ao mesmo tempo funcional e simbólico, como Rogério Haesbaert evidencia (HAESBAERT, 2007). Em outras palavras, ele é articulado por aspectos que tangem sua funcionalidade, como moradia, por exemplo, com as relações sociais evidenciadas nele. Assim, existe um processo de territorialidade, ou seja, de apropriação do espaço, através de práticas culturais. O *rock*, e nesse caso específico de Ozias, o *heavy metal*, entendido como uma prática musical e cultural no centro de agrupamentos juvenis periféricos em Florianópolis, pode ser compreendida como um desses processos. Dessa forma, compreendo a territorialidade como uma construção histórica, e que envolvem o espaço geográfico com as suas relações sociais. Segundo Haesbaert, o tempo e o espaço não estão desassociados da territorialidade, e compreender sob essa ótica, implica em entender os complexos processos ocorridos no âmago do cotidiano social (HAESBAERT, 2007).

Com isso, temos a compreensão de que a música articulada com os diferentes sujeitos que a circunda, pode resignificar os territórios. Dialogando com o *rock* em Florianópolis nos anos 1980, podemos compreender a espacialização de diferentes gêneros através de um olhar sobre esses agenciamentos, em que os indivíduos construíam territorialidades no âmago da cidade. Assim, temos diferentes territorialidades sônico-musicais evidenciadas na capital catarinense. Através desse conceito, evidenciado por Herschmann, podemos analisar a "polissemia de sentidos e significados que são resultado das constantes interações sociais" (HERSCHMANN, 2013, p.51). A dicotomia entre ilha e continente, evidenciada através do embate entre *new wave* e *heavy metal*, promove territorialidades sônico-musicais, em que os sujeitos edificam seus referenciais e resignificam o espaço. Por conta disso, temos identificações e sociabilidades que giram não somente no entorno da música, mas também na sua articulação com o espaço, não desassociando estas esferas. Ao colocar que se aproxima do *heavy metal*, Ozias deixa claro seu processo de territorialidade, uma vez que liga o seu espaço vivido com as suas práticas musicais.

Entretanto, outro ponto se avizinha no horizonte. Ao colocar que o *rock* executado na ilha é o "popzinho", ou a "musiquinha mauricinha", evidencia uma questão de classe. Como já analisado anteriormente, o continente sofreu uma suburbanização, em que as camadas médias e altas da população procuraram outros locais para morarem. Assim, bairros da região norte da ilha e o Centro traziam aos que ali habitavam determinadas insígnias de poder, que não seria atribuído a esses sujeitos se vivessem na porção continental. Um *status* social atribuído

ao espaço vivido. Essa narrativa é encontrada na fala de Ozias, quando fala da "musiquinha mauricinha", ou dos "inexpressivos boyzinhos" que faziam *rock* na ilha. Assim, segundo a ótica desse sujeito periférico, a classe social vem atrelada ao gosto musical e a sua espacialidade. Para ele, o ilhéu que pertencia a cena de *rock* da cidade nos anos 1980 era ligado ao *new wave*, logo, eram *playboys*, "boyzinhos" ou "mauricinhos". Já os *headbangers*, moradores do continente, afastados desse conjunto de signos pertencentes aos habitantes da ilha, estavam tentando "vencer as dificuldades impostas pelo cotidiano". Esse cotidiano, na ótica de Ozias, era o oposto daquele colocado anteriormente. Se a ilha era dos "boyzinhos", o continente era das classes subalternas.

A capital catarinense nos anos 1980 experimentava cada vez mais sua polifonia. A cena de *rock* florianopolitana do período caminhava ao seu lado, aprofundando suas diversas vozes e consolidando identificações múltiplas. Diferentes cenários que se aproximam ou se afastam, mas sempre em constante embate e negociação. Segundo José Guilherme Magnani, um cenário não deve ser compreendido somente como um palco, pré-estruturado e aguardando ser utilizado pelos atores, mas fruto de práticas sociais (MAGNANI, 2000). Assim, engendra-se a relação entre os elementos do espaço físico e o cotidiano das pessoas que o utilizam. Os equipamentos urbanos estão colocados, mas somente adquirem sentido a partir das práticas sociais. Em Florianópolis, conseguimos enxergar diferentes cenários da cena de *rock* oitentista, como a região continental, o Centro e a Lagoa da Conceição.

Estabelecido na Lagoa da Conceição, Antônio dificilmente ia ao centro da cidade.

> Não, não. Ficava só aqui [na Lagoa]. Nunca procurei... ah, ai teve uma época, quando a gente fez a primeira banda, que se chamou Paz e Amor pelas Estrelas, ela era comandada por um cara que foi meu parceiro, algumas músicas que eu tenho com ele muito boas, que eu considero. (...) Então, esse cara, eu e ele fizemos a primeira banda, e foi uma época que as pessoas estavam mais lá no Centro, e foi uma época que eu tive que ficar mais no Centro, e eu até aluguei um quartinho de um casal que fazia parte da banda, pra ter as duas coisas, porque eu tinha minha casinha aqui, eu tinha feito uma casinha pra mim ai. Mas foi só essa época, não tinha... Tinha um pedaço de terra pra descer no Morro da Lagoa, nas ruas tinha paralelepípedo, era um perigo, chovia... Caí várias vezes. Nessa época tinha uma motinha pequena, uma Honda pequeninha que eu me movimentava, nossa, caía direto. A estrada do Canto era só terra, tudo era terra, não tinha asfalto[40].

Conseguimos enxergar, através da fala de Antônio, que dentro da própria Ilha de Santa Catarina também conseguimos enxergar disputas, com outro escopo, mas igualmente importante na compreensão dos sujeitos do *rock* florianopolitano. A banda que ele cita, Paz e Amor pelas Estrelas, surgiu nos anos 1970 e acabou no mesmo período. Quando ele coloca que "foi uma

[40] Antônio. *op. cit.*

época que as pessoas estavam mais lá no Centro", podemos remeter a discussão sobre a Turma do Kioski, empreendida no capítulo anterior, e também a toda uma sociabilidade jovem urbana e ilhéu arraigada nas famílias tradicionais do Centro da cidade, que fomentavam a cena de *rock* do período.

Já nos anos 1980, como visto através da fala de Paulo Carreirão, Florianópolis foi "invadida" por migrantes, originários, em muitas vezes, de grandes centros urbanos do país, como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Relacionando ao *rock*, podemos perceber uma predileção desses sujeitos por estabelecer moradia na Lagoa da Conceição, muito por conta do caráter bucólico que a localidade trazia. Em contrapartida, os roqueiros nativos frequentavam e moravam, em muitas vezes, no Centro da cidade. O trânsito entre as duas localidades existia, mas conseguimos perceber embates entre as duas formas de experenciar a cidade. Também entra a questão logística: a Lagoa da Conceição está distante aproximadamente 15 quilômetros do Centro, separados por um morro de mais de 400 metros de altura e, nos anos 1980, com uma malha rodoviária precária. Paulo Carreirão coloca sobre a dificuldade de ir à Lagoa.

> O nosso viés aqui, é que nós somos extremamente frequentadores do Centro. Centro, pegava uma Trindade, uma Agronômica. Mas a gente não era de ir muito pra Lagoa pro exemplo, que ainda não era essa outra cidade que é ali, não existia Jurerê, essas coisas. Na década de 80 não tinha isso como bar né, era praia. Então a nossa cena ainda era a do Centro[41].

Como evidenciado, as distâncias entre o Centro e a Lagoa da Conceição não se ancoravam somente na geográfica. Existia uma discrepância de olhar, dentro da ilha, que contrastavam o urbano com o rural ou, em outras palavras, a cidade com a praia. O Centro de Florianópolis, nessa discussão, era o centro urbano, com suas características próprias e diferentes da Lagoa, que era colocada como uma região rural, interiorana, mesmo dentro da própria capital. Com isso, vimos uma memória sobre a Lagoa da Conceição evidenciada. Cacau Menezes, em sua coluna no jornal O Estado, corrobora com essa construção:

> A Lagoa da Conceição pela primeira vez está oferecendo aos turistas e demais jovens da cidade uma programação noturna, capaz de transformá-la mais rapidamente do que se esperava um dos **point** do verão brasileiro. Visual e gente bonita para isso tem. O resto começa a aparecer. (...) Já se tem o que fazer à noite no paraíso (MENEZES, 1983) [grifos do texto].

Evocar a ideia de paraíso se torna recorrente na narrativa sobre Florianópolis. Como evidenciado no capítulo anterior, vimos que esse é um ponto central na fala de Pena, Zeca e

[41] Paulo Carreirão, *op. cit.*

Antônio, principalmente ao afastar a capital catarinense com outros grandes centros urbanos do país. Também vimos como ela é acionada economicamente, quando o turismo articula um conjunto de símbolos que dão conta dessa ideia. Na tentativa de alguns setores na difusão de uma cidade turística, a Lagoa da Conceição é uma das regiões exaltadas nesse arcabouço de símbolos, em que belas paisagens estão conectadas a tranquilidade e segurança que não teriam em outro lugar, aliado a um povo acolhedor e hospitaleiro. Esse conjunto de visões sobre Florianópolis é articulado em diversos meios e de diferentes formas, e conseguimos enxergá-lo nas falas anteriores.

A narrativa de uma cidade ordeira, acolhedora e bela vem sendo construída desde a segunda metade do século XX, e em conjunto com os planos turísticos que começaram a serem traçados nesse período. Como Lohn evidencia, "preparava-se uma Florianópolis que não seria apenas um lugar para morar, mas para ser visto, fotografado e consumido" (LOHN, 2016, p.276). Nos anos 1980 houve uma intensificação dessa condição, com o objetivo de consolidar a cidade como um dos principais destinos turísticos do país. Concomitante a isso, percebemos a forma com que uma imagem turística sobre a capital catarinense foi assumida como sua própria imagem. Falas como as de Pena, Zeca, Antônio e Cacau Menezes, dão conta dessa colocação, afirmando o seu caráter tranquilo e hospitaleiro como aspecto de diferenciação para outros grandes centros urbanos, por exemplo. Essa narrativa foi fruto de "uma construção histórica e política que ordenou e configurou uma cidade" (LOHN, 2016, p.21). A elaboração de imagens e narrativas que exaltem as características paradisíacas de Florianópolis é algo intrínseco as visões colocadas sobre ela.

Conseguimos enxergar, partindo dessas elucidações, que existiam distinções entre os sujeitos da cena de *rock* de Florianópolis. Aliado a isso, temos as transformações urbanas em larga escala acontecendo na cidade; a "invasão" migratória; espaços mais afastados da ilha sendo ocupados; em larga medida, mudanças na estrutura urbana e no modo com que esses sujeitos do *rock* enxergavam e se portavam na cidade.

Analisar essas disputas e negociações entre os jovens da cidade envolve compreender suas identificações e formas de se portarem na urbe. As visões construídas sobre Florianópolis por aqueles que moravam "do lado de lá da ponte"[42], ou dos migrantes que encontraram na Lagoa da Conceição seu "paraíso" terreno, dão caldo para o emaranhado cultural que a cidade se envolve. A cultura urbana florianopolitana pode ser entendida através de um olhar sobre os

[42] Uma gíria para referenciar aqueles que moravam na região continental de Florianópolis e municípios da região metropolitana.

sujeitos e locais de *rock* que nela existiam.

Caminhando nessa linha, o capítulo propõe lançar luz, principalmente, aos embates, por entendê-los como um dos fatores essenciais na constituição das identidades dos jovens. O diálogo, negociação e enfrentamento entre diferentes comunidades afetivas estabelecidas em Florianópolis são fontes ricas para analisar as tessituras da cultura urbana da cidade. Trato além dos embates físicos, que também existiam entre esses sujeitos. Debruço-me no confronto de narrativas e das memórias sobre um período que, como colocado, volta e resignifica o presente dos sujeitos. Os anos 1980 e, principalmente, uma memória autorizada sobre o *rock* em um espaço periférico do país, dão o caldo necessário à discussão aqui empreendida.

3 OS RUÍDOS DA CIDADE: ESPAÇOS DE *ROCK* EM FLORIANÓPOLIS

> Essa semana o Baixo Meretrício homenageia um bar que está completando dez anos de existência. Entre trancos e barrancos, o cavernoso Taliesyn Rock Bar está desde 2007 agitando o cenário *rocker* da cidade. Após passar por um momento de vacas magras e conseguir se reerguer através do Festival S.O.S Taliesyn, permaneceu fechado por um ano e meio em decorrência de uma ação judicial pelo espaço físico onde estava instalado. A reabertura ocorreu no começo de 2014 em um novo endereço, desta vez ao lado da Kibelândia, no "centro antigo" da cidade (BONILLA, 2017).

Fazendo 10 anos de existência em 2017, o *Taliesyn Rock Bar* se encontra em posição privilegiada na cena de *rock* de Florianópolis. Em conjunto com *Drakkar* e a *Célula*, estão no panteão de espaços destinados exclusivamente ao gênero musical, em suas diversas acepções. Em 2018, o *Taliesyn* continua com suas portas abertas, recebendo bandas nativas, de outros Estados e de outros países, fazendo com que o Centro da cidade receba um número considerável de pessoas, que circulam pelas ruas próximas à Praça XV de Novembro.

Um espaço dedicado exclusivamente ao *rock*, como os citados anteriormente, começaram a proliferar em Florianópolis, principalmente, após os anos 1990. Lugares como *Underground Rock Bar* e *Drakkar*, no centrinho da Lagoa da Conceição, e *Plataforma Rock Bar*, em São José, são exemplos de locais destinados ao gênero, abrindo espaço para bandas locais tocarem e incentivarem o fortalecimento de uma cena na região. A Lagoa da Conceição, inclusive, se tornou o centro efervescente dessa cena, com uma circulação alta de sujeitos que pertenciam a ela, ou que dialogavam com os signos que ela colocava. A região, durante o período, viveu uma explosão de sua vida noturna, com a abertura de diversos bares e locais de shows, mais uma vez deslocando a juventude florianopolitana para outros locais.

Temos uma grande diversidade de bares e espaços que eram destinados ao *rock* em Florianópolis a partir dos anos 1990. Vimos esse mercado expandir de forma nítida em diversos lugares do país, principalmente após o *boom* do gênero musical na década de 1980. Em grandes centros urbanos, temos lugares icônicos que serviram como centro gravitacional de uma cena de *rock*. Em São Paulo, o *Napalm*; No Rio de Janeiro, o *Circo Voador*. Na capital catarinense oitentista, temos uma grande proliferação de espaços de sociabilidade de uma parcela da juventude que tinha o *rock* como uma de suas preferências. Entretanto, a sua particularidade diz respeito ao caráter eclético que locais como *Chandon*, *Lonazul*, *Degrau* e *Bar do Érico* possuíam. Por conta disso, este capítulo tem como objetivo mapear e entender a ambiência de criação de alguns espaços destinados (ou não) ao *rock* em Florianópolis, em uma tentativa de cartografar esses lugares e tecer uma narrativa sobre eles na cidade. Partindo de Freire, procuro privilegiar o

componente histórico e estético da cidade, ao analisar a relação entre os habitantes da cidade e as suas práticas musicais, compreendendo a "cidade como terreno de investigações estéticas" (FREIRE, 1997, p.55).

A partir dessa chave de interpretação, podemos compreender a cidade a partir da alteração do caráter de pertencimento a ela, de forma estanque e dura; proponho pensar, em conjunto de Freire, em "zonas de passagem" (FREIRE, 1997, p.55), onde podemos enxergar de forma mais coerente a heterogenia, a polifonia que Florianópolis emana em suas diferentes narrativas. No que concerne a esse trabalho, diz respeito a narrativa do *rock*, galgada nos locais que davam espaço ao gênero musical, ou que somente cediam esse local. Dessa forma, conseguimos enxergar a cidade em um ritmo difuso, onde a instabilidade e a duração coadunam. Assim, ao destacar os locais do *rock* florianopolitano, não tenho a preocupação de somente descrevê-los, mas de colocá-los em uma narrativa, que é a da relação entre os próprios locais e os sujeitos que ali se inscrevem.

Para isso, tenho como preocupação o espaço da representação musical na formação da cultura *rock* de Florianópolis, através da sua territorialização e o diálogo com a cultura urbana. Nessa chave, entendo que os espaços condicionaram a relação entre os sujeitos, estabelecendo um vínculo entre aqueles que os frequentavam. Aprofundando, entendê-los como um campo de disputa que contribuiu para a formação de identificações e de uma sociabilidade roqueira na cidade. Dialogando com as colocações dos capítulos anteriores, de um deslocamento identitário da juventude florianopolitana, houve a procura de novos lugares que comportassem novos modos de representação musical ou de experimentar a cidade. Assim, aprofundarei a análise em locais como o Baixo Vidal, no Centro, ou em espaços na Lagoa da Conceição, Ingleses, Canasvieiras e outros bairros afastados do centro da cidade e que se tornaram opções a partir das obras de urbanização e de ocupação da Ilha de Santa Catarina.

O objetivo, então, é compreender as diferentes manchas existentes na cena de *rock* oitentista da capital catarinense. Segundo José Guilherme Magnani, a ideia de mancha diz respeito a uma forma de apropriação do espaço, em que os sujeitos inseridos neles, necessariamente, não se conhecem, mas compartilham os mesmo equipamentos urbanos e utilizam o espaço como ponto de referência para suas práticas sociais. Por conta disso, a base física da mancha é mais ampla, não condicionando o olhar somente para um único local, mas o diversificando ao estabelecer limites e ao viabilizar alguma atividade (MAGNANI, 2000, p. 40). Desta forma, compreendo que existiam, ao menos, três manchas do *rock* em Florianópolis na década de 1980: Centro, Lagoa da Conceição e Continente. Elas são permeadas por diferentes trajetos

(como vimos no capítulo anterior), aglutinando mais de um espaço e diversificando a cena florianopolitana.

Para isso, este capítulo se divide em dois momentos: o primeiro destinado na compreensão de um mercado do *rock*, que auxiliou na consolidação de diversas cenas no país, através das vendagens de LP's, a abertura de lugares destinados ao gênero e a proliferação, na mídia, de símbolos sobre o gênero. Tendo como fio condutor essas questões analisamos de que forma a cena florianopolitana foi sendo construída, articulando-as e fomentando a discussão sobre o local. Já o segundo é focado nessas manchas, compreendendo os espaços e inserindo-os na narrativa sobre a cena. Assim, tenho como foco o mapeamento destes locais que davam abertura para o gênero musical aqui explorado, ou que os indivíduos dessa cena musical circulavam, como proprietários, frequentadores, músicos, radialistas e outros que, de alguma forma, os vivenciaram. A partir disso, podemos compreender a cidade por outro prisma, em que os seus espaços são resignificados. Podemos entender Florianópolis a partir dessa estrutura que reconfigura sua própria paisagem, tendo como ponto de partida os grupos sociais e espaços que giram em torno do *rock*. Entretanto, não podemos desassociar a abertura de locais do *rock*, a própria explosão do gênero no Brasil, com uma questão mercadológica e voltada ao consumo. Por conta disso, devemos empreender uma discussão sobre como esse mercado do *rock* ganhou terreno na Florianópolis dos anos 1980.

3.1 Gênero lucrativo: o mercado do *rock*

Indiscutivelmente, quando estamos trabalhando com o *rock* nos anos 1980, não escapamos de uma análise sobre a ação do mercado nesse novo nicho aberto. O consumo se intensifica em uma relação ambígua: os jovens, ao mesmo tempo em que renegam todo e qualquer tipo de aproximação com o mercado, necessitam dele e dos seus canais de divulgação para seus objetivos, sejam eles de angariar mais apaixonados pela música ou de comprar aquela blusa de couro característica dos roqueiros (COSTA, TORNERO e TROPEA, 1996).

Começamos por 1985, ano da primeira edição do *Rock in Rio*. Ozias traz um pouco sobre a influência do evento em Florianópolis.

> Por exemplo, eu acho que o primeiro *Rock in Rio* mexeu com a cabeça da garotada, né. Mexeu com a cena da garotada. Então eu tinha 15 anos quando apareceu o *Rock in Rio*, né. Aquilo... muita gente montou banda por causa disso, tal, não sei o que. Então isso surgiu[1].

[1] Ozias Alvez Jr. *op. cit*

Fábio também coloca o evento em um grau de importância

> Tava começando [a escutar bandas]. Tanto que, tipo... talvez, olhando em retrospectiva, talvez tenha sido um pouco empolgado, porque foi o ano do primeiro *Rock in Rio*, e que obviamente eu não fui, mas vendo daqui, dai, 'ah, *rock*, vamo'. Tanto que eu não escolhia as bandas assim, tipo... eu não prestei muita atenção, mais pelo evento em si[2].

A influência do *Rock in Rio* pode ser evidenciada nessas duas falas colocadas anteriormente. Se para Ozias, o evento auxiliou no surgimento de novas bandas na cidade, para Fábio, e em um movimento próximo, ele despertou sua vontade de procurar tudo que circundava o gênero musical. O *rock* entrou de vez em voga no Brasil, com um evento de grandes proporções, com nomes consagrados do mundo e do país, se alternando durante duas semanas de shows. O *Rock in Rio* pode ser encarado como um ponto de referência no "fazer" roqueiro do Brasil. Como colocado no capítulo anterior, o festival abriu, em 1985, com duras críticas de setores da sociedade, que viam com maus olhos um gênero musical arraigado por práticas consideradas alienantes, aliado ao fato de não ser um ritmo musical "genuinamente brasileiro".

Nas páginas do jornal *O Estado*, consegui enxergar essas tensões, na medida em que a data de início se aproximava. A CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) manifestou "seu veemente protesto contra o *Rock in Rio*[3]", em que aliava um discurso de alienação, por parte daqueles que se ouviam da música, com um sentimento nacionalista frente a "invasão" de um gênero musical estrangeiro. Como Encarnação coloca, as diferentes frentes da CNBB se uniram contra o festival, corroborando esses pontos e levantando-os como moedas de defesa nacional (ENCARNAÇÃO, 2011). Ademais, o Brasil atravessava um momento de crise econômica, em que os valores para o Estado frente ao incentivo para a realização do *Rock in Rio* seria altíssimo, colocando sua prioridade em assuntos que não deveriam ser tratados de tal forma.

Segundo *O Estado*, "o evento tem tanta força que fez até com que o virtual Presidente da República, Tancredo Neves, mudasse sua opinião anterior". Segundo divulgado pela impressa de grande parte do país, Neves colocava que a sua juventude "a juventude por quem eu tenho apreço, respeito e admiração, não é a do *Rock in Rio*". Segundo o jornal, durante visita de Roberto Medina à sua casa, Tancredo fez questão de colocar panos quentes sobre a polêmica, julgando sua frase anterior como um mal entendido, se "referindo a outra época, sei que hoje tudo é muito diferente[4]". A partir dessa conversa, conforme Encarnação coloca, os trabalhos do Colégio

[2] Fábio Bianchini. *op. cit.*
[3] **O Estado**, Florianópolis, 13 jan. 1985, p.16.
[4] **O Estado**, Florianópolis, 13 jan. 1985, p.16.

Eleitoral seriam transmitidos nos telões até o momento das apresentações, com o resultado sendo divulgado para o público ao vivo (ENCARNAÇÃO, 2011, p.14).

Com uma grande infraestrutura, que "custou, até agora, onze milhões de dólares", a Cidade do *Rock* foi montada em um "terreno reservado à construção residencial, mas que Medina espera ocupar mais quatro anos, para então – diz ele – tirar o que empatou na presente promoção". O objetivo do empresário era "obter lucro idealizando outros empreendimentos no local onde está realizando o *Rock in Rio*". Com uma megaprodução, tanto na parte de equipamentos quanto na apresentação – o que, segundo Encarnação, era uma novidade no país (ENCARNAÇÃO, 2011, p.15) – corroborada com grande divulgação em diversos canais na mídia. O fato de termos uma matéria de página inteira sobre o evento, em um jornal de Santa Catarina, é um exemplo do caráter de importância que ele adquiriu.

> É violento o cerco que os meios de comunicação fazem sobre o acontecimento através dos jornais, do rádio, revistas e televisão. Dá a impressão que a música nacional é o rock, que nunca ouvimos nada além do rock, e que nossa única "alimentação" é o rock, e que sofremos de uma patologia, ou somos portadores de uma doença única: a fome de rock[5].

Com intenso espaço na mídia, a visibilidade alcançada pelo *Rock in Rio* não se limitou a seu espaço geográfico. O evento, transmitido em larga escala no Brasil pela *Rede Globo*, foi um dos pontos cruciais para a profissionalização do gênero no país, além de sua ascensão. Pena coloca a importância do evento para a cena de *rock* de Florianópolis.

> Toda aquela explosão do *rock* nacional né cara, aparecendo Legião Urbana, Capital Inicial, Titãs, Paralamas, e a gente tocava aquilo também, porque era o... foi o auge do *rock* nacional aquilo ali né. Então pra gente era legal, porque uma coisa puxava a outra, a gente podia trazer as bandas pra tocar também. Então, municiou muito a gente[6].

Conforme Encarnação, a agenda de show da banda *Paralamas do Sucesso* em 1985 é um ótimo exemplo para compreender essa explosão do gênero: entre janeiro e junho daquele ano, após a apresentação no *Rock in Rio*, "a banda realizou 86 shows, (...) além de conceberem muitas entrevistas a jornais e revistas, se apresentarem em diversos programas de rádio e TV" (ENCARNAÇÃO, 2011, p.18). O evento, então, marcou o processo de expansão do *rock* no país, alçando as bandas a um patamar de estrelato. Segundo Aline Rochedo, elas saíram do evento como fenômeno de mídia, além de demonstrar "a disposição do público jovem para consumir a música roqueira" (ROCHEDO, 2011, p.94). A vendagem de discos pós *Rock in Rio* também é

[5] **O Estado**, Florianópolis, 13 jan. 1985, p.16.
[6] Pena, *op. cit.*

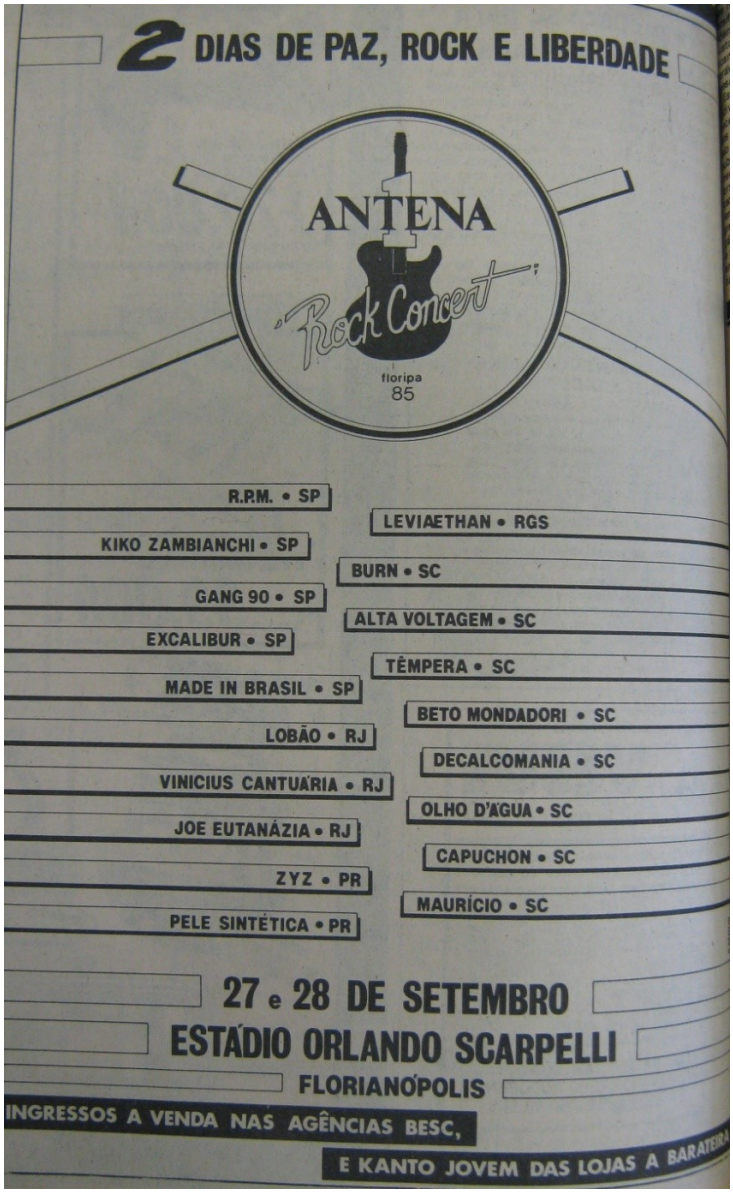

Figura 2 – Slogan Antena 1 *Rock Concert*

outro indicativo: *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso* e *Titãs* ultrapassaram a barreira de 350 mil cópias vendidas. Auxiliados pelo otimismo do início do Plano Cruzado promulgado por José Sarney, o *rock* estava vendendo mais do que em qualquer outro período (OLIVEIRA, 2015).

Assim, além de estar em papel de destaque na trajetória do *rock* brasileiro, o evento abriu espaço para outros festivais voltados a música no Brasil. Temos como exemplo o *Hollywood Rock*, que após 1988 trouxe diversos artistas internacionais do gênero, além de abrir para bandas nacionais. Também conseguimos enxergar essa tendência em Florianópolis, com o *Antena 1 Rock Concert* acontecendo no mesmo ano do *Rock in Rio*.

> Já nos dias 27 e 28 desse mês, no Estádio Orlando Scarpelli um grande palco será montado e muito som vai rolar. São mais de quinze grupos musicais de

> vários Estados que estarão se apresentando. Entre eles: Gang 90, Made in Brasil, Kiko Zambianchi, Decaldo Mania, Pele Sintética, Burn, Alta Voltagem e outros mais. Está tudo a cargo de Tito Santos e Kiko Alvez, que prometem muita animação[7].

Promovido pela rádio *Antena 1*, com grande divulgação na mídia e uma visibilidade maior de público que outros festivais anteriores, o *Rock Concert* pode ser colocado como um dos maiores eventos dessa natureza no Estado. Em Florianópolis, uma iniciativa como essa veio somente no final dos anos 1990, com o *Planeta Atlântida*, o que demonstra seu caráter de importância para o gênero na cidade. Com o *rock* dando nome, bandas locais e nacionais do estilo aportarem em Florianópolis para apresentações em dois dias. Segundo Mota, a importância desse festival, para os músicos, veio através da troca de experiência com aqueles de renome nacional, além de estabelecer redes de sociabilidade entre os profissionais de outros Estados do país (MOTA, 2009, p.126).

Com relação ao público, Fábio coloca que "não conhecia direito as bandas. Mas ah, show de *rock*, vamo lá[8]". Já "os organizadores acreditavam na possibilidade de 15 a 20 mil pessoas comparecerem às duas noites de shows[9]", tamanha era a expectativa pelo sucesso da empreitada. Mesmo com o atraso na primeira noite, a banda *Gang 90* subiu ao palco para sua apresentação, vendo "no tablado em frete ao palco, jovens de todas as tribos" que "já dançavam às primeiras batidas da bateria[10]". Com encerramento do *RPM*, o *Antena 1 Rock Concert*, nas palavras de Wilson Mendes, um dos organizadores, "foi um sucesso, porque jamais se viu em Florianópolis algo semelhante, com um público fiel e com a organização correspondendo[11]". Nessa linha, o evento demonstrou que a capital catarinense "poderia comportar espetáculos nacionais voltados para o público jovem" (MOTA, 2009, p.127), fazendo com que Florianópolis estivesse na rota dos principais shows nacionais do gênero. Aliado a isso, temos uma explosão da divulgação do *rock* na mídia local, dando abertura para bandas nativas divulgarem seus trabalhos ao mesmo tempo em que trabalhava o gênero mercadologicamente.

Na estreia do consumo, o público jovem se consolidava como o principal mercado para empresas diversas. A própria rádio *Antena 1* se colocava, após seu festival, como uma emissora "jovem e independente, igual você[12]". A rádio, inclusive, foi a primeira em que o programa

[7] **O Estado**, Florianópolis, 12 set. 1985, p.16.
[8] Fábio Bianchini, *op. cit.*
[9] **O Estado**, Florianópolis, 27 set. 1985, p.24.
[10] **O Estado**, Florianópolis, 29 set. 1985, p.09.
[11] **O Estado**, Florianópolis, 29 set. 1985, p.09.
[12] **O Estado**, Florianópolis, 06 nov. 1985, p.04.

Sincronia Total, de Pena e Zeca, apareceu para o público. Pena coloca sobre o início na rádio, a partir das festas que organizava, em conjunto com Zeca, e onde eram DJ's.

> A gente ia lá e tacava som, e fazia uns três em um né, aqueles... E o pessoal adorava cara. Aquilo ali era um sucesso cara. Ia gente de longe pra curtir a festa. E, numa dessas, apareceu uma menina que trabalhava na Antena 1, numa dessas festas. Que é a Jackie Rosa. Ela tinha um programa na Antena 1. E ela ficou pirada, ela falou 'caraca, que sonzeira e tal, vocês tem que fazer um programa na rádio'. E nós começamos a rir né cara. Programa na rádio. Tá maluca. Ela falou 'faz um projeto e leva lá', e ela começou a seguir, onde a gente fazia festa ela ia. E seguia nossas festas cara. Aí um dia lá falou 'meu, vamo lá, marquei com o diretor lá, leva um projeto tal'. Levamos. Fizemos um projeto tosco, nem sabia como é que fazia um projeto. Fizemos lá, e ai deu duas semanas o cara chamou nós e falou 'tá aprovado, pode começar'. O que cara? Começar quando? A gente não sabe fazer cara! Ai fomos pra casa, ficamos pirados, eu e o Zeca, e falava 'vamos começar, vamos começar'. Aí fizemos o primeiro programa, tudo decorado, tudo escrito, com roteiro né, pra não errar. E, puta, os caras gostaram pra cacete do programa. E aí não parou mais velho. Aí pegou mesmo, aí embalou, e eu falei 'opa, Geografia me desculpe, mas agora eu vou ser DJ, radialista'[13].

A inserção de jovens nas fileiras da rádio *Antena 1* aparentava ser uma política de empresa, se aproximando de sua lógica de mercado. Ao querer explorar um novo nicho de consumo, evidenciado através da juventude, a rádio buscava inserir uma nova programação, voltada exclusivamente a esse tipo de público. O programa *Sincronia Total*, por exemplo, começou a ser transmitido em 20 de maio de 1985, quatro meses antes do *Antena 1 Rock Concert*. Em um primeiro momento, ia ao ar somente aos domingos, com uma hora de duração. Entretanto, com o sucesso tanto do programa quanto do gênero no Brasil, ele passa a ser diário, até "os caras da Antena 1 transformarem a rádio, foi em 87, que ela era uma rádio pop, pop *rock* né, se transformou em *rock*[14]". Sobre a mudança na programação, Pena nos traz mais indícios para analisar o mercado do rock no país.

> Eu e o Zeca assumimos, fizemos toda a programação, durou 2 anos. Era só rock. 24 horas por dia. Só rock. Mas tocava umas coisas mais pop. Kid Abelha... eu lembro que eu e o Zeca, a gente ria pra caramba, falava 'Zeca, vamo tocar um Kid Abelha agora, que a gente ganha uma bola extra e depois nós podemos tocar um Motorhead'. Aliviou ali, e dava uma paulada logo em seguida. Então foi assim cara, a parada... Isso aí favoreceu a gente, porque os caras viram, tava na moda. Não é que eles gostavam de rock, os diretores, os cartolas. Falavam 'caralho, isso aí é o que tá na moda, é o que a juventude tá ouvindo, o que todas as rádios tão tocando, então nós temos que tocar cara'. Isso aí é que tá dando dinheiro, as empresas, gravadoras, tão soltando um monte de banda, tão botando vinil em tudo quanto é lugar pra divulgar[15].

[13] Pena, *op. cit.*
[14] Pena, *op. cit.*
[15] Pena, *op. cit.*

Não somente a *Antena 1* articulava juventude e *rock* em uma lógica de consumo. Durante os anos 1980, vimos no Brasil uma explosão de publicidade, produtos, eventos e uma série de programas que exploravam a estética do jovem. A juventude, na década de 1980, foi articulada através do consumo para dar conta de um grande público consumidor, que abriu caminho no período. Para tanto, devemos ter marcados os dois caminhos que aparecem no horizonte quando discutimos esse ponto. De um lado, a articulação entre mercado, consumo e juventude; de outro, a música, e nesse caso o *rock*, sendo associado ao jovem e, por conseguinte, ao mercado. Entretanto, estes dois pontos não estão afastados, sendo necessários para o sentido de ambos. Dessa forma, por mais que coloque uma discussão sobre o primeiro, o segundo não está desassociado. André coloca um ponto interessante sobre esse viés.

> O *rock* era tudo né. Hoje o *rock* é um nicho né. Naquela época o *rock* era *rock*, o *rock* brasileiro tava estourado em tudo, não tinha samba que desse conta, não tinha axé, não tinha o caralho, sabe, era *rock* brasileiro. Do *main* ao lixo[16].

Nessa linha de análise, podemos compreender a juventude como um produto. Ela é um valor simbólico associado com traços que são apreciados - principalmente os estéticos - e colocados como mercadoria que influenciam nos discursos construídos sobre a mesma. As representações de juventude são transformadas em produto ou em um objeto de estética que pode ser adquiridos por todos, transformando-se em um "veículo de legitimação e distinção" (MARGULIS, URRESTI, 1996, p.20). A juventude, então, se transforma em um produto no momento em que ela é colocada como um ideal a ser perseguido, e esse ideal é socialmente e historicamente construído. Assim, ao colocar que a sua intenção era de ser "jovem e independente, igual você", a *Antena 1* construía uma imagem sobre o que é ser jovem. Para a rádio, a juventude era destemida e livre, acionando um conjunto de representações sobre ela, e constituindo sua programação a partir dessa lógica.

Porém, devemos ter claro quem eram as pessoas que consumiam a *Antena 1* e, por conseguinte, o *rock*. No caso desse trabalho, temos claro que são pessoas de classe média e alta, que, com suas particularidades, se sentem pertencente a uma categoria de jovem nos anos 1980. Dialogando com Margulis e Urresti, essa parcela é a que tinha condições sociais que possibilitasse, em um período mais longo, emitir os signos sociais do que geralmente se chama juventude, ou seja, que tinham a oportunidade de estudar e de postergar sua entrada nas responsabilidades da vida adulta, como casar, ter filhos, ter casa própria, entre outros (MARGULIS e URRESTI,

[16] André Seben, *op. cit.*

1996). Com isso, entendo a partir do conjunto de fontes aqui trabalhado, que grande parte da juventude florianopolitana ligada ao *rock*, se inseria nesse âmago.

Tendo isso nítido, podemos nos apoiar naquilo que a emissora de rádio propunha como o jovem. Entretanto, não devemos retirar o papel desses sujeitos atingidos. Entendendo sob uma lógica da mediação, tanto a produção de mercado quanto os indivíduos, fazem parte e constroem esse emaranhado de sentidos sobre uma parcela da juventude florianopolitana. Segundo Jesus Martin-Barbero, mesmo levando em conta o papel irrefutável das técnicas midiáticas (além de serem estruturadas como empresas capitalistas), coloca que devemos compreender o conjunto de mediações existentes entre ela e os indivíduos (MARTIN-BARBERO, 2008). Com isso, a noção de mediação nos auxilia a entender os processos de produção e difusão de bens culturais, propondo um olhar sobre os processos históricos que se desenvolvem nesse âmago. Com isso, mesmo que as casas noturnas, por exemplo, tivessem como preocupação majoritária seu lucro, ao dar espaço para bandas locais se apresentarem, ou fazerem festas temáticas relacionadas ao *rock*, os sujeitos resignificam esses espaços, fazendo com que o fato dessas existirem, são essenciais na constituição de uma cena de *rock* na capital catarinense.

Dialogando com Martín-Barbero, Beatriz Sarlo coloca os meios de comunicação em destaque. Para a autora, eles constituem uma forma de enxergar o mundo, em que articulam uma série de símbolos, imagens e discursos a fim de fomentar suas representações sobre certas temáticas. Compreendendo-os como uma área de distribuição simbólica, os meios de comunicação oferecem esses signos sob a lógica do consumo, consolidando os sujeitos como consumidores universais, mas não somente. Segundo a autora, os "consumidores imaginários" (SARLO, 1997) são essenciais em uma análise sobre a cultura de massa, uma vez que o ato de adquirir ou assimilar certos produtos se torna mais importante, ou essa seja a única forma de possuir tais produtos. Dessa forma, a construção de identificações desses sujeitos passa invariavelmente pelo consumo, ligando intrinsecamente o *rock* a essa condição. Relacionado a isso, Rosa Maria Fisher (2007) coloca que os meios de comunicação ganham, cada vez mais, um caráter de onipresença, tornando-se essenciais no cotidiano dos sujeitos.

Relacionando a essa discussão, entra a questão do *rock*. Tendo alguns indícios sobre sua difusão no Brasil na década de 1980, podemos compreender a sua articulação por parte do mercado. Inegavelmente, os anos 1980 abriram as portas do consumo para uma nova parcela da sociedade, colocando o jovem no centro de sua atuação. Concomitante a isso, uma das entradas nesse novo mercado era através do *rock*. Entretanto, devemos compreender a música como um produto cultural, dotado de intencionalidades, mas sem cair em maniqueísmos que

tendem a diminuir a força de atuação de determinadas áreas. Como Fábio Berlinga coloca, um dos principais desafios do historiador que se debruça na indústria cultural se perfaz nesse jogo, em que não devemos demonizar os meios de produção de bens culturais, assim como não colocar artistas em um pedestal e nem colocar o receptor como simples vitima da massificação (BERLINGA, 2014, p.36). No caso desse trabalho, tenho como preocupação adensar essas três camadas de interpretação sobre a cena de *rock* em Florianópolis. Assim, o papel que a rádio Antena 1 angariou frente a cena de *rock* da cidade é crucial. Compreendendo-a como uma empresa capitalista, preocupada com lucros e dividendos ao final de cada mês, mas também analisando sob a ótica de sua atuação como produtora de sentidos e construtora de identificações entre os jovens.

Além de seu trabalho na rádio, Pena coloca sua experiência na Warner, uma das principais *majors*[17] do país.

> Teve uma época, durante um bom tempo, que eu fui divulgador da Warner, eu peguei esse trampo também. Porque os caras viram que eu era do metiê, eu gostava e tal, teve um cara que veio da Warner fazer um show de uma banda, que era da Warner, e falou 'cara, você vai ser meu divulgador aqui'. E aí o que acontecia, eles me mandavam caixa e caixas e caixas de lançamentos pra municiar toda a imprensa, os jornais, as outras rádios, entendeu? Então eu ia lá, levava o release das coisas que estavam saindo, e abaste230cia toda a imprensa, entendeu, do material que a Warner lançava. E a Warner tava lançando só coisa boa. Isso aí já é um pouquinho depois, final dos anos 80. (...) E aí, o que aconteceu, começou a vim muito material pra mim, e sobravam caixas e caixas de discos. Porque eu fazia pra todo mundo e o suplemento que eles me davam era demasiado. O que eu fazia, eu e o Zeca. Duro, louco, pegava um ônibus, ia até São Paulo com as caixas dos discos, que era amostra invendável, vinha com um carimbo atrás, amostra invendável, e enchia o sebo de amostra invendável e trazia os discos. Não deu nem 3, 4 meses, os caras da Warner chegaram lá, porra, da onde que veio isso? 'Ah, os caras lá de Floripa'. Dai me mandaram pra rua. Mas, cara, eu levava lá 100 discos da Warner, vários lançamentos, de 3, 4 cada lançamento. E trazia 20, 30 que eu não tinha. Pra mim era jogo. Não botava a mão no bolso. Só que os caras da Warner ficaram piçudo comigo né cara. Porra, amostra invendável, os sebos de São Paulo lotado de amostra invendável da Warner[18].

Inserido em uma empresa multinacional, Pena encontrava formas de aproximar seu trabalho na rádio. Ao receber um número grande de álbuns, além de executar no programa, comercializava o excedente para conseguir outros discos. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para o fato de um radialista, em Florianópolis, ser contratado por uma *major* como seu divulgador nessa região. Lançamos a seguinte pergunta: por que a *Warner*, gigante gravadora e distribuidora no Brasil, se interessaria pelo mercado de *rock* na capital catarinense?

[17] Grandes empresas transnacionais da música.
[18] Pena, *op. cit.*

A música, enquanto "expressão artístico-cultural, forma de comunicação e elemento particular" (TOSTA, 2010, p.), se encontra nesse âmago. Segundo Tosta, a música, em consonância com o desenvolvimento e consolidação dos meios de comunicação de massa no país, firmou-se enquanto uma das principais áreas de atuação dessa indústria. Grandes empresas, como *EMI*, *PolyGram*, *Sony* e *Warner* atuaram massivamente na consolidação de um mercado fonográfico mundial, fazendo sentir no mercado brasileiro a partir da segunda metade da década de 1960. Tosta aponta diversos fatores interligados para compreender esse crescimento e consolidação, como a explosão de artistas ligados a canções românticas, em que "esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de 'brega'" (TOSTA, 2000, p.55); e a adoção e popularização do *Long Playing* (LP) como suporte de comercialização, tendo como conteúdo o álbum, a obra completa de um artista. Como Berlinga coloca, gravar um LP, ao invés de um compacto com poucas músicas, representava um prestígio para o artista (BERLINGA, 2016, p.69). Em Florianópolis, essa questão pôde ser sentida, onde bandas como *Expresso e Tubarão* gravaram LP's no período.

Na década de 1980, a indústria fonográfica lança olhar sobre o *rock*, como um "grande filão econômico" (FENERICK, 2004, p.166) que deveria ser explorado. Berlinga aponta que "o rock brasileiro da época – assim como a Bossa Nova e boa parte da MPB – era majoritariamente produzido e consumido por indivíduos oriundos da classe média" (BERLINGA, 2016, p.74). Dessa forma, temos uma explosão de bandas que consolidam o gênero como um dos principais do mercado, concomitante ao estabelecimento de um mercado voltado a esse segmento da população. Nesse ínterim, as *majors* consolidam uma forma de atuação no Brasil pautada na divulgação e no marketing de seus principais produtos. De acordo com Dias, uma dessas operações envolvia "uma rede de parceiros e interesses" que garantiriam "exposição em espaços privilegiados da grande mídia" (DIAS, 2010, p.168). Com isso, podemos compreender a intenção da *Warner*, enquanto empresa postada nesse âmago da indústria fonográfica, em ter divulgadores em diferentes espaços do país. O fato de Pena estar inserido nesse âmago dialoga intrinsecamente na relação do mercado com a música. Florianópolis, nesse caso, não estava descolada de uma realidade nacional, em que o *rock* encontrava grande reverberação mercadológica.

Esse processo de consolidação de uma indústria fonográfica no Brasil dialoga profundamente com os meios de comunicação de massa. Sua expansão e desenvolvimento auxiliaram no estabelecimento de uma indústria cultural no país, com a construção de uma infraestrutura necessária para essa condição. Dias coloca que "grupos empresariais de vários setores da indústria

cultural foram beneficiados, tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e, sobretudo, o da televisão" (DIAS, 2000, p.56). Nesse entremeio, a televisão se consolidava como um dos principais produtos na casa dos brasileiros, com aumento considerável das vendagens na década de 1980 (BERLINGA, 2016, p.75). As relações entre esse meio de comunicação e a música são estreitas: o surgimento da *Jovem Guarda* e posterior popularização de Roberto Carlos como seu símbolo maior; a transmissão dos festivais da canção. Na década de 1980, a exibição de bandas de *rock* em programas de auditório, consolidava uma de suas principais formas de divulgação. *Perdidos da Noite* e o *Cassino do Chacrinha* eram os principais programas de auditório do período, e que traziam esses artistas. Mesmo com suas dissonâncias e inúmeros problemas[19], caracterizava-se como uma maneira de exposição massiva do produto.

Nesse escopo, não podemos deixar de fora o papel desempenhado pela Rede Brasil Sul na consolidação do *rock* em Florianópolis. O grupo RBS inaugura sua emissora na capital catarinense em maio de 1979, ainda sob o nome de TV Catarinense, mas já transmitindo a programação da Rede Globo. A entrada do grupo em Santa Catarina é marcante por conta da profissionalização do fazer televisivo, com novas tecnologias, maior abrangência de sinal e participando ativamente do cotidiano dos catarinenses. Segundo Mota, a RBS foi uma grande divulgadora do gênero no Estado, a partir de videoclipes e entrevistas nos principais jornais da emissora (MOTA, 2009, p.25). Se espraiando para o restante do Estado de forma agressiva, a RBS entrava na década de 1980 como a principal emissora de televisão catarinense. Como forma de ampliar seu leque comunicacional, inaugura a rádio *Atlântida FM* em Florianópolis e Blumenau em 1981, "especialmente dirigidas ao público jovem" (SOUZA, 2009), e o jornal *Diário Catarinense* em 1986.

Temos, nessa diferentes esferas comunicacionais, contribuições do Grupo RBS para a solidificação de uma cena de *rock* em Florianópolis nos anos 1980. Com relação às bandas, Mota coloca a importância de Cacau Menezes para o fortalecimento do cenário local, especialmente a partir de seu espaço no *Jornal do Almoço*, onde trazia conjuntos que estavam despontando na cidade (MOTA, 2009, p.147). Além disso, grande parte das matérias de jornais utilizada nesse trabalho é de excertos das suas colunas, tanto no jornal *O Estado*, que atuou até 1986, quanto no *Diário Catarinense*, espaço que ocupa até os dias de hoje. Lígia atenta para a centralidade de Cacau Menezes na divulgação das bandas e do gênero musical em Florianópolis.

Na época eu lembro que assistia muito coisa, eu não trabalhava em TV ainda,

[19] Para saber mais, ver: ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

> mas eu assistia muita coisa no Jornal do Almoço, no Cacau Menezes, ele fazia muito. Uma época assim que foi muito importante, que ele atuava de uma forma diferente, e hoje ele já não faz mais isso. Mas assim, ele ia pra rua, ele mostrava os shows, ele ia pros bastidores, então isso era muito legal, as pessoas tinham muito espaço. Os músicos locais iam dar entrevista pra ele, no estúdio. Hoje tu vê isso raramente acontecer. Então isso foi fundamental assim[20].

O quadro diário de Cacau Menezes no *Jornal do Almoço*, principal produto da RBS TV nos anos 1980, dava espaço para bandas locais divulgarem seu trabalho, através de pequenas falas do jornalista ou idas até o estúdio. Um exemplo é a ida do grupo *Burn* em 1984, em que, ao término da entrevista, Menezes recebe ligações de telespectadores indignados com a sua resiliência, ao permitir que "drogados" e cabeludos fossem exibidos na televisão ao meio dia (MOTA, 2009, p.58). Além disso, quando da saída de Zeca Petry do *Expresso Rural*, foi o único profissional da mídia a dar abertura tanto a Petry, quanto a Daniel Lucena, para explicarem sobre a separação. Com isso, podemos enxergar a centralidade da figura de Cacau para a cena de *rock* de Florianópolis, em que, ao abrir espaço em seu quadro diário para bandas locais, auxiliava na construção e consolidação de uma cena.

Podemos enxergar a atuação da RBS TV, na cena de *rock* de Florianópolis na década de 1980, através de seu papel de importância na realidade dos catarinenses. Como colocado anteriormente, ao espraiar suas ações por todo o Estado, a emissora fortalecia sua marca perante aos seus consumidores, entrando diariamente na casa de milhares de catarinenses. Não estando desassociada de uma realidade nacional, a televisão ocupa um lugar de destaque no cotidiano dos brasileiros, sendo importante lançarmos olhares para esse tipo de atuação. Arlindo Machado evidencia conceitos e práticas televisivas, se afastando de uma visão homogeneizada sobre ela, considerando os aspectos sociais no qual está inserida, para compreender a sua importância perante os sujeitos que a consome (MACHADO, 2005).

Nessa mesma lógica, dialogo com Renato Ortiz, quando diz respeito a uma consolidação de bens culturais, em que acontece numa inserção gradativa de sociedades periféricas na lógica da modernidade (ORTIZ, 2003). A construção desse conjunto de bens passa, invariavelmente, pela música, e o *rock* pode ser compreendido nessa chave de análise. Para Cacau Menezes e a RBS TV, era interessante se inserir em uma lógica mercadológica que estava em crescimento no Brasil nesse momento. A forma escolhida para isso era através do espaço em sua programação, que angariava jovens – logo, mais consumidores – para frente da TV, e também auxiliava no crescimento da música local. Se o *rock* estava sendo feito em grandes centros urbanos,

[20] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

a emissora queria mostrar que em Florianópolis também existia. Como Márcia Tosta Dias aponta, "produtos, imagens, informações, conhecimentos, hábitos, valores, são amplamente compartilhados, chegando a lugares antes distantes e isolados" (DIAS, 2000, p.40).

Nessa seara, podemos compreender a importância dos meios de comunicação de massa na circulação e apropriação da canção, sempre em consonância com o público. Relacionando com o que foi colocado anteriormente, é na relação entre essas mídias e os públicos que se inicia o processo de apropriação da canção, sendo elas múltiplas tanto na forma como é percebida quanto na utilização. Como coloca a autora, "apresentadas, as representações são apropriadas pelos sujeitos, a partir de práticas específicas que implicam diferentes usos e interpretações" (HERMETO, 2012, p.86).

Correlacionando com as questões anteriores, podemos compreender que a canção ultrapassa a fronteira do tempo de sua criação, em virtude dos sentidos e significados que ela emana e que o público apropria. Para tanto, Hermeto coloca o exemplo da canção "Para não dizer que não falei das flores", de Geraldo Vandré, que se tornou um hino de luta contra o governo militar durante o período ditatorial no Brasil, mas que foi novamente utilizada em outros contextos que não aquele de sua criação, como nas campanhas das Diretas Já, no início dos anos 1980, quanto na campanha de *impeachment* de Fernando Collor e o movimento dos "caras pintadas", já nos anos 1990.

Na realidade artística na qual as canções são inseridas há que se considerar também a linguagem na qual foram veiculadas. Com a popularização do rádio no país na década de 1930, cancionistas construíram sua carreira nesse espaço de veiculação e, também, aqueles que os escutavam apropriavam-se da canção a sua maneira. Já nos anos 1970, a televisão entrou em cena, modificando a forma com que o público se relacionava com as canções que, além de ser ritmo aliado com a poesia, ganhava forma imagética.

> Assim sendo, os estudos de História que partam canção popular brasileira precisam levar em consideração o meio de comunicação em que ela circulou, bem como refletir sobre como o público a integrou à memória social e os diferentes significados que lhe foram atribuídos (HERMETO, 2012, p.101).

Como Zeca coloca, sobre o impacto do Sincronia Total na cena de rock de Florianópolis.

> Mas eu acho que, dentro da rádio, isso gerou muita oportunidade de moçada tá se reunindo em casa, escutando o programa e pensando em comprar uma bateria, comprar uma guitarra, começando a formar as bandas. Acredito eu que teve muito disso, sabe? Então aquela moçada toda... O programa... tem quanto tempo? 85, 17... 32 anos. Orra! 32 anos cara, eu to velho. Então inspirou, como inspirou também né, a ter atitude pra fazer alguma coisa legal né meu. A

> gente encontra muita gente, assim, 'porra meu, a gente cresceu ouvindo vocês, montamos a nossa banda, a gente agradece muito', e eu, pó, que isso né meu, eu que agradeço vocês ter banda né, e tá mexendo com isso aí né cara[21].

Inserindo na lógica desse trabalho, e realizando aproximações com o conceito de cena, Straw coloca que o consumo e a produção da música são essenciais para a compreensão do emaranhado de sentidos que uma cena evoca. Com isso, traz que a proliferação de atividades nas cenas produzem culturas urbanas, com um conjunto de texturas, exigindo investimento em espaço e outros recursos. Entretanto, a música não é apenas um álibi para que existam interações entre os sujeitos que ocorrem nas cenas. Segundo o autor

> A sua importância em relação às cenas garante que o investimento comercial que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçada com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular. As cenas se deslocam de um conjunto de lugares para outro, elas não se comprometem simplesmente com o seu próprio movimento como fenômeno coletivo. No seu movimento quase sempre agitado, as cenas inscrevem a história mais ampla das formas sociais na geografia da cidade e em seus espaços. (STRAW, 2013, p.15).

Assim, podemos analisar a forma com que o *rock* foi mercantilizado em Florianópolis, e como isso se espraiou em diferentes espaços. A midialização, tanto do gênero quanto da cena, influenciou na maneira com que os seus participantes a vivenciaram. Figuras como Zeca, Pena e Cacau Menezes, nos seus próprios canais de divulgação e mídia, auxiliaram na construção de uma cena de *rock* na capital catarinense dos anos 1980. Sem excluir sua intencionalidade mercadológica, que existe inerente a prática dentro de meios de comunicação de massa, esses sujeitos tiveram papel crucial para a cena começar a tomar forma. Com a mídia exercendo esse papel, uma estrutura de mercado é acionada para dar conta de um novo nicho de consumidores, que dialogavam com os signos de uma juventude florianopolitana, e que tinha no *rock* outro ponto aglutinador.

Outra forma de evidenciar essa construção de um mercado do *rock* é através da inauguração de locais, como bares, casas de shows e boates, que davam espaço para o gênero musical. Por meio de um exercício em cartografar esses pontos, podemos destacar outra faceta da cena florianopolitana. Nessa chave de análise, procuro investigar a relação entre a abertura desses espaços com uma cultura de massa que se estabelecia na cidade. Para tanto, passamos para a análise das diferentes manchas do *rock* de Florianópolis dos anos 1980[22].

[21] Zeca Carvalho. *op. cit.*
[22] Para uma melhor visualização dos espaços e das manchas, ver Apêndice A.

3.2 Para onde vamos? As manchas do *rock* em Florianópolis

3.2.1 Centro

A Rua Vidal Ramos está localizada no Centro de Florianópolis, próxima a Praça XV, ao Palácio Cruz e Souza (antiga sede do Governo de Santa Catarina) e a Escadaria do Rosário. Em 2012, ela passou por obras de revitalização, com a elaboração e construção de um *open shopping*, com lojas em um espaço aberto, arborizado e com uma pequena passagem de carros. Privilegiando o pedestre, a rua, hoje, conta com larga calçada, bancos e lixeiras. A iniciativa partiu de comerciantes locais "insatisfeitos com as condições precárias que a rua apresentava", e fez do projeto um modelo para outros na capital catarinense, fazendo com que os olhares voltassem para a Vidal. Restituir um destaque, que outrora ela teria, como evidenciado no *blog* de Carlos Damião

> O charme da rua Vidal Ramos não é de hoje. Desde muito, iniciativas particulares sempre atraíram estudantes, artistas, gente jovem e descolados em geral para a área. Entre as décadas de 1970 e 1980 abrigou na esquina com a Trajano o lendário bar *Degrau*. E foi também a primeira rua da cidade a receber restaurantes 'naturebas', como Sol da Terra e Döll (DAMIÃO, 2011).

A Rua Vidal Ramos também é importante para Lígia. Sobre a região ela coloca:

> (...) A gente tinha o Baixo Vidal, que era como a gente chamava aquela rua da Vidal Ramos ali, eu morava ali do lado então tava sempre ali. Tinha a primeira loja de produtos naturais ali, que é o *Döll*, que até hoje continua né, e a gente se encontrava muito ali. Então a cidade girava muito em torno disso, de bandinhas de rock dos anos 1980 e a galera começou nessa vibe saudável assim, e surf[23].

Podemos compreender a Rua Vidal Ramos como um centro cultural para a juventude florianopolitana nos anos 1980. O "Baixo Vidal", como a região era nomeada pelos frequentadores, congregava bares, restaurantes e lanchonetes, sendo ativa tanto durante o dia quanto a noite. Ali se localizavam o *Bar Degrau*, o restaurante Sol da Terra – posteriormente Döll – e a lanchonete Vidal 87. Uma vida diurna e noturna agitada, sendo tema de uma coluna de Cacau Menezes, sobre os 30 anos da inauguração do *Sol da Terra*.

> Neste dia 18, há 30 anos, era inaugurado o Restaurante Sol da Terra, o pioneiro e maior restaurante natural de Floripa. Aberto por Paulinho Carreirão e Marinácio Livramento e localizado na rua Vidal Ramos, o restaurante conheceu seu auge em 80 (na época já com Yan Carreirão no lugar de Marinácio), quando atendia 600 pessoas por dia. Foi também a 1ª casa de sucos e o 1º restaurante de mesas comunitárias da cidade. Era o point diurno de surfistas e das "maria-prancha", além de bichos-grilo em geral, militantes estudantis, intelectuais e

[23] Lígia, *op. cit.*

> pessoas comuns, que procuravam alimentação mais saudável, indicadas pelos primeiros homeopatas. O *Degrau*, de Mário Gustavo e na mesma Vidal, era seu equivalente noturno (MENEZES, 2008).

Paulo e Yan Carreirão colocam a importância destes lugares na constituição da Vidal Ramos como centro cultural nos anos 1980, e também de espaços como o *Sol da Terra* e o *Degrau* no seu caráter de hoje.

> **Paulo**: É nós vendíamos só vinho e fechava as 8. Ali era conhecido como Baixo Vidal na época, porque...
>
> **Yan**: Tinham vários bares[24].
>
> **Paulo**: Vários bares. Hoje a Vidal Ramos é considerada a rua mais moderninha da cidade, na Vidal, eles lançaram wifi pra todo mundo e tal. Tá virando a rua inteligente, a rua mais charmosa e tal, ela vem dessa época. O nosso restaurante e o Restaurante e Bar *Degrau*, que ficava na esquina da escadaria ali, do Rosário, que era do Mário Gustavo, um gaúcho, que era um amigo nosso. Esses dois, o nosso de dia e o dele de noite fermentava aquilo ali entendeu? (...) O dele ia até umas 2, 3 horas da manha[25].

O *Bar Degrau*, localizado na esquina das ruas Vidal Ramos e Trajano, próximo à Praça XV de Novembro e no coração do Centro de Florianópolis, era um dos centros irradiadores dessa cena de *rock*. Ele não era uma casa noturna, e tampouco tinha espaço para bandas tocarem em seu interior, mas estava no centro do Baixo Vidal, e movimentava a noite florianopolitana no centro. O *Degrau* é frequentemente recordado, por sujeitos que viveram na região do Centro nos anos 1980, como um dos principais bares do bairro. Era um lugar pequeno, famoso pelas comidas, como o bife na chapa que Paulo colocou, em sua fala no primeiro capítulo, e "o crepe de strogonoff mais maravilhoso do mundo[26]" que Lígia recorda. Já Pena traz outros aspectos sobre a importância do bar.

> *Degrau* era legal. Era de um amigo meu, do Mauro Gustavo, só que era um bar. Lá não tinha *dance*. Mas tocava *rock*. Entendeu, cê ia lá, comia um sanduíche, comia... na época era... é, ele tinha comidas, cerveja, e tocava *rock* cara. Então a gente ia lá, sentava, comia uns negócios, e ouvia *rock* lá. Era legal. Era na Vidal. (...) Até que acabava ali mesmo a *night*, começava ali e terminava ali dentro, porque ali já tinha mó movimento ali, era uma loucura. E ali ele ia até 2, 3 horas da manhã e... não tinha *dance*, não tinha nada. Era só música boa e comida. E bebida. E as gatinhas. Um monte de mulher[27].

Um espaço que congregava grande parcela da juventude florianopolitana nos anos 1980, próximas ou não ao *rock*. A relação do gênero com o bar se limitava, como Pena coloca, a música

[24] Yan Carreirão, *op. cit.*
[25] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[26] Lígia, op. cit.
[27] Pena, *op. cit.*

que tocava enquanto aconteciam conversas, paqueras, olhares, risadas e choros. A música, nesse caso, estava conurbada ao bar como um mediador de emoções juvenis, que encontravam no bar de Mário Gustavo e no *rock* a sua casa. O *Degrau* estava inserido em um circuito do gênero musical na capital, não sendo necessariamente um espaço destinado a ele, mas onde transitava e congregava os sujeitos que faziam parte dela.

Mário Gustavo, proprietário do *Bar Degrau*, era um entusiasta do *rock*. Após fechar o bar da Vidal Ramos, abriu uma creperia de mesmo nome na Lagoa da Conceição. O espaço era adornado por ícones do *rock 'n' roll*, como Elvis Presley, Beatles e Rolling Stones. Vindo sozinho para Florianópolis nos anos 1970, "levou ao pé da letra o tripé sexo, drogas e *rock 'n' roll*"[28]. Zeca coloca que "o Mário era muito massa. Mário Gustavo era do caralho"[29]. Anos mais tarde, seus pais, Arno e Norma, também acolheram a ilha como sua casa, auxiliando-o no funcionamento do *Degrau*.

Segundo Paulo, com o sucesso do *Degrau* e dos restaurantes ao redor, o Baixo Vidal se transformou em um dos principais locais da cidade no período. Segundo ele

> Mas então, ali na década de 80, a Vidal Ramos era a rua, entendeu? Hoje ela é a rua comercial mais importante, mas ela fecha 7 horas da noite. O Mário, principalmente, e depois abriram outros, no rastro, nós íamos até as 8 da noite, que era a sopa da noite e tal, vinho, e fechava. Nós abríamos as 11, no almoço, era o máximo assim né, e durante a tarde era lanches, sucos, etc, e nós íamos até as 8 com a sopa que era a janta nossa. Fechou ali, nós mesmos íamos pro bar, entendesse? Nós íamos pro *Degrau*. O *Degrau* era um sucesso[30].

Mesmo com todo o sucesso, Cacau Menezes, na sua coluna do jornal *O Estado* de 1983, trazia uma noticia sobre o futuro então demarcado para o *Bar Degrau*:

> Uma notícia triste para os habituées da noite florianopolitana, foi dada no início desta semana pelo jovem Mário Gustavo, um dos empresários mais bem sucedidos da cidade. Seu restaurante da Vidal, o *Degrau*, que por muito tempo serviu à classe artística e intelectual da cidade, vai fechar em fevereiro. Fecha definitivamente como restaurante e reabrirá como uma moderna lanchonete, funcionando das 9 da manhã as 9 da noite, sem parar, servindo apenas lanches e refrigerantes. Mário Gustavo e seus pais estão cansados do movimento, principalmente noturno e do comportamento agressivo e chato de uma meia dúzia de biriteiros locais (MENEZES, 1983, p.19).

Mesmo com a mudança de horário, o espaço não deixava de atrair um grande público. Durante a década de 1980, ele foi um das principais locais da juventude florianopolitana,

[28] CACAU VISITA, **Jornal do Almoço**. Florianópolis: RBS TV. 20 nov. 2011. Programa de Televisão. Disponível em: < https://youtu.be/m-UiAuOCLzw >. Acesso em: 06 jun. 2018.

[29] Zeca Carvalho, *op. cit.*

[30] Paulo Carreirão, *op. cit.*

Figura 3 – Fachada do Restaurante e *Bar Degrau*. Dêba Alcântara (agachado, de camisa branca), Portátil (a frente, de calça branca), Ismail (no centro, blusa listrada), Norma (encostada na porta, a direita) e Arno (ao fundo, de óculos).

congregando diferentes tribos que por ali circulavam, com suas próprias intenções. Temos, então, o *Degrau* em destaque dentro da mancha do centro de Florianópolis. Envolvido em uma cena de *rock*, mesmo essa não sendo sua finalidade, congregava boa parte da juventude roqueira da cidade. Sujeitos que por ali transitavam, atrás de algo para comer, uma companhia para conversar enquanto bebe algo, ou apenas passar e rever os amigos. Um espaço primordial para a vida noturna do centro da cidade, onde, a partir dele, a noite começava, com *rock* sendo executado no som ambiente e com um grande número de pessoas que por ali circulavam. Um espaço praticado, em que ele ganha sentido através das experiências dos sujeitos ali inseridos (CERTEAU, 2014).

O *Restaurante Degrau* não entrou na década de 1990. Fechou as portas na antiga esquina da Vidal Ramos com a Trajano no final dos anos 1980, dando espaço para toda uma sorte de lanchonetes e restaurantes que funcionaram nas décadas seguintes. Hoje, abriga um café, que conserva a fachada do casarão histórico, mas que não remete aos tempos de ouro do Baixo Vidal. Mário Gustavo e seus pais abriram a *Creperia Degrau* na Lagoa da Conceição, local que serviu como casa até seu falecimento, em 2011. Sérgio Rubim faz uma homenagem ao icônico sujeito em seu *blog*, explorando um pouco de sua imagem e da sua contribuição para a cultura de Florianópolis.

> A Lagoa está triste. Não só a Lagoa, mas muita gente que conheceu e gostou do Mário Gustavo. Morreu, ontem, sexta, o gaúcho Mario Gustavo. O Mário do *Degrau*. Figura ímpar, alegre, elétrico, conhecedor de todas, tomador de todas e trabalhador. Mário, depois de morar em Londres e voltar para Porto Alegre com uma receita mágica de massa de crepe acabou em Florianópolis nos anos 80. O seu bar *Degrau*, no Baixo Vidal, virou *point* da rapaziada iluminada da cidade. Transformou Floripa (RUBIM, 2011).

O que quero destacar, a partir dessas falas, é a importância que o *Bar Degrau* adquiriu para os seus frequentadores nos anos 1980. Nos diversos olhares aqui colocados, vimos uma nostalgia sobre o local, se dirigindo a ele como único e como um espaço de importância ímpar para a cidade. Sem sombra de dúvidas, o *Degrau* foi um ponto de encontro da juventude urbana de Florianópolis no período, servindo como um centro gravitacional para esses sujeitos exercerem suas diferentes sociabilidades, ligadas ao *rock* ou não. Ele não era um espaço único e voltado ao gênero musical, mas, assim como seus frequentadores, circulava pelo lugar. Esta é uma das características desses locais aqui analisados: em nenhum deles, o *rock* é o ritmo musical dominante, mas sempre disputando espaço com outras músicas e públicos.

O *Degrau*, assim como o *Sol da Terra*, são espaços de múltiplos usos, em que diferentes sujeitos procuravam esses locais com intenções diversas. Compete a esse trabalho delimitar esse mundo, a partir da lógica da existência de uma cena de *rock* na cidade. Assim, tanto o *Degrau*

quanto o *Sol da Terra*, mesmo não sendo espaços exclusivos do *rock*, e disputando com outros gêneros e sujeitos ligadas a outras cenas, eles são essenciais para a sua compreensão. Quero chamar a atenção para o fato de eles estarem inseridos no trajeto do *rock* da capital, dentro de uma mancha específica que é a do Centro. Segundo Magnani, trajeto diz respeitos aos fluxos que os sujeitos efetivam dentro de uma mancha, abrangendo e diversificando sua atuação (MAGNANI, 2000, p.43). Os trajetos, nessa lógica, ligam pontos que, em uma análise preliminar, podem não ter proximidade. Por conta disso, a importância deles para os sujeitos do *rock* de Florianópolis que por ali circulavam é fundamental para a compreensão da cena.

A análise que empreendo parte de uma escala subjetiva, como evidencia Freire. Uma perspectiva subjetiva que tem por preocupação explorar dimensões da cidade além das físicas, em uma tentativa de reconstruir – através da memória dos entrevistados e da pesquisa sobre o período – os diagramas de vivências desses sujeitos (FREIRE, 1997). Levando em consideração que cena aponta para diferentes relações, e que essas são constituídas no espaço, como evidenciado por Certeau (2014), temos um emaranhado de relações e práticas sociais que coadunam com a música. O Baixo Vidal, nessa linha de análise, se torna um dos vários territórios sônico-musicais que existiam na Florianópolis oitentista. Colocando as dimensões espaciais e subjetivas em horizontalidade, entendemos como a música é agenciada nesses espaços, compreendendo-a como um "recurso capaz de resignificar em algum grau os territórios" (HERSCHMANN, 2013, p.50).

Enquanto o *Degrau* se reconhecia por seu caráter democrático, a *Boate Chandon* era um dos locais preferidos pela classe alta da cidade. Localizada nos altos da Rua Felipe Schmidt, uma das principais áreas comerciais do Centro, foi inaugurada em meados dos anos 1980 no mesmo local que funcionava a *Boate Le 88*. Julinho Duarte, conhecida figura da noite florianopolitana, era um dos sócios da *Chandon*, junto com Alexandre Fontes. Sobre a mudança de nome, Paulo coloca algumas questões.

> A Rua Padre Roma, a rua que sobe lá da rodoviária, que cruza a Felipe Schmidt, logo que cruza ela a direita. Tem uma padaria, um prédio e logo depois vem o que seria a *Chandon*. Que também anterior a esse nome era Le 88. O mesmo dono, ele só mudou de nome por causa da moda. Le 88 era um clube de Nova York, na época eu deduzo que era no início da década de 80. Virou *Chandon*. Essa aí é do Julinho Duarte. Ele é o dono da Le 88 que depois virou *Chandon*, mas era a mesma[31].

Lígia também recorda a mudança de nome.

[31] Paulo Carreirão, *op. cit.*

> *Chandon* era uma Boate ali na Felipe Schmidt. Antes de ser *Chandon*, ela era Le 88, que foi a época que estourou o Estúdio 54 nos Estados Unidos, que tinha LP das músicas que tocavam lá. Então a Le 88 era meio para ser uma cópia do Estúdio 54. Aí depois ela passou a ser *Chandon*[32].

Cacau Menezes, em sua coluna no jornal O Estado de 1983, traz indícios sobre a troca de nome da boate e de sua característica.

> Julinho Duarte que esteve recentemente no Rio de Janeiro, dando uma grande "sacada" na atual noite carioca, resolveu criar o primeiro Video bar de Floripa, no Pub's da Le 88. Já em funcionamento, e com uma relação de altas fitas – Rod Stewart, Rolling Stones, filminhos como Hair, Laranja Mecânica, etc... Julinho ainda não se sabe se cobra ou se leva o equipamento para a Chandom, onde teria condições de amplificar o som, deixando os frequentadores com a possibilidade de dançar vendo o conjunto tocar (MENEZES, 1983, p.18).

Le 88 e *Chandon* não coexistiam, de acordo com as falas de Paulo e Lígia, evidenciando que a primeira foi anterior a segunda, sendo inclusive no mesmo espaço. Entretanto, cada casa noturna resguardava suas características próprias. Em algumas passagens sobre a *Le 88* nos jornais, conseguimos identificar algumas de suas particularidades.

> Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones, Jimmy Hendrix, entre outros, são os nomes que a boate Le 88 apresenta como atrações para a promoção de hoje à noite, chamada "Ligação direta entre Terra e Céu". Haverá também distribuição de camisetas e uma apresentação do bi-campeão sul brasileiro de skate[33].

Um espaço que preconizava a exibição de vídeos com shows de diversos artistas, ao mesmo tempo em que abria espaço para a boate existir. Podemos compreender que os gestores da *Le 88* estavam interessados em fomentar, em algum grau de complexidade, aspectos para além da simples música sendo executada e pessoas dançando na pista. Ao tentar se aproximar do *Studio 54*, como Lígia colocou, priorizava a construção de um espaço forte na noite florianopolitana e que, ao mesmo tempo, servisse como base para uma parcela artística da capital. A *Chandon*, por conseguinte, se afasta dessa ideia, e aposta na sua popularidade para alcançar maiores públicos. Uma diversificação nas suas festas, por exemplo, era um desses caminhos. Além da discoteca, o local abria as portas para produções locais de *rock*, como Lígia recorda.

> E aí sendo *Chandon*, lá foi lançado o Garota Dourada, os Ratones, que depois viraram Tubarão, lançaram um trabalho deles ali, e já era *rock*. Essa menina, essa guitarrista, também tocou... Eliana Toulois. E ai tinha uma cena de *rock* grande, então eu frequentava, era uma boate pequena relativamente, mas tinha tudo que uma boate tinha que ter: globos, luzes e tal. E era muito astral, galera ia muito lá, encontra vários amigos lá. E depois de um tempo ela virou uma

[32] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[33] **O Estado**, Florianópolis, 14 jan. 1983, p.23.

> boate LGBTS, sei lá, não sei como era na época, GLS né? E foi isso assim, mas era uma baita boate. Era a boate da moda[34].

O show de lançamento do compacto *Fluir*, de Eliana Toulois, aconteceu na *Chandon*.

> Com grandes expectativas a catarinense Eliana Taulois volta aos palcos da terra para lançar seu primeiro disco individual: *Fluir*. E sua primeira apresentação, depois de quase 10 anos longe de Florianópolis, acontece hoje na Festa do Trabalhados, quando estará lançando oficialmente seu compacto. Mais tarde, às 23 horas, o espetáculo será na *Chandon*, onde haverá coquetel e exibição do clip gravado recentemente na ilha. Eliana mostrará duas músicas do disco: o *Sucesso Brasileiro em Cartaz* e *Batida ao Vento*, que no decorrer da noite também farão parte do embalo dançante da casa[35].

Entretanto, mesmo com a mudança de nome, não temos uma diversificação real dos frequentadores. Mesmo com um número maior de atrações, a *Chandon* dava espaço para bandas já consagradas no cenário florianopolitano, como *Tubarão* e, também, Eliana Taulois, que ficou afastada por 10 anos da cidade, tocando com grandes nomes da música brasileira como Gilberto Gil e Jorge Mautner. Mesmo com uma característica diversa, não priorizava outros grupos que não faziam tanto sucesso com o público. Dessa forma, tanto a *Le 88* quanto a *Chandon*, por mais que resguardassem suas diferentes, se aproximavam quando congregavam classes altas da cidade, interessadas em produtos culturais que seriam interessantes a eles.

A *Chandon*, assim, congregava uma camada da sociedade florianopolitana. Está marcada na memória de sujeitos que faziam partem das altas sociedades da cidade, inclusive em recentes festas temáticas sobre a boate. Em uma pequena pesquisa no *blog* de Cacau Menezes, vemos diversas passagens sobre o local: "Bar Petit, boates Chandom, Le 88, Dizzy. Época de sexo, drogas e *rock and roll*. De exageros, de descobertas, de provocações" (MENEZES, 2014). Ou "era louco por sexta-feira. Ressucitei a Dizzy nas sextas-feiras fazendo-o o melhor point da cidade. Antes disso promovia minhas festas na Chandom, Le 88, LIC, sempre sexta-feira. Sempre beautiful people" (MENEZES, 2013). Já Zeca vai de encontro com a visão de Menezes, ao colocar que o local "era careta" e que os seus *habitués* "ah... Playboy né?[36]". Pena se aproxima dessa visão sobre o espaço.

> Era playboyzada, certo? Dá pra entender tudo né? Tocava disco, tocava... de tudo. Tocava *rock* também, tinha as noites de pop *rock* e tal, mas era, assim, a elite florianopolitana, playboyzada, os caras com um puta carrão, as minas, aquelas peruas, patrícia[37].

[34] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[35] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 01 mai 1987, p.22.
[36] Zeca Carvalho, *op. cit.*
[37] Pena, *op. cit.*

Temos duas visões sobre um mesmo local. Enquanto Cacau Menezes recorda da *Chandon* como o lugar em que a *beautiful people* de Florianópolis tinha vez, Pena e Zeca se distanciam no momento em que trazem seu caráter elitista. As pessoas bonitas de Menezes fazem parte da elite florianopolitana, como Pena aponta, e que se afastavam da realidade de um local como o *Degrau*, por exemplo. Mesmo afastados geograficamente por pouco mais de 500 metros, existia um abismo social que os distanciava. Pena e Zeca recordam com carinho do *Degrau*, enquanto a *Chandon* é relembrada como um espaço de *playboy*, de sujeitos com alto poder aquisitivo e longe de suas realidades. Realidade próxima de Cacau Menezes, que em suas festas na boate da Felipe Schmidt agitava a noite de seus pares.

Outro espaço costumeiramente lembrado é o *Bar Arataka*. Idealizado como restaurante, ele se localizava abaixo da cabeceira insular da ponte Hercílio Luz, em um casarão histórico datado de 1907. Fazendo parte do Estaleiro Arataca, a casa abrigou trabalhadores até meados dos anos 1960, que após a data serviu como local de alguns empreendimentos comerciais. O *Bar Arataka*, na década de 1980, aparecia em colunas sociais como um espaço próximo ao que a *Chandon* seria: abrigo noturno para a classe alta.

> Bastante concorrida estava a noite de sábado no bar restaurante *Arataka*, onde se reúne gente jovem e bonita da nossa sociedade. Estava lá, entre outros, Paulino Bornhausen e a bonita Isabela Althoff. Em mesa separada, os casais Antônio Boabaid, Gaudino José Lenzi, Paulo Corrêa, a jovem e elegante sra. Heloisa Cruz Lima e o repórter. O jornalista Miro, muito bem acompanhado, também estava lá (MACHADO, 1987, p.17).

Filhos de políticos e empresários frequentavam o espaço, fazendo com que ele se destacasse em colunas sociais do período. Destaque que Antônio Boabaid, um dos sócios, gostaria de utilizar com outro propósito. Utilizando da fama que o *Arataka* tinha entre os principais círculos sociais de Florianópolis, o proprietário foi incisivo.

> Antônio Boabaid do Bar Arataca continua uma fera com as pessoas que devem na sua casa e insistem em não pagar, ou melhor, não aparecem para saldar o seu débito. Mandou avisar que vai fornecer a lista de devedores aos colunistas amigos e expor em letras garrafais os nomes na porta de entrada do estabelecimento. Portanto, quem tem culpa no cartório ainda é tempo de evitar esta humilhação (SILVA, 1987, p.18).

Na mesma coluna de Claudio Silva, podemos entender a proximidade entre os dois espaços: "logo, logo a galera que frequenta o *Arataka* e a *Chandon* vai cair de queixo. Uma das mais cobiçadas gatas da Ilha está esperando neném, e faz questão de afirmar: casamento *never*" (SILVA, 1987, p.16). Assim, podemos compreender o trânsito dos frequentadores entre os dois

bares, que congregavam um roteiro noturno para a classe alta de Florianópolis, se destacando pelas suas particularidades: a *Chandon* enquanto uma boate, e o *Arataka* enquanto um bar e restaurante. Lígia adensa sobre o cotidiano do *Arataka*.

> Era um barzinho bem movimentado, não tinha música ao vivo, era um bar de *drinks*, de *night*. Cerveja, *drink*, petisco. As vezes a balada da noite era lá. Ou tu poderia simplesmente lá começar a noite e ir depois pra uma boate. Como um não era muito chegada em boate, porque não tinha música ao vivo, eu ficava por lá. Podia estacionar na Beira-Mar ainda. Do lado, hoje não dá[38].

Em um local privilegiado na cidade, localizado na Avenida Beira-Mar e com vista privilegiada para a Baía Norte, o *Arataka* fez grande sucesso na década de 1980. Atendendo "de terça a domingo, após as 18h", tinha, além do "filé *Arataka* (Cz$ 230) e camarão à moda do Gordo (340)", exibição de "vídeo clip, televisão e som mecânico". Nos finais de semana, com o aumento do público, cobrava "consumação Cz$ 100 (mulheres), e Cz$ 200 (homens)[39]". Pena também recorda do espaço, e do sucesso que ele fazia. Entretanto, chama a atenção para o fato de bandas se apresentarem no local.

> Tenho um causo muito legal do Arataca. O Arataca foi um bar, cara, que tocava as banda de *rock* lá. Tocava umas bandas de *rock* lá. E era assim frequentado por... fez sucesso esse lugar, fez bastante sucesso. E eu lembro de ter ido em alguns *show* de rock lá, só que era um lugar muito pequeno, assim, não tinha salões muito grandes. Tinham vários ambientes, mas só, todos pequenos. E as bandas de *rock* tocavam, não tinha palco não tinha nada, era na altura do chão. Era assim, mas era um lugar legal. Rolou um... o bar fez sucesso, sabe. Fez sucesso que todo mundo ia lá, pa pa pa, 'qual da *night*?', todo mundo ia pro Arataca. Acho que foi no final dos anos 80 cara[40].

Em matéria do *Diário Catarinense*, de 1987, o *Arataka* serviu de palco para a festa *Namore com Arte*, que contava com diversas performances artísticas.

> *Namore Com Arte*, a festa que acontece hoje no Bar *Arataka*, está prometendo mesmo movimentar a noite e deixar todos os apaixonados à vontade neste começo do Dia dos Namorados. Será um encontro da arte, da cultura e dos amantes, com exposições de artes plásticas, recitais de poesias, vídeos de músicos e conjuntos locais, performances teatrais, mímica. O *Arataka* promete regar os romances e entretenimentos dos presentes com os mais variados tipos de drinques e aperitivos, além dos famosos filés.
>
> Entre encontros, conversas, bebidas e petiscos, estarão em exposição trabalhos dos artistas plásticos Ito Luenemberg, Ury Azevedo, Grupo Atmosfera, Airton Perrone, Isabela Castelan e Juliana Wosgraus. Quanto aos recitais, eles ficarão por conta dos poetas José Gomes Neto, Vanderlei Rouver e Augusto Alberto Neto. Tudo sob o comando da apresentadora Lize Búrigo, que tem obtido sucesso como comunicadora da Atlântida FM durante a noite[41].

[38] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[39] **O Estado**, Florianópolis, 01 mar. 1987, p.16.
[40] Pena, *op. cit.*
[41] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 11 jun. 1987, p.19.

Vimos que o *Arataka*, em ocasiões especiais, abria seu espaço para apresentações culturais diversas, com a música envolvida nesse âmago. A continuação dessa mesma matéria nos coloca mais questões.

> Esta festa está fadada a ser o ponto de encontro de muitos artistas locais, além do público em geral. Aqueles que estarão apresentando seus trabalhos, mais os produtores de vídeos, de clips, escritores e a roqueira Eliana Taulois – que terá seu *clip* exibido – já garantiram sua presença entre outros.
>
> A animação é geral. "O ambiente do *Arataka* é gostoso, frequentado por gente descontraída, principalmente surfistas e *vips*. O local é grande e recentemente foi aumentado, são dois andares com bastante espaço. Esta festa certamente será o maior sucesso", aposta o manequim Chico Chagas. Ele costuma ir ao bar nos fins de semana e lembra ainda que o movimento andou menor há um tempo atrás, mas agora voltou ao normal, depois que os preços dos drinques, aperitivos e filés ficaram mais acessíveis[42].

O *Arataka*, "frequentado por gente descontraída", se mostrava o lugar perfeito para esse tipo de evento acontecer. Alguns dos principais nomes da classe artística da cidade, além da "roqueira Eliana Taulois", tinham presença garantida na festa. Mesmo com o movimento fraco que o bar enfrentava, próxima a data "voltou ao normal", fazendo com que ele ficasse novamente agitado. Podemos ver, a partir dessa matéria, que o *Arataka* não era um espaço que priorizava essas práticas artísticas, somente abrindo o local para esse tipo de intervenção a partir de um evento específico. Com a *Namore Com Arte*, temos um exemplo dessa intersecção entre a arte e o bar. Aprofundando, temos uma ligação entre a música e o local, mesmo que breve.

Mesmo não sendo um local para bandas se apresentarem, temos algumas situações em que a música se encontra em destaque no bar. Assim, o *Arataka* entra em um circuito do *rock* florianopolitano como um espaço eclético, que estava inserido no trajeto dos sujeitos envolvidos em uma cena musical na cidade. O bar, por mais que não estivesse intimamente ligado ao gênero, assim como o *Degrau*, está inserido em um caldeirão de espaços de circulação desses jovens, que encontravam poucas opções para o *rock* em Florianópolis. O *Arataka*, dessa forma, servia como um escape na vida noturna, abrindo suas portas em dias que, costumeiramente, não existiam outras opções na capital. Fábio nos dá substratos sobre essas questões.

> Na *Chandon* não era um estilo específico. É que até os anos 90, 89, tu tocava *rock* na *nigth*, em boate, e hoje em dia tu não toca. Tocava porque... não era porque 'ah, era uma noite de *rock*', não, tocava porque era o que tocava mesmo, normal. Tipo, o *rock* era popular, o *rock* ainda era popular assim... Era a 'música da juventude'. Hoje, tipo... o moleque do colégio, a menos que seja dessa... nossa, não quero usar essa palavra... dessa 'tribo', a menos que ele seja roqueiro particularmente, ele não vai ouvir *rock*. Nos anos 80 não, todo mundo ouvia

[42] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 11 jun. 1987, p.19.

> *rock*, não era diferente ouvir *rock*. Então nesse sentido tocava *rock* porque tocava[43].

Na cena de *rock* oitentista de Florianópolis, não existiam locais destinados unicamente a esse estilo musical. Levanto aqui que espaços com natureza diversa, como o *Bar Degrau*, a *Boate Chandon* e o *Bar Arataka*, faziam parte de diferentes trajetos dos sujeitos do *rock* florianopolitano. Durante a década de 1980, temos a proliferação de bares e casas noturnas que tinham por objetivo diversificar seu público. Somente na década seguinte vimos um aumento no número de espaços segmentados, como o *Underground* e o *Plataforma*, exclusivos de *rock*, por exemplo. A particularidade dos anos 1980 se dá nessa diversificação do público, em que os sujeitos relacionados ao gênero musical circulavam por espaços que não eram a casa do *rock*, mas apenas uma morada momentânea, como Fábio levanta.

Inseridos na mancha do Centro, temos um grande número de bares que, em certos períodos, tinham música ao vivo em seu próprio local, ou próximo a ele. O *Bar do Agapito* é um dos exemplos desse último ponto. Por se localizar em frente a Praça Esteves Júnior, ao lado do Colégio Catarinense, estava em uma região com alto número de shows de *rock*. Sobre o bar, Lígia tem boas lembranças.

> O Agapito eu ia muito lá nos domingos e nos dias de semana, ia direto lá. Era do Seu Candinho e da Dona Diná. Era um casal muito querido, eram mais velhos, e era tipo pai de todo mundo. Aí a galera ia lá, enchia a cara, passava mal, o Seu Candinho cuidava, era muito engraçado. E era muito legal, era um barzinho, como é que se fala? Pé sujo. Era um boteco mesmo, só que era muito bem atendido pelos dois, tudo limpinho. O banheiro era unissex, os dois usavam, não tinha aquela coisa de banheiro masculino e banheiro feminino. E era um bar muito legal, eu ia muito lá. Bastante gente também, e a galerinha que fazia... Que era o centro da juventude, que eram as patotinhas do Centro da cidade iam muito lá. Então era um bar bem cotado. Era ótimo, que ali a gente ficava até tarde. O Seu Candinho e Dona Diná as vezes fechavam as portas e ficavam ali com a gente, então não era um bar que tu ia pra "caçar". Não, era um bar que tu ia pra sentar, conversar com os amigos e dar risada. E era muito bom. E beber, óbvio. Quando eles fecharam, a gente ficou bem triste. "Onde a gente vai beber no domingo?"[44].

Também em uma casa histórica, na esquina das ruas Esteves Júnior e Almirante Lamego, o Bar, na verdade, não se chamava *Agapito*. De nome *Katcipis*, foi aberto em 1923 por Anastácio, pai de Agapito, em referência ao seu sobrenome. Permaneceu na família por mais de 50 anos, sendo "arrendado em 1979" (SCHMIDT, 2017), possivelmente para o Seu Candinho. Agapito, figura famosa na cidade, era um senhor de origem grega e que, segundo Yan, "era um cara que

[43] Fábio Bianchini, *op. cit.*
[44] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

tinha uma barba desse tamanho (fazendo sinal de algo grande), servia uma linguicinha, pegava uma linguicinha, coçava a barba, pegava outra linguicinha[45]". Conforme Paulo coloca, "era um bar pequininho, muito folclórico" e que "depois ele [Agapito] vendeu pro Seu Candinho[46]". Porém, anterior ao seu arrendamento, o *Katcipis* era um dos bares mais tradicionais do Centro da cidade. Conforme Costa, diversas figuras públicas frequentavam o espaço, como políticos, jornalistas, intelectuais e sujeitos influentes da capital. Também, pela proximidade com o Colégio Catarinense, muitos dos seus alunos "estendiam seus horários após a aula" (COSTA, 2004, p.71) no bar. O bar "marcou época como ponto de parada de incontáveis de ilhéus de boa cepa, de estudantes e trabalhadores a líderes políticos", sendo um "espaço democrático e que em mesas próximas podiam se sentar Nereu e Celso Ramos (...) e um adversário como Adolfo Konder" (SCHMIDT, 2017).

Mesmo com a mudança na direção, o bar continuou sendo conhecido como Agapito, assim como Lígia recorda. Além disso, não deixou de ser um bar agitado, com pessoas lotando o pequeno espaço interno e, também, se espraiando para a praça em frente. Paulo colocava que "a praça era uma continuação do bar, que é muito comum aqui né. Um barzinho que tem uma praça na frente", e que no "final de 1970 e toda a década de 1980 ele ali era um point". A Praça Esteves Junior, assim como outras espalhadas pelo Centro, serviu de palco para apresentações de diversas bandas de *rock*, como Expresso Rural, Tubarão e Engenho. De acordo com Paulo, "teve um show dentro da praça, do Grupo Engenho[47]", se aproximando de uma prática recorrente na Florianópolis oitentista.

A Praça Tancredo Neves também serviu de palco para algumas bandas se apresentarem. Em uma iniciativa da RBS TV, a festa do Dia do Trabalhador de 1987 contou com shows de bandas locais de *rock*.

> Pelo sexto ano consecutivo, a RBS promove um dia de atrações no 1º de maio. Hoje, a partir das 16 horas, a Praça Tancredo Neves torna-se um ponto de encontro, de confraternização, brincadeiras e shows. Até o fim da noite, passarão pelo palco desde músicos da Banda Militar, que abrem as comemorações, até algumas das principais bandas de *rock* de Florianópolis (PEDRAZZI, 1987, p.19).

As festas do Dia do Trabalhador eram uma oportunidade para as bandas locais exibirem seu material, além da divulgação que a RBS TV fazia sobre o show. Com um bom público, André Seben relembra que "as bandas locais tocavam músicas próprias ali", sendo, aproximadamente,

[45] Yan Carreirão, *op. cit.*
[46] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[47] Paulo Carreirão, *op. cit.*

"5, 6 bandas, música própria", e que levaram a Praça "3 mil pessoas ali pra ver"[48]. Mota coloca um show da banda *Expresso Rural* na Praça XV de Novembro, em que montou um palco para sua apresentação, durante a década de 1980, em uma tentativa de mostrar suas músicas para a população (MOTA, 2009, p.124). Lígia coloca que "tinha esse palco na Praça da Alfândega[49]" que também dava espaço para os conjuntos de Florianópolis. Desta forma, vimos que shows em praças pelo Centro era uma prática comum nos anos 1980, com as principais bandas locais de *rock* tendo espaço para executarem suas canções. Assim, a Praça Esteves Júnior – ou Praça do Agapito – também esteve inserido nesse circuito de shows.

Próximo ao Bar do Agapito, o Colégio Catarinense também abriu suas portas para apresentações de bandas locais. Em 1984, "os grupos Taranatiriça, Toke Loko e Fruto, de Porto Alegre, e Burn e Asa de Morcego, de Florianópolis", se apresentaram no ginásio do Colégio, prometendo "cinco horas de som, a partir das 21 horas[50]". O ginásio do colégio também foi palco da estreia da banda Camisa de Força, em agosto de 1984, "com um som bem ao estilo heavy-metal[51]". Em 1985, mais shows com "duas novas bandas de rock da cidade", que tocaram "na mesma noite de 10 de maio[52]". No mesmo ano, em novembro, a banda Tubarão realizou show de lançamento de seu compacto, colocando que "é muito melhor você realizar uma produção desse tipo num ambiente que permita às pessoas dançarem e participarem ativamente, diferente do que se fosse numa boate ou algo semelhante[53]".

Os shows de *rock* no Catarinense eram comuns durante a década de 1980, em um momento de escassez de lugares para os grupos locais se apresentarem. Segundo Mota, essas apresentações eram vantajosas para os artistas, por divulgarem seus trabalhos e ampliarem seu público, e para as instituições, que vendiam a ideia de compreenderem a cultura jovem ao abrir os portões para o *rock* (MOTA, 2009). Assim, ao entender que os jovens estudantes tinham no *rock* uma preferência, os diretores se aproximavam de suas realidades ao organizar esses shows, mesmo em um espaço tradicional como o Colégio Catarinense. Também, como coloca Mota, é importante ressaltar que "muitas das bandas eram formadas por alunos ou ex-alunos" da escola, em que os estudantes poderiam se espelhar e formar novas bandas (MOTA, 2009, p.143).

Espaços como o ginásio do Colégio Catarinense, por mais que se afastem daqueles já retratados, são essenciais na construção de uma cena de *rock* na capital catarinense. Dando

[48] André Seben, *op. cit.*
[49] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[50] **O Estado**, Florianópolis, 19 jul. 1984, p.18.
[51] **O Estado**, Florianópolis, 08 mar. 1985, p.20.
[52] **O Estado**, Florianópolis, 21 abr. 1985, p.33.
[53] **O Estado**, Florianópolis, 08 nov. 1985, p.21.

abertura para bandas locais se apresentarem, faziam com que essas se fortalecessem no cenário do gênero musical da cidade, além de fomentar um público que consumisse esse tipo de música, além de fazer outras pessoas se interessarem e montarem suas próprias bandas. Por conta disso, não trago somente bares e boates que tocavam *rock*, mas também lugares maiores e que traziam, ocasionalmente, grupos locais ou nacionais de *rock* para se apresentarem.

Nesse quesito destacam-se o Ginásio do SESC e Ginásio da FAC, localizado na região da Prainha, próximo ao Centro Antigo de Florianópolis, e que abrigaram inúmeros shows de *rock* na década de 1980. Paulo recorda que "os shows eram lá no SESC, lá no ginásio, lá embaixo do Hospital de Caridade. Dai os menos favorecidos eram na FAC, que hoje é o ginásio do Instituto de Educação". Também coloca que ele e seu irmão foram em "um show do Jorge Mautner ali ridículo, a gente chegou de calção de banho, todo sujo de areia, veio da praia[54]". A banda *Burn*, "o percursor do heavy metal em Santa Catarina", fez um show no Ginásio do SESC, em 1985, depois de serem barrados no realizá-lo no Teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC), "que poderia ser demolido pelos metaleiros[55]". Segundo André, "eles pegavam o Ginásio do SESC, onde eu já vi Engenheiros do Hawaii, onde eu já vi Lobão, já vi Barão, eles lotavam o Ginásio do SESC, o *Burn*[56]".

Temos locais que abrigavam shows de bandas nacionais e locais, como as citadas anteriormente, e espaços menores, mas que também faziam parte de uma cena de *rock* de Florianópolis, por estarem inseridos em trajetos de diferentes sujeitos envolvidos nessa cena. Por conta disso, a mancha do *rock* do Centro da cidade, se mostra heterogênea, com locais difusos, porém que conversam entre si quando analisados sob a ótica da cena. *Degrau*, *Chandon*, *Arataka*, *Agapito*, os diferentes ginásios, todos estão inseridos em trânsitos recorrentes dos roqueiros que viviam e se relacionavam no Centro da capital catarinense. Longe de querer congregar todos os bares e locais de shows desse espaço, quero chamar a atenção para sua diversidade, sem perder no horizonte aquilo que os congrega em uma unidade, ainda que de forma maleável. A cena de *rock* de Florianópolis, então, passava por esses espaços.

Em meio a esses locais difusos, uma iniciativa chamava a atenção. Em 1985, o músico José Luiz Wolf lançou o *Espaço Cultural Ópera Rock*, com o objetivo de "montar um espaço onde todas as tendências artísticas podem se manifestar". Localizado na Alameda Adolfo Konder, próximo a cabeceira da ponte Hercílio Luz, veio após o encerramento das atividades do *Bar*

[54] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[55] **O Estado**, Florianópolis, 27 fev. 1985, p.17.
[56] André Seben, *op. cit.*

e Restaurante Hagar, em que Wolf era um dos sócios. Já sendo "um lugar alternativo para o público jovem que queria mais do que um bar e restaurante", o músico esperava suprir as necessidades dessa clientela que "queria dançar ao som de uma boa música ao vivo". Com a iniciativa de congregar "quaisquer (...) modalidades artísticas carentes de um espaço", o *Ópera Rock* buscava "suprir as expectativas de um público que não encontrava um espaço de lazer além dos bares convencionais da cidade". Em uma tentativa de distanciamento desses locais, além da oportunidade de dar espaço para uma infinidade de manifestações artísticas, esperava-se "levar ao público espetáculos de qualidade[57]". Pena recorda do espaço, com certa dificuldade.

> E essa Opera Rock era desse maluco de São Paulo, que era uma casa, era no meio de um monte de casa, germinada assim, e uma das casas era o bar do cara. Imagina os vizinhos, que eram de parede. Sonzeira, banda. Durou também pouquíssimo. Porque, po, não tinha como. Não tinha como. Eu acho que era isso, cara. Que era lá em cima, perto da cabeceira da ponte. Acho que era lá mesmo cara[58].

Dentre os entrevistados, somente Pena diz se lembrar de algo sobre o *Ópera Rock*. Nos demais, nenhuma recordação, e, em sua maioria, colocam que, ao não se lembrarem, logo não era um espaço marcante para eles, e também não teve uma vida longa. Recorrendo aos jornais, percebo que matérias sobre o *Espaço Cultural Ópera Rock* ganham destaque nos meses finais de 1985, enquanto que, no ano seguinte, já não mais aparecem. Em matéria de novembro de 1985, ele está "aberto ao público há apenas três meses e com uma proposta pioneira na história da noite catarinense". Entretanto, nessa mesma matéria, o proprietário José Wolf coloca as dificuldades que enfrenta para o espaço funcionar de acordo com sua agenda, abrindo ao público "às sextas-feiras e aos sábados a partir das 23h, sempre com atrações diferentes[59]". Talvez essa diversidade de opções culturais, condicionadas em "um espaço cultural aberto a qualquer artista que apresentasse um bom trabalho, seja através da música, artes plásticas, teatro, cinema, etc[60]", tenha sido sua derrocada. O que cabe apontar é que um espaço como o *Ópera Rock* ter existido em Florianópolis, demonstra a capacidade da cidade em organizar e lançar uma cena musical. Mesmo com seu suposto fracasso, ele conseguiu exposição na mídia para artista que não conseguiriam se apresentar em outros locais.

Ao lado do *Ópera Rock*, estava o *Bar Lugar Comum*. Pena coloca que "*Lugar Comum* era mais... eclético. Bem eclético. Tocava de tudo. Várias... várias tribos, dizer assim. Um bar.

[57] **O Estado**, Florianópolis, 28 nov. 1985, p.25.
[58] Pena, *op. cit.*
[59] **O Estado**, Florianópolis, 28 nov. 1985, p.25.
[60] **O Estado**, Florianópolis, 28 nov. 1985, p.25.

Um bar e tinha música ao vivo[61]". Paulo relembra que "não era todo dia, era num sábado. Sexta à noite, aliás. E ele vendia sopas e tal, e era um bar que também ia até... e ia muita gente. Vivia lotado[62]". Yan traz que "era um lugar que virou um ponto e aí vai todo mundo pra lá. Durante alguns bons anos aquilo ali era bem frequentado[63]". Lígia nos traz mais pontos para compreender como era o cotidiano do *Lugar Comum* nos anos 1980.

> Era maravilhoso também, e tinha música ao vivo também, mas aí era mais instrumental e mais MPB também. O Luis Meira tocava direto lá, quando eu conheci ele e ficamos bem amigos, e outras bandas também tocavam lá, mas era mais instrumental. Fala em *Lugar Comum* eu lembro do Meira certinho lá. Muita gente ia, muita gente, lotadaço, a gente tinha que chegar cedo pra pegar mesa, e no inverno mesmo aí lotava por causa da sopa. Tinha os mais almofadinhas, mas o *Lugar Comum* era um lugar mais pras pessoas que realmente gostavam de cultura, de música, os boêmios eu acho que iam mais lá. Não era um bar tão pop quanto o *Arataka*, por exemplo. O *Arataka* já era mais pop, uma coisa mais *wow*[64].

O *Lugar Comum* era um espaço que priorizava a música ao vivo, como relembra Lígia, e em 1987 era anunciado "show com Quarteto Paralelo", além do serviço da casa ser "sopas, pizzas e sanduíche natural[65]". Em matéria de 1985 sobre alguns dos "proprietários dos bares mais frequentados do centro da cidade", Nino, proprietário do *Lugar Comum*, dá uma fala sobre "a importância do trabalho dos músicos para seus estabelecimentos", ao colocar que "se hoje o bar não oferece show diariamente, pelo menos virou ponto de encontro dos músicos que não raro vão ao bar para matar as saudades e reencontrar os amigos". Entretanto, em matéria do *Diário Catarinense* de 1987, o bar, "considerado o melhor espaço para os músicos em Florianópolis", enfrentava dificuldades para pagar os músicos. O espaço, que cumpria "a tabela dos Sindicatos dos Músicos do Rio e São Paulo, que serve de base para o resto do Brasil", além de "dar liberdade de trabalho ao artista", esbarrava no "excesso de burocracia" e "da falta de apoio de alguns fregueses que simplesmente se negam a pagar *couvert* artístico[66]". Entretanto, Miro traz em sua coluna, no mesmo ano, que Nino, "o pequeno e irrequieto dono do *Bar Lugar Comum*" comemorava os três anos de existência do local, conseguindo atrais "uma boa clientela e movimento constante". Assim como Lígia, Miro coloca que "o bar reúne na sua maioria jornalistas de Florianópolis[67]".

---

61 Pena, *op. cit.*
62 Paulo Carreirão, *op. cit.*
63 Yan Carreirão, *op. cit.*
64 Lígia Gastaldi, *op. cit.*
65 **O Estado**, Florianópolis
66 **Diário Catarinense**, Florianópolis, 12 fev. 1987, p.25.
67 **O Estado**, Florianópolis, 01 set. 1978, p.18.

Outro bar que reunia as mesmas características era o *Peculiar*. Localizado na esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Padre Roma – próximo à *Chandon* – o bar também tinha serviço de música ao vivo. Segundo Paulo, "tinha música ao vivo", fazendo relativo sucesso "já na segunda metade da década de 1980, 1985[68]". Yan coloca que o bar era frequentado "assim, era muito estudante, muito jornalista, muita gente assim que... Classe média[69]". Lígia recorda sobre o *Peculiar*.

> *Peculiar* eu ia muito. Era um bar na Rio Branco, e que não tinha porta, a porta tava sempre aberta, era muito engraçado. Mas era um bar muito legal, ali tinha muito jornalista, então eu já estudava, então a gente começou a ir muito ali porque as pessoas iam muito ali, os amigos e tal. Foi bem na época do começo do Diário Catarinense, eu tava começando a trabalhar na RBS também, então a galera se encontrava lá direto, era bem legal[70].

Em entrevista para O Estado em 1985, Luiz Carlos Oliveira, dono do *Peculiar*, afirmava que "vale a pena contratar um músico e investir em cultura". Segundo ele, esse investimento visava maiores rendimentos para o espaço, uma vez que "se não houvesse música ao vivo em seu bar a clientela seria reduzida em torno de $20\,\%$ só nos dias de semana". Também sendo um dos bares mais agitados e frequentados do centro da cidade nos anos 1980, o *Peculiar* contava com "uma média de dois a três músicos por noite", porém "apenas um é mantido pelo bar" enquanto "os outros aproveitam as brechas para se apresentarem nos intervalos". Em 1986, entretanto, um "argumento de libertinagem" fechava o bar *Peculiar*, colocando uma "nocividade em decorrência de serem certos frequentadores (...) de má reputação (homossexuais, lésbicas, rufiões e outros exemplares dessa fauna anômala)[71]". Segundo Queiroz, esse trecho dizia respeito a "um vizinho do bar, que em dois dias (...) mobilizara os poderes municipal, judiciário e policial para tomar providências contra o bar" (QUEIROZ, 2014, p.92). O *Peculiar*, nesse caso, era um bar que abria suas portas para um público diverso, congregando sujeitos que tinham no local um de seus espaços de sociabilidade.

O *Bar Fulanos e Florianos* também se encontrava nesse espectro de bares que abriam espaços para apresentação de música ao vivo. Lígia coloca que foi ao bar "uma ou duas vezes lá. Era bem alternativo, bem alternativo[72]". Paulo traz que:

> Esse era bem legal. Lá no final da Presidente Coutinho. *Fulanos e Florianos* teve seu valor ali, era bem legal. Mas eu acho que ele tinha um... Eu acho que

[68] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[69] Yan Carreirão, *op. cit.*
[70] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[71] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 12 jun. 1986, p.38.
[72] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

> ele foi um dos primeiros que teve uma temática... Gay eu acho. A Presidente Coutinho vai lá da Gama D'Eça até perto do Hippo, então era um pouquinho antes da rua do Santa Luzia, tinha a Casa das Tortas na esquina, *Fulanos e Florianos* era ali[73].

O alternativo colocado por Lígia, então, poderia se tratar de um público gay, que frequentava o *Fulanos e Florianos* assim como frequentavam o *Peculiar*. Entretanto, podemos compreender, a partir de sua fala, a assiduidade nesses locais, sendo maior no segundo do que o primeiro. De acordo com as fontes, temos que os dois bares tinham um público que se aproximava, mas o *Fulanos* era colocado como "alternativo" frente aos outros. Foi nesse espaço que a banda *Kromo* se apresentou, em 1987, com o show *Ecos*, embalando "os frequentadores do *Fulanos e Florianos* (...) com sua música para todas as idades". Segundo matéria do *Diário Catarinense*, os garotos, com "uma média de idade de 17 anos", pretendiam "embalar o público com suas músicas que vão do *punk* até o *rock* mais calmo". Após estreia em festivais, o grupo buscava "dedicar-se a intensos ensaios" para consolidar uma segurança no palco. Por conta disso, começaram "suas andanças por bares e teatros com seu espetáculo individual[74]".

Estes bares estão inseridos em trajetos da cena de *rock* de Florianópolis, por serem opções para as bandas se apresentarem. Como colocado anteriormente, *Lugar Comum*, *Peculiar* e *Fulanos e Florianos* eram bares que tinham por primazia a música ao vivo, dando espaço para o gênero musical através de show de bandas locais. Mesmo com espaço menor do que outros locais, como *Chandon*, ou ginásio e teatros do Centro, esses bares congregavam grande número de entusiastas do *rock*, seja através de apresentações dos conjuntos, ou dos sujeitos que os frequentavam. Por conta dessa particularidade, os três podem ser compreendidos como espaços de sociabilidade da cena de *rock* da capital catarinense.

Um dos pontos cruciais para o aumento de shows da capital foi a criação, em 1982, do Centro Integrado de Cultura (CIC), localizado no bairro Agronômica e próximo a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Vinculado a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), foi inaugurado no intuito de fomentar a cultura de Santa Catarina, através do estabelecimento do Teatro Ademir Rosa, o Museu de Arte de Santa Catarina, além de outros edifícios que fazem parte do complexo. Com sua abertura, as bandas locais conseguiram outro espaço para apresentação, maior, inclusive, que o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), principal palco para shows de *rock* nos anos 1970 e 1980. A importância da sua criação para a cena de *rock* foi fundamental, por se tratar se um local instaurado para práticas artísticas, com preferência para artistas locais.

[73] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[74] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 23 mai. 1987, p.17.

Por conta disso, temos diversas bandas se apresentando no Teatro do CIC durante toda a década de 1980: a *Expresso Rural* lançou seu primeiro disco, *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, em um show do CIC, em 1984, marcado pelas falhas no sistema de som e pelas desculpas do vocalista, Daniel Lucena, ao público[75]. Já como *Expresso*, em 1987 fizeram a estreia do show *Ímpar*, marcando a volta da banda após sua excursão em Londres, no mesmo local[76]. Tecladista da banda *Tubarão*, Carlos Trilha exibiu o show *Fantasia*, em 1988, para o público do Teatro do CIC[77]. Em diferentes épocas, com diferentes grupos, vimos a centralidade que o espaço ganhou desde sua criação, na difusão de novas bandas de *rock* em Florianópolis, e da sua centralidade na cena roqueira dos anos 1980. Como evidencia Mota, a inauguração do Centro Integrado de Cultura se tornou crucial para a longevidade de algumas bandas recém formadas na década de 1980, em um momento que esses espaços de divulgação eram escassos na cidade. Ademais, sem gravadoras para divulgarem, mostrar seu trabalho para o público mostrava-se importante na sua promoção (MOTA, 2009, p.142).

Dentro do próprio CIC, se localizava o *Café Matisse*[78] outro espaço para shows e sociabilidades dos sujeitos do *rock*. Pena coloca que "tinha uma programação eclética. Lá tocava de tudo, mas tocava *rock* também. Mas tocava blues, tocava jazz, tocava MPB[79]". Paulo coloca que os frequentadores eram aqueles que também iam "ao cinema ou ao teatro[80]", e Lígia traz que era "mais pessoal ligado a cultura, não era o público geral assim, 'ah vamos lá no *Café Matisse* pra uma *night*', não[81]". Entretanto, Zeca traz diferenças entre o CIC e o *Café Matisse*, mesmo estando no mesmo espaço físico.

> *Café Matisse* era do caralho. *Café Matisse* era demais cara. Que era um barzinho dentro do CIC. Lá que rolava uns *rock* mesmo. Porque o CIC era careta né meu. Era muito careta. Mas eu fiz lá. Eu fiz o Luís Melodia lá, em 84. Fiz um monte de coisa. Conhecia a mulher que fazia a agenda lá. Mas era muito careta o CIC[82].

Lígia corrobora, em parte, com a visão de Zeca, colocando que "o *Café Matisse* era muito bom", sendo um espaço que "tocava muita banda lá, era um lugar pequeno, então as bandas

[75] **O Estado**, Florianópolis, 10 abr. 1984, p. 17.
[76] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 23 mai. 1987, p.26.
[77] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 21 jun. 1988, p.24.
[78] Em grande parte das entrevistas realizadas, o local é referido como *Café Matisse*, porém somente veio a ter esse nome em 1994, com a sua inauguração oficial. Entretanto, em pesquisas nos jornais do período, constatou-se que existia, desde a abertura do CIC, um café que abrigava apresentações musicais, mas com outro nome. Por conta dessa particularidade, me aludo a ele como *Café Matisse*, por ser a forma com que os entrevistados relatam.
[79] Pena, *op. cit.*
[80] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[81] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[82] Zeca Carvalho, *op. cit.*

que tocavam lá era mais pra firmarem posição mesmo, pra tocar pra um público específico que gostava de cultura, não tocar pra muita gente[83]". Podemos compreender, dessa forma, que o *Café Matisse* congregava uma parcela da juventude artística da capital catarinense, interessada em consumir produtos culturais que dificilmente encontrariam em outros locais. Também pode se entendido como um espaço de diferenciação, onde seria possível exercer um papel de apreciador de algo "diferenciado"; em outras palavras, ir ao *Café Matisse* conferia um caráter de afastamento para expressões artísticas massificadas, aproximando de uma ideia de *underground* nos anos 1980. Entretanto, essa "cultura" levantada por Lígia, colocada como uma separação, também diz respeito a uma cultura de massa. Mesmo afirmando ser voltado a um público diferenciado, o *Matisse* atuava dentro de uma segmentação de público possível apenas em uma cultura de massa e midiática.

Essa gama de espaços de sociabilidade nos dá substratos para pensarmos como a cena de *rock* da capital nos anos 1980 se movimentava. Com alguns desses locais aqui colocados, compreendo que, mesmo não tendo como característica única o *rock*, são espaços de múltiplos usos, que congregavam diversos sujeitos e tribos. Entre elas, aqueles ligados ao gênero musical, que exerciam suas sociabilidades nesses locais, a partir de suas próprias relações sociais. A música, nesse ponto, encontra-se em conjunto com os sujeitos e o espaço, em um movimento contínuo de significar e resignificá-los. Para isso, temos as diferentes manchas do *rock* de Florianópolis na década de 1980, como a do Centro – aqui analisada – e outras duas: a do Continente e da Lagoa da Conceição.

3.2.2 Lagoa da Conceição

A particularidade da Lagoa da Conceição, nesse trabalho, se dá em um movimento de comparação com o Centro. Enquanto que na mancha central vimos uma proliferação de bares e boates com múltiplos usos, na Lagoa conseguimos analisar uma espécie de unidade nas suas atividades. Espaços como *Bar do Érico*, *Papo Palua*, *Mané Brasil* e a *Lonazul*, possuem semelhanças quanto a apresentação de bandas de *rock*, circularidade de show e alto número de festas com o *rock* sendo tema central. Esses bares, inclusive, são colocados como essenciais na consolidação da cena oitentista na capital, por trazerem essas particularidades, se diferenciando de outros espaços ao redor da cidade.

Para isso, retomemos as colocações sobre a *Lonazul*. Aprofundando nessa questão, a

[83] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

Lonazul reconfigurou a paisagem urbana da Lagoa da Conceição durante sua estada, por fazer com que um espaço que não estava sendo utilizado, fosse ocupado de forma massiva. Aqui, a arte entra como o estopim para os jovens ocuparem a cidade de outra maneira, procurando novos espaços que pudessem comportar suas novas maneiras de se experimentá-las. Ocupar a cidade de outro modo implicava em outros lugares específicos para esses jovens. A *Lonazul*, mesmo sem essa pretensão, preconizava essa condição. Antônio foi um de seus idealizadores, junto com o grupo *Dxa Qua Gente*[84], composto por uma série de artistas que moravam em Florianópolis e, precisamente, na Lagoa da Conceição.

> Aqui tá o cartaz da *Lonazul*. O cartaz oficial da *Lonazul*. Então, na época, foi o seguinte: "quem vai, quem vai? Eu vou!". Falar com Secretário da Cultura, Prefeito, "eu vou, eu vou, deixa que eu vou!". Eu tinha os cabelos iguais ao seu nessa época [compridos]. Aí eu prendia o cabelo e ia. (...) Então na *Lona Azul*, a gente... "onde é que vai colocar essa lona? Vamos fazer no verão? Vamos", porque era setembro, outubro, novembro, "vamos fazer no verão? Vamos". E aonde? "Ah vamos fazer na duna". Porque a gente morava aqui na Lagoa. Vamos fazer na duna. Você sabe onde que é a delegacia, ali, ao lado do John Bull? Era ali, foi ali a primeira *Lonazul*. (...) Nós colocamos logo ali atrás. Então a Lona foi isso. Nós conseguimos, a Prefeitura erguer a lona, que tinha esse nome porque ela era azul. E aí, nós colocamos um palco lá dentro, a iluminação, aí rolou todo final de tarde a partir das 6 horas da tarde. (...) Aí a gente contatou pessoas do Rio, pessoas de Curitiba, do Rio Grande do Sul. O Ney Lisboa veio tocar aqui. (...) Então essa foi a *Lonazul* que a gente montou aí na duna e fez essa loucura aí né[85].

A partir de conversas com a trupe *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que instalaram o Circo Voador no Rio de Janeiro, a *Dxa Quá Gente* instalou a *Lona Azul da Lagoa* no dia 13 de janeiro de 1983, em uma região movimentada da Lagoa da Conceição: no caminho para as praias Mole e Barra da Lagoa, que tinha um bom trânsito de turistas e de moradores. Com o início marcado para as 18 horas, conseguia angariar aqueles que saíam da praia, e outros que procuravam algo para fazer na região, "no meio do caminho do pessoal de fora, que certamente não vai deixar de admirá-la, e bem na mão para o pessoal da cidade, que já a tem como o coração das belezas da Ilha". Localizado nas dunas, "claras como a intenção da rapaziada em fazer um trabalho bom e bonito[86]", se caracterizou como uma das principais atividades artísticas em Florianópolis no período. Lígia a coloca como "um acontecimento épico dos anos 1980[87]".

Com relação a influência do *Circo Voador* na instalação da *Lonazul*, Antônio nos dá alguns indícios.

[84] A trupe *Dxa Qua Gente* era composta por Ney Piacentini, Fátima Lima, Daniel Berbedes e Antônio Carlos Barros, e produziu a *Lona Azul* nos verões de 1983 e 1984, nas suas duas únicas edições. Era conhecida como o "Circo Voador" de Florianópolis, pela semelhança com o espaço carioca.

[85] Antônio, *op. cit.*

[86] **O Estado**, Florianópolis, 15 jan. 1983, p. 15.

[87] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

Figura 4 – Cartaz da *Lona Azul da Lagoa* - verão de 1983

Figura 5 – A trupe "Dxa Quá Gente" em frente à *Lona Azul da Lagoa*, verão de 1983

> Porque a gente teve a oportunidade, de 81 pra 82, a gente trouxe o Asdrúbal Trouxe o Trombone pra cá, pra fazer uma oficina. Então veio a Regina Cazé, veio o da Blitz lá, como é que chama? O Evandro. A Patrícia, eram as duas mulheres. O Luís Guimarães e o Perfeito. Perfeito era um cara genial, o mais genial deles quatro. Mas o Perfeito, depois até ficou no Rio, que ficou muito enfiado nos teatros, mas do que... Porque essas pessoas foram atores e atrizes, né. E nós trouxemos essas pessoas. E eles falaram assim pra nós 'ó, vocês tem que agitar isso aí, nós começamos a fazer no Rio. Monta uma lona do circo, e enfia dentro da lona o palco, luzes, e faz tudo. Teatro dança música, tudo!'. Ideia boa, ideia boa. E, nessa época, nós tínhamos... eu conhecia o Ney, do Grupo A, o Daniel Berbedes, que ele era um uruguaio mímico. Muito legal. E daí nós fomos na prefeitura.

A proximidade entre as duas iniciativas era clara. Paulo coloca, de forma sucinta, que a *Lonazul* era "uma tentativa de ser o Circo Voador[88]". Pena traz que Antônio "com mais alguns amigos, fizeram essa *Lona Azul* ali nas dunas da Lagoa", "pensando no Circo Voador do Rio[89]". A apresentação do grupo teatral Bandeuntes por Acaso Estrelados, "diretamente do Circo Voador do Rio de Janeiro para as dunas da Lagoa[90]" e que tiveram "uma temporada bastante aplaudida" por lá, veio para a *Lona Azul* com o objetivo de, assim como na capital carioca, "criar um

[88] Paulo Carreirão, *op. cit.*
[89] Pena, *op. cit.*
[90] **O Estado**, Florianópolis, 15 jan. 1983, p.20.

espaço alternativo para as artes". O grupo era dirigido por Evandro Mesquita e Patrícia Travassos, membros do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e principais responsáveis pela instalação do Circo Voador na Lapa.

Essa relação entre Florianópolis e Rio de Janeiro pode ser evidenciada em outras questões. Acerca disso, Lígia nos traz outros olhares.

> Talvez porque assim, depois do Menino do Rio, teve um outro filme, que era o Garota Dourada, que foi gravado em Garopaba, e ali sim, e ali os artistas vieram pra cá, o Ricardo Graça Melo, filho da Marília Pera, acabou vindo morar pra cá e tal, tem grandes amigos aqui até hoje. E aí o André Di Biasi, que era o Menino do Rio, também vivia aqui, então assim, tinha uma certa ligação. Mas é que aqui tinha muito dessa coisa do parafinado, com essa moda colorida que era dos anos 1980, a Blitz e tal, e aí tem muito a ver com praia, com corpo, e aí tinha muito a ver com Floripa. Então eu acho que a influência era maior do Rio de Janeiro do que de São Paulo[91].

Interessante atentar para a diferença da qual Lígia nos traz. De um lado, São Paulo e sua urbanidade latente; do outro, o Rio de Janeiro, urbano em outra medida, resguardando sentidos de uma cidade litorânea, intimamente ligada a praia, que poderia se aproximar da realidade de Florianópolis. Julinho Duarte, sócio da *Chandon*, em intercâmbio com o Rio de Janeiro nos anos 1980, tentou transpor para a capital catarinense uma novidade nem tão nova na capital fluminense, por exemplo. O que podemos levantar, em um primeiro momento, é a proximidade que a cidade buscava ter com outros centros urbanos no país. Aprofundando nessa questão, Antônio coloca sobre a participação sua e da trupe *Dxa Quá Gente* como figurantes, no filme *Garota Dourada*.

> Foi um filme, na época, primeiro fizeram o Garoto do Rio, primeiro filme. E o segundo filme, esse diretor, um dia nós tavamos aqui, abrindo a Lona, foi já a segunda Lona. A gente tava abrindo a Lona, entrou dois carinhas e sentou nos bancos. Os bancos eram esses de igreja, sabe? Na areia, dentro da areia e tal. Ai os caras sentaram lá, ai nós começamos a limpar o palco, varrer e tal. Ai eu falei "quem é esses dois carinhas lá?" Ai o meu amigo, o Ney falou "eu vou lá". Daí ele voltou e falou "cara, cê não sabe quem é o cara. É o Antônio Calmon". Isso, diretor do filme Menino do Rio. Agora ele quer fazer um filme, e perguntou da gente. "Mas o que ele quer da gente?", da gente do teatro, das coisas, quem são as pessoas. Ele precisava de uma trupe pra fazer um esquete. Nós estamos todos no filme[92].

A construção imagética de Florianópolis como outro Rio de Janeiro também pode ser analisada a partir da fala de Grego.

> É, vamos dizer o seguinte, a Floripa capital sempre se espelhou no Rio de Janeiro. Sempre. Então era que nem um irmão mais velho. Então o que o Rio

[91] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[92] Antônio, *op. cit.*

> fazia a gente queria fazer aqui. Então o Rio começava lá com a época do surf, surf na ilha. Passar o dia inteiro na praia e tal, praia na ilha. A gente se espelhava muito no Rio, até que o Rio ficou tão ruim que eles vieram morar aqui né?[93]

Essa questão de aproximar Florianópolis com o Rio de Janeiro dialoga com a narrativa sobre a cidade. Ao falar que a capital catarinense se espelhava na cidade carioca, Grego aciona um conjunto de símbolos que dão conta dessa afirmação. A relação com a praia, a prática do *surf* e por ser um núcleo urbano próximo à praia, ambas as capitais conservam proximidades. Como Lígia coloca, existia uma moda que relacionava praia e corpo, e que essa questão conectava o Rio com Florianópolis. O intercâmbio que existiu entre as trupes *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e a nativa *Dxa Quá Gente* também se insere nessa ótica, aproximando as duas cidades, mas nunca de forma horizontal. Conseguimos analisar, a partir da fala de Antônio, que o modelo a ser seguido era o *Circo Voador*, e que aquilo que estava sendo feito, com relação as artes, na capital fluminense, deveria ser transposto para a realidade florianopolitana. A ida de Julinho Duarte, e sua posterior volta à *Chandon* com um equipamento de vídeo, para exibição de clipes, tal como acontecia no Rio de Janeiro, é outro exemplo dessa condição.

Em meio a esse caldeirão, a *Lonazul* abriu para o público em 1983 com apresentações artísticas diversas. Em sua primeira edição, cobrando "ingressos de Cr$ 300 para os dias de um só espetáculo e de Cr$ 500 para os dias com duas apresentações[94]", tivemos shows da *Banda de Neutrons*, *Balaio de Gato*, *Língua de Trapo*, *Lúcia Turnbull*, além das peças *Ópera Meg Magia Show*, *A Incrível História de Nemias de mucha*, do grupo teatral carioca *Bandeuntes por Acaso Estrelados*, e *Sonhos*, do mímico Daniel Berbedes. Durante pouco mais de três semanas, a *Lonazul* trouxe artistas dos mais variados. Segundo Antônio, a *Lonazul* representava o que estava acontecendo no Brasil, com uma grande efervescência cultural, em que o *rock* estava inserido. "A gente procurou trazer pessoas do Rio de Janeiro, trouxemos de Curitiba, de Porto Alegre, agregando, fora os daqui mesmo. E a gente procurava mostrar o que tava acontecendo[95]".

Com relativo sucesso no verão de 1983, a *Lonazul* foi reeditada para o ano seguinte. Entretanto, em uma nova casa, na Avenida Beira-Mar Norte, próximo ao centro da cidade e distante do seu local de origem. "Armada na via de contorno Norte, em frente ao '*Koxixo's*[96]", a Lona voltou para a Lagoa da Conceição nas suas últimas semanas. Segundo Antônio, "o Secretário da Cultura disse "não, vamos fazer no Centro", mas não deu muito certo lá no Centro.

[93] Grego, *op. cit.*
[94] **O Estado**, Florianópolis, 15 jan. 1983, p.20.
[95] Antônio, *op. cit.*
[96] **O Estado**, Florianópolis, 18 jan. 1984, p.21.

Negócio era verão, pessoal saindo da praia, você podia entrar de maio, assistir um teatro, uma dança, assistir um grupo tocando. Olhavam, paravam[97]". Nesse mesmo ano, circulou o Jornal da *Lonazul*, com textos de Márlio Silveira da Silva e supervisão de Fátima Lima, todos ligados a trupe *Dxa Quá Gente*, sendo a produtora do jornal. Diagramado pelo *O Estado*, foi produzido somente em 1984, e anunciava a volta da lona à Lagoa da Conceição.

> A partir de 3 de fevereiro, a *Lonazul* volta às dunas da Lagoa da Conceição. O bom filho à casa torna. O criminoso sempre volta ao local do crime. Do pó vieste, ao pó voltarás. E a *LONAZUL* voltou ao mesmo lugar: e pousará sua arquitetura alegre novamente sobre as areias das dunas da Lagoa da Conceição[98].

Apesar da reinstalação nas dunas da Avenida das Rendeiras, exatamente no mesmo local que 1983, ela não obteve o mesmo sucesso que a primeira edição. Ney Piacentini, um dos organizadores da *Lonazul*, colocava a culpa em "um inexplicável boicote de emissoras de TV, imprevistos como o mau tempo, o pouco empenho de alguns grupos e a existência de um público massificado, atento apenas as produções trazidas de fora[99]".

Conseguimos ver alguns indícios nas matérias do jornal *O Estado* sobre o fracasso da segunda edição da *Lonazul*. Primeiro, o atraso do início das atividades, "em função das intensas chuvas que caíram", começando dois dias após o previsto, e em um local diferente ao da primeira temporada. Mesmo assim, o *Ratones* faria dois shows de apresentação do novo LP, e "para quem gosta de *rock*, é uma boa pedida[100]". Outras bandas locais se apresentariam nas três semanas de evento. Uma delas era a *Engenho*, uma das maiores e mais populares bandas de Florianópolis no início dos anos 1980, e que "reaparece para o público local logo mais fazendo no *Lonazul* da Lagoa seu primeiro show de verão na Ilha de Santa Catarina". Mesmo não sendo "muito feliz nos seus últimos shows", com um público pequeno "para o prestígio do Grupo[101]", esperava-se que a apresentação chamasse um bom número de pessoas para o evento. Entretanto, o grupo "deixou um grande público a ver navios", ao não se apresentarem "simplesmente porque o Grupo não levou a bateria". Mesmo com "grande plateia que estava a lhe esperar[102]", o *Engenho* não subiu ao palco da *Lonazul*.

Mesmo assim, além do show da *Ratones*, se apresentaram no palco da *Lonazul Decalco Mania*, *Banda de Neutrons*, *Asa de Morcego* e *Olho D'Água*, bandas que se aproximavam do

[97] Antônio, *op. cit.*
[98] **Jornal da Lonazul**, Florianópolis, verão de 1984, capa.
[99] **O Estado**, Florianópolis, 19 fev. 1984, p.31.
[100] **O Estado**, Florianópolis, 18 jan. 1984, p.21.
[101] **O Estado**, Florianópolis, 08 jan. 1984, p.17.
[102] **O Estado**, Florianópolis, 10 jan. 1984, p.17.

rock, em diferentes acepções. Entretanto, Ney Piacentini coloca que tanto a divulgação, quanto a espera do público por atrações nacionais, fizeram o projeto da lona não alavancar em 1984. A segunda temporada, assim como a primeira, foi divulgada pela *TV Barriga Verde*, afiliada da *Bandeirantes* em Santa Catarina, além da ajuda de setores públicos, como a Secretaria de Turismo e a Prefeitura Municipal. Mesmo assim, "a cobertura das emissoras de televisão praticamente inexistiu", com exceção da emissora citada anteriormente, prejudicando o evento e fazendo com que "menos pessoas ficassem sabendo de algumas atrações". Concomitante a isso, a experiência foi prejudicada com o não "cumprimento de todos os compromissos assumidos", além das "chuvas de janeiro e até uma inesperada queda da lona". Ademais, o fato do público, na visão de Ney, esperar ansiosamente por atrações nacionais, ocasionando uma "massificação do público, ou seja, as barreiras impostas pelas pessoas às coisas novas[103]".

Mesmo com apenas duas edições, no início dos anos 1980, a *Lonazul* constitui como uma experiência única em Florianópolis. Ao montar uma lona de circo nas dunas da Lagoa da Conceição, o objetivo era de fomentar um circuito cultural na capital catarinense, através de apresentações teatrais e shows musicais. Segundo Antônio,

> Nós tínhamos a ideia, a vontade, fazia tudo rolar. "Aí, vamos fazer rolar? Vamo!", era essa a ideia. A turma se chamava *Dxa Quá Gente*, era o nosso título, era o nosso nome, então a gente tinha que fazer rolar. De algum jeito tinha que rolar, porque se a gente não conseguisse não saia né?[104]

Apesar dos esforços, a *Lonazul* teve seu *grand finale* no dia 19 de fevereiro de 1984, "com uma espécie de retrospectiva do projeto[105]" e com entrada franca para aqueles que veriam o fim da iniciativa. Coincidindo com a final do campeonato Perdigão-Náutico de Remo, na Lagoa da Conceição, a *Lonazul* se despedia com seus "melhores shows: o rock, o teatro, mímica, dança, ou seja, todos os gêneros que por ali passaram numa generosa e gratuita e genial amostra grátis a todos, os que passaram ou não passaram na *LONAZUL*[106]". Entretanto, o fim da experiência da *Lona* não determinou o encerramento do *rock* na mancha da Lagoa. Bares começaram a surgir, por influência ou não, mas que trouxeram o gênero musical para a região, fazendo circular um alto número de sujeitos envolvidos em uma cena roqueira local.

O *Bar do Érico* é colocado, pelos entrevistados, como um dos primeiros bares estritamente focado no *rock*. Localizado na subida do morro que dá acesso à Praia Mole, distante menos

[103] **O Estado**, Florianópolis, 19 fev. 1984, p.31.
[104] Antônio, *op. cit.*
[105] **O Estado**, Florianópolis, 19 fev. 1984, p.31.
[106] **Jornal da Lonazul**, Florianópolis, verão de 1984, p.4.

de um quilômetro de onde ficava a *Lonazul*, o *Érico* congregava bandas diversas da cidade, e que giravam no entrono do *rock*. Segundo Jorge Massarolo, "era o point da ilha nos finais de semana. Boa música ao vivo, principalmente *rock*, e muita gente bonita/bronzeada. A estrada de acesso à Barra da Lagoa ficava interditada" (MASSAROLO, 2013). Érico, proprietário do bar, era também músico, o que pode ter auxiliado na abertura de um espaço voltado a apresentações musicais. O "conhecido reduto da música nos anos 1980 em Florianópolis" (RUBIM, 2009) trouxe inúmeras bandas e shows no período, se destacando como um dos principais espaços da capital catarinense. Zeca recorda com carinho sobre o local.

> Bar do Erico um dia tomamos uma geral lá, foi preso todo mundo, menos eu e mais dois que não foram presos. Os caras chegaram, prenderam todo mundo... foi legal pra caralho. O Erico era foda né meu, porque... Pra ter um som bom, Erico, como você sofria pra botar um som ein velho? Mas depois virou ali, ficou legal lá[107].

Com a preocupação de ter um som adequado para as bandas se apresentarem, o *Bar do Érico* se destacava na cena de *rock* florianopolitana. Não somente isso, como também a abertura do proprietário para o gênero, ocasionando em diversos shows de bandas locais, fomentando uma cena musical na Lagoa da Conceição. Em 1987, o local, "que esteve em reformas e aumentou seu espaço interior", trazia a apresentação do saxofonista Joel Brito, "ao lado do guitarrista Luis Meira e do próprio Érico[108]", que ficou encarregado da bateria. No mesmo ano, promovia o show da banda Olho de Gato, "formada por Fernando Bahia (solo e vocal), Renato Silva (vocal e base), Hélio Campos (baixo) e Jacks (bateria)", em que, além de músicas próprias, tocavam "nacionais, internacionais e, especialmente, de outros autores catarinenses[109]".

A proximidade de Érico com a música era transposta para o espaço. Além da sua abertura e preocupação com o som, a ida de Fernando Bahia ao bar era sintomática. Bahia defendia, em 1986, a criação de uma associação dos músicos profissionais de Florianópolis, que pretendia unir esses profissionais assim como ocorria em outras capitais brasileiras. Figura ativa na música da cidade coloca a importância da "criação de mais associações, para futuramente ser formada uma federação estadual de sindicatos de músicos profissionais de Santa Catarina[110]". Desde 1979, o músico buscava uma consolidação dessa organização, "para valorizar os músicos estaduais". Entretanto, até 1987, não angariava sucesso nessa empreitada, colocando que "alguns músicos acabaram assimilando o estereótipo que a sociedade criou para a arte, ou seja, que ela é uma

[107] Zeca Carvalho, *op. cit.*
[108] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 11 jun. 1987, p.19.
[109] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 19 dez. 1987, p.21.
[110] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 30 jun. 1986, p.08.

coisa passageira[111]". Mesmo assim, no mesmo ano, Bahia era relacionado no jornal *Diário Catarinense* como membro da *Associação dos Músicos de Florianópolis*, mesmo sem uma legitimidade real, e colocando que a música "é uma área totalmente abandonada[112]".

Dessa forma, a apresentação da banda *Olho de Gato*, com Fernando Bahia de *frontman*, em meio a essa agitação sobre a consolidação da associação, se mostra de forma central na atuação do *Bar do Érico* na consolidação de uma cena de rock na cidade. Nos anos 1980, com poucas opções para se apresentarem, a existência de um espaço forte como o *Érico* demonstrava, no horizonte, um fortalecimento da cena oitentista na capital. Segundo Lígia, ele "era um agitador cultural, e ele era um roqueiro também", e que essas características corroboravam com o sucesso do bar. Sobre o espaço, Lígia traz que:

> Esse era o central da Lagoa. Sempre tinha banda, e várias noites tinha mais de uma banda tocando, e vinha muita banda do interior de SC tocar lá, porque o Erico gostava muito né. Então várias começaram lá, todo mundo lutava pra tocar no palco do Érico, porque era muito legal. Tu entrava e tinha um barzinho aqui, o balcão, umas mesinhas, aí tu descia as escadas e lá embaixo tinha o palco maiorzinho, aí um lugar pra dançar, tinha umas mesinhas ali também e só. E tinha uma época que tu entrava e o palco já ficava aqui, e as mesas também, e aí ele só tirou o palco daqui e botou pra lá, e aí abriu um pouco mais de espaço aqui. Mas não era um bar muito grande não, mais pequenininho, e lotava né[113].

Entretanto, o *Bar do Érico* não era o único na Lagoa da Conceição com essa particularidade. Ao abrir espaço para bandas locais e do interior do Estado se apresentarem, *Papalua* e *Mané Brasil* também se inseriam na cena de *rock* de Florianópolis. Nos anos 1980, esses locais encontraram seu maior sucesso, angariando grande público e fomentando um circuito do gênero na mancha da Lagoa. Segundo Pena, "O *Papalua* e o *Maré Brasil* eram mais *rock* e *blues*, assim[114]". Sobre o primeiro, Zeca coloca que "*Papalua* era demais", lembrando um show da *Bandeira Federal*, banda *punk* de Blumenau, "quebrando o *Papalua*". Sobre sua localização, Zeca traz outras colocações.

> Lá perto dos barquinhos, pra Costa, sabe? Sabe onde que tem um sacolão? Onde tinha um sacolão? Era lá. Lá era afudê. Porque lá não passava carro, a gente se encontrava todo dia lá. Puta meu, era um tesão a ilha, a ilha não tinha violência né meu, não tinha esses caras, essas coisas careta né meu, fica olhando pra sua cara e já quer te matar. Essa juventude estranha né meu... Fiquei até feliz agora[115].

[111] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 12 fev. 1987, p.19.
[112] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 28 set. 1987, p.22.
[113] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[114] Pena, *op. cit.*
[115] Zeca Carvalho, *op. cit.*

Lígia coloca que no *Papalua* "tinha bastante *rock*[116]", mesmo sendo colocado, de acordo com o *Diário Catarinense*, como "videobar e sorveteria *Papo Palua*". Entretanto, na mesma matéria que delimita sua natureza, traz o serviço da apresentação do *Grupo de Risco*, banda nativa da cidade, que contava "com Luiz Meira na guitarra, Joel no sax, Jorge no baixo e Masquinha na bateria", e tocavam *blues* e *jazz*. Apesar de ser uma sorveteria, de acordo com o jornal (além de ter uma grafia diferente no seu nome), o *Papalua* estava inserido no roteiro de bares da Lagoa da Conceição, especialmente aqueles que abriam suas portas para bandas de *rock*.

O *Mané Brasil* também se aproximava dessa realidade do *Papalua*, ao abrir espaço para bandas locais tocarem. Zeca recorda desse local.

> *Mané Brasil*... puta... Fizemos altas no Brasil. Altas. Só tocava banda... Vou de Barco tocava no *Mané Brasil*, ai tocava Lulu Santos eu ia embora. To voltando pra casa, eu batia... Sempre que to chegando no bar *Mané Brasil*, tava o Jailton, e olhava pra banda, nossos amigos inclusive, olhava pro meu amigo Marquinhos, tava 'ó, volta pra casa que eu...', puta, não curtia Lulu Santos. Mas depois a gente levou pra lá um monte de gente pra tocar, os Mulheres Negras, um monte de gente, De Falla. Na esquininha... Ah, essa esquininha era tão boa![117]

O *Mané Brasil* também foi o reduto de *Da Rua... A Banda*, "fazendo *rock* progressivo, nos moldes do *Pink Floyd* e com influências do *Supertramp* ", e que em 1987 buscavam um local para suas apresentações após o fechamento de uma boate no Estreito. Com isso, o bar também ocupava, em conjunto com o *Papalua*, um lugar de destaque no cenário do *rock* em Florianópolis, por ser um local de apresentação de bandas do gênero. Concomitante a isso, procurava angariar um grande público através disso, fazendo com que diferentes jovens circulassem pelo espaço e ali consumisse. Nessa pesquisa estou mais interessado em perceber o fortalecimento de uma cena musical na cidade. O lucro obtido com esses shows, por trazerem alto público, era um dos principais motes de atuação dos bares, que, por consequência, fomentavam uma cena de *rock*. Mesmo não sendo seu principal objetivo, tanto *Papalua* quanto *Mané Brasil* se encontra no trajeto do *rock* florianopolitano dos anos 1980. Algo próximo a essa condição pode ser vista em outros espaços, como *Chandon*, *Fulanos e Florianos*, entre outras aqui analisadas. Entretanto, essa característica não inviabiliza sua importância frente a trajetória do *rock* nesses locais.

3.2.3 Continente

Em um primeiro momento, parto de uma generalização espacial, para compreender uma das únicas boates levantas nesse trabalho que davam espaço ao *rock*, na região continental de

[116] Lígia Gastaldi, *op. cit.*
[117] Zeca Carvalho, *op. cit.*

Florianópolis. Mesmo sendo uma região marginalizada, como já evidenciada anteriormente, o continente é uma grande região que abrange os bairros do Estreito, Coqueiros, Capoeiras, Abraão, Bom Abrigo, Jardim Atlântico, Monte Cristo, entre outros. Somente com as suas particularidades, um único trabalho poderia ser feito, assim como as outras regiões aqui analisadas. Entretanto, partindo das fontes disponíveis, tenho a Boate *Metrô*, localizada no Estreito, como a única dessa porção da cidade.

A *Metrô* já foi acionada em outros momentos desse trabalho, ao analisar as relações da cidade com o *punk* no primeiro capítulo, articulando com o show da banda *punk* paulista Cólera, em 1987; e no segundo capítulo, ao analisar a sua atuação sob a luz dos estudos de espoliação urbana, em que um show desse gênero somente seria possível na região continental, em uma duplo via de marginalização, tanto do *rock* quanto da cidade. Relações que se misturam e condensam o caldo de importância que a *Metrô* reúne para a juventude roqueira de Florianópolis dos anos 1980.

A *Metrô* se encontra no centro de locais significativos para se analisar a cena de *rock* da Florianópolis dos anos 1980. Por lá, passaram toda uma sorte de bandas locais e nacionais, fazendo com que a casa se tornasse roteiro certo para show de *rock*. Em 1987, a banda *Objeto de Prazer* se apresentou na boate, exibindo sua nova formação e colocando uma "nova fase" ao mostrar "um estilo próprio de *rock* contemporâneo que poderá ser apreciado nas oito músicas, durante 45 minutos do show". Além disso, esse show estava para ser assistido "por diretores de uma gravadora carioca", que "estavam em Florianópolis para acertas a gravação do primeiro LP da banda – com distribuição nacional – ainda esse ano[118]". Podemos compreender, assim, que a *Metrô* estava inserida em um circuito de casas noturnas abertas ao gênero na cidade, e com destaque por ser aberta a estilos que não encontravam reverberação em outros locais, como o *punk*, por exemplo. Lígia nos traz mais indícios sobre o cotidiano da *Metrô*.

> *Metrô* era a boate lá no Estreito, eu fui uma vez só lá também. Mas também, nunca... Me atraía, porque era lá no Estreito, dai eu acabava não indo, era uma menina do Centro. Era uma boate bem escura, tinha uma decoração vermelha que chamava a atenção, na época que eu fui. Mas era um lugar pequeno também. Fazia sucesso, mas assim, a *Metrô* era uma boate mais *hard* mesmo, uma boate mais de *rock* pauleira mesmo[119].

Além da fala dicotômica entre Centro e continente, nos atentamos, aqui, ao espaço em si. Uma boate pequena e escura, mas que era morada do rock mais pesado, diferente do *new wave*.

[118] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 18 set. 1987, p.22.
[119] Lígia Gastaldi, *op. cit.*

Mesmo sendo marcada por essa colocação, a própria banda *Objeto de Prazer* se aproximava desse gênero, com *The Cure* e *The Smiths* sendo suas principais referências[120]. Entretanto, ao dar abertura para bandas de outros estilos dentro do espectro do *rock*, a *Metrô* ficou condicionada, na visão de Lígia, à um espaço destinado, exclusivamente, a esse tipo de música. Por conta disso, não a atraía, além de estar localizado na região continental auxiliar nessa visão. Zeca corrobora ao colocar que 'levou o Cólera pra tocar na *Metrô*, o Gueto, Inocentes". Para Pena, a "*Metrô* era legal pra caramba. Sempre tocava umas bandas legal lá". Conseguimos analisar, além das particularidades desse espaço, o gosto musical dos entrevistados: Pena e Zeca, mesmo morando na Lagoa da Conceição, se deslocavam até o Estreito por conta das bandas que estavam tocando na *Metrô*, enquanto Lígia, morando mais próxima que eles, preferia ficar pela região central.

Sem fazer distinção de valores sobre gostos musicais, o que podemos analisar é a imagem que a *Metrô* carregava. Segundo Pena e Zeca, era um espaço central para certas bandas se apresentarem, por abrir suas portas a esse tipo de música e público. Evidentemente, não devemos cair no abismo de que os proprietários do local estavam interessados, unicamente, em promover a cena de *rock* na cidade. Indo de encontro a isso, o episódio da polícia cercando a boate após o show do *Cólera* é sintomático, pois, segundo Ozias, quem fez uma denuncia foram os próprios donos, incomodados com a forma de dança dos jovens. Segundo ele:

> "Pongo" é uma dança punk que os headbangers adotaram sob o nome de "mosh". Trata-se de uma dança em que os roqueiros parecem que estão chutando uns aos outros. Os promotores do show pensaram que o público estava brigando. Chamaram a polícia. No final, camburões da polícia fecharam a saída da boate (ALVES JR, 2002).

Episódios como esses condicionavam uma narrativa sobre o local, de ser ligado somente ao *punk*, ou a uma música pesada como o *heavy metal*. Mesmo assim, a boate estava nos jornais, ao divulgar os shows que aconteciam no seu palco, inclusive com a banda *Desejo de Prazer*, que tocou no mesmo ano que o *Cólera*. Em 1987, então, a boate teve dois extremos que coexistiam dentro de suas paredes: o *new wave* e o *punk*; a ordem e o caos; a tranquilidade e a dor de cabeça. Ambos fazem parte de casos da cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980, e colocam a *Metrô* no seu centro. Corroborando com seu papel de destaque, em 1988, foi palco para a apresentação da banda gaúcha *TNT*, em uma "excelente oportunidade para conhecer o som dessa que já se consagrou como uma das melhores bandas de *rock and roll* do Brasil". A banda, formada por jovens "com idade média de 19 anos", faziam um som próximo ao *punk*, com "um som dançante,

[120] Segundo informações retiradas do site em que antigos membros da Objeto de Prazer coordenam. Disponível em <http://www.getback.com.br/GET%20BACK/Bandas/Objeto/objeto.htm>. Acesso em: 24 mai. 2018.

tocado de forma ágil e agressiva, além de arranjos vocais que poucas bandas nacionais fazem hoje em dia[121]".

Com isso, temos uma gama de locais que destinavam uma parcela ou sua totalidade, em dias específicos, para o *rock* ser executado. Conseguimos analisar que estes locais estão inseridos em trajetos do gênero em Florianópolis, consolidando uma cena de *rock* na capital ao abrir suas portas para a música. Além disso, chamo a atenção para como espaços esquecidos da cidade, e outrora deixados de lado, foram resignificados por esses sujeitos. Não somente aqueles ligados ao *rock*, mas como esses estavam inseridos em uma dinâmica de significação própria e, por conseguinte, da cidade. No caso da *Lonazul*, um espaço vazio, em cima das dunas, foi apropriado e utilizado para apresentações de teatro, dança, mímica e música. Já o *Bar Degrau*, junto com outros bares da região do Baixo Vidal, conseguiu agregar um número elevado de frequentadores em uma região até então deixada de lado pela própria cidade, em um casarão tombado pelo IPHAN e que, até a chegada de Mário Gustavo, estava fechado. Ou o próprio show do *Cólera* na boate *Metrô*, no Estreito, região continental de Florianópolis e costumeiramente um espaço marginalizado. Construções ou espaços esquecidos, e que foram apropriados e resignificados também pelos sujeitos da cena de *rock* da cidade, e que adquiriram importância para certas camadas da sociedade. Em um mesmo movimento, denota o caráter de espoliação urbana sofrida por eles, afastada de lugares considerados "melhores" ou de "mais classe" na cidade.

[121] **Diário Catarinense**, Florianópolis, 15 jan. 1988, p.23.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como no início, convido a fazermos uma caminhada, ainda que no plano imagético, pelo Centro de Florianópolis. Com casarões históricos, somados a prédios, estruturas comerciais, ruas estreitas e largos calçadões, circulam por esses espaços uma infinidade de sujeitos, com suas particularidades, sonhos, desejos e intenções. Estando entre a Praça XV de Novembro e a Catedral Metropolitana, no coração da região, conseguimos enxergar diferentes trânsitos, velocidades e vozes. Sejam nas diferentes bancas de artesanato e caldo de cana, ou nas mesas de dominó e baralho, em que os jogam empolgam tanto aqueles que o praticam, quanto transeuntes que param, por pouco tempo, para acompanhar uma jogada. Um universo de cotidianos diferentes, coexistindo e, em alguns momentos, se chocando, em um único ponto da cidade.

Como chamei atenção anteriormente, estamos partindo de uma imaginação. De uma compilação de diversos dias que passei a caminhar pela região. Entretanto, ao iniciar esse trabalho, me questionei: como alguém que não é natural de Florianópolis, pode escrever sobre ela? Mais do que isso: como uma pessoa, que não conhece o trânsito diário e intenso de sujeitos pelas suas ruas, pode analisar suas características? Mesmo não se adensando como problemáticas centrais, tais questionamentos estavam nas minhas andanças pelo Centro. Trago, também, essa região, por ser àquela na qual passei maior tempo pensando na sua estrutura. Também passei pela Lagoa da Conceição e pelo Continente, mas não com a mesma frequência.

Contudo, uma simples caminhada pelos locais não me faria compreender seus segredos. Eram, para mim, pontos escondidos. Na medida em que se adensava, que tomava forma algumas linhas sobre a polifonia de Florianópolis, voltava a caminhar. Olhava encantado para espaços que, antes, serviam como simples locais de passagem. Enquanto estudante de História, diferentes estruturas que se constituíram na capital catarinense no decorrer dos séculos foram analisadas ao longo de minha trajetória. Porém, certos espaços não são priorizados, de acordo com o olhar. Podemos enxergar essa característica em diversos trabalhos. Este também não foge a regra. A tentativa vã em tentar compreender toda a magnitude do que envolve a cena de *rock* de Florianópolis nunca se desenhou como objetivo. Interessei-me pelos espaços, locais que adquiriram sentido pelos trânsitos. Manchas e circuitos que foram atravessados por diversos sujeitos, inseridos ou não em uma cena. E por isso caminhava.

Ao percorrer as ruas do Centro, tentava compreender como certos espaços possuem significados para os sujeitos que entrevistei. Ao ouvir de Lígia, Pena e Zeca sobre a importância do *Degrau*, senti a necessidade de sentar e olhar para o prédio, ainda de pé, na esquina da

Rua Vidal Ramos com a Rua Trajano. Mesmo afastado temporalmente, e sem a pretensão de me transportar a um passado, olhava com fascínio. Hoje ali funciona um café. Entrei, sentei em uma das mesas e pedi uma água. A experiência de estar, em um sábado à noite, dentro do *Degrau*, conversando com um grande grupo de amigos, bebendo uma cerveja e comendo um crepe, ouvindo *rock* na caixa de som, é algo que nunca terei. E nunca tive a arrogância de tentar me aproximar dela. Entretanto, minha experiência ao estar em um local que foi tão importante para meus entrevistados, assim como é para meu objeto de estudo, bastava. Ao sair, questionei o senhor que estava no caixa, perguntando se ele sabia o que foi ali antes de seu estabelecimento. "Claro, aqui era o *Degrau*", me disse, com certo ar de incredulidade, como se fosse um disparate eu estar perguntando aquilo.

A importância não somente do *Degrau*, como de todos os espaços que foram percorridos nessa trajetória, são elementos constituintes de uma cena de *rock* em Florianópolis na década de 1980. Em conjunto com os sujeitos e com a própria cidade, formavam o caldo necessário para seu estudo, traçando uma narrativa sobre o gênero na capital catarinense. Poderíamos ter outros focos analíticos, partindo de olhares diversos sobre essa temática. Todavia, compreendo que investigar o conceito de cena diz respeito a um diálogo intrínseco entre cidade e música. Sem hierarquizações, procurei ao longo do trabalho explorar suas diferentes facetas, a fim de compreender as vicissitudes de uma capital em crescimento, espraiando núcleos urbanos em diversas regiões outrora marginalizadas, e relacionando com um gênero musical que acompanhava esse alargamento. Tratando dessas particularidades, trago a tona a pergunta: Florianópolis experimentou uma cena de *rock* nos anos 1980?

Para isso, volto a fala de Pena, que é categórico ao afirmar "que nunca teve uma cena de *rock* aqui. Floripa nunca teve[122]". Ao colocar que não existia uma cena de rock na cidade, Pena afirma essa condição em contraste com outras capitais do Brasil. Grandes centros urbanos, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, que se destacaram nos anos 1980 como expoentes de um *rock* nacional que ganhava força no mercado. Florianópolis, nesse contexto, pouco ou nada se assemelhava com esses modelos evocados, onde efetivamente existia um cenário roqueiro. Entretanto, devemos nos atentar aos pontos que consolidam uma ideia de cena, ao passo que dialogamos com o cotidiano do gênero na capital catarinense, na década de 1980.

Cena musical diz respeito a uma série de elementos que confortam identificações, territorialidades e musicalidade. Podemos pensá-la como um mosaico, com temas conectados. A narrativa fomentada com esse conceito, diz respeito a uma múltipla visão sobre um tema.

[122] Pena, *op. cit.*

Com inúmeras portas de entradas, conduzi meu foco em compreender como os espaços e os sujeitos constituíam uma cena de *rock* na Florianópolis *oitentista*. Além disso, de que forma essa cena contribuiu em diferentes territorialidades da cidade, aproximando o olhar para os trânsitos, percursos, manchas e circuitos do gênero que existiam na década de 1980. Para realizar esse objetivo, me confronto com a fala de Pena sobre a não existência de uma cena roqueira na capital catarinense. E para efetivá-lo, alguns pontos se desenham no horizonte, operando uma trama que, ao poucos, conectava indícios de uma cena.

Florianópolis na década de 1980 é marcada pela abertura de uma gama de novos locais, com múltiplos usos e espalhados em seu território. O crescimento da sua população, aliada a ocupação de áreas ainda pouco exploradas, se demonstra como fatores cruciais nessa dinâmica. Relacionando ao *rock*, enxergamos espaços que destinavam uma parcela ou sua totalidade, em dias específicos, para shows, festas e apresentações. Ao abrir suas portas para esse gênero musical, tinham como objetivo principal o lucro obtido com essas ações. Entretanto, essa mesma operação moldava uma cena de *rock* na cidade, em que os sujeitos pertencentes a ela dispunham de ambientes com oportunidades para sua atuação. Dessa forma, conseguimos analisar que estes locais estão inseridos em trajetos do gênero em Florianópolis, consolidando uma cena de *rock* na capital ao permitir a entrada da música nesses estabelecimentos.

Além disso, chamo a atenção para como espaços esquecidos da cidade, e outrora deixados de lado, foram resignificados por esses sujeitos. Não somente aqueles ligados ao *rock*, mas como esses estavam inseridos em uma dinâmica de significação própria e, por conseguinte, da cidade. No caso da *Lonazul*, um espaço vazio, em cima das dunas, foi apropriado e utilizado para apresentações de teatro, dança, mímica e música. Já o *Bar Degrau*, junto com outros bares da região do Baixo Vidal, conseguiu agregar um número elevado de frequentadores em uma região até então deixada de lado pela própria cidade, em um casarão tombado pelo IPHAN e que, até a chegada de Mário Gustavo, estava fechado. Ou o próprio show do *Cólera* na boate *Metrô*, no Estreito, região continental de Florianópolis e costumeiramente um espaço marginalizado. Construções ou espaços esquecidos, e que foram apropriados e resignificados também pelos sujeitos da cena de *rock* da cidade, e que adquiriram importância para certas camadas da sociedade. Em um mesmo movimento, denota o caráter de espoliação urbana sofrida por eles, afastada de lugares considerados “melhores” ou de “mais classe” na cidade.

Contudo, ao tratar desses locais, não conseguimos desassociar os sujeitos que por eles transitavam. Com os exemplos anteriormente evidenciados, percebemos que eles somente adquirem sentido a partir de ações coletivas. Espaços praticados, apropriados por aqueles que

circulavam e partindo de escolhas, na medida em que significam e resignificam seus trajetos. Uma configuração espacial, pautada por sociabilidades que tinham no *rock* um elo. Os indivíduos pertencentes a essa cena delineavam percursos que transformavam espaços em Florianópolis. Assim, uma cena é construída a partir de locais praticados, e vimos na capital catarinense dos anos 1980 essa característica. Sem afastar a importância do *Degrau*, *Lonazul* e *Metrô* nessa temática, porém trazendo outro elemento que dialoga profundamente com suas vivências.

Avistamos, a partir disso, a centralidade dos sujeitos nesse ínterim. Difusos, multifacetados e com suas particularidades, e que auxiliaram no adensamento de uma cena de *rock oitentista* na capital catarinense. Atuavam de forma variada, abrindo locais de shows, bares ou boates; divulgando apresentações e artistas; organizando e promovendo festas; montando bandas. Uma infinidade de ações, que davam oportunidade e configuravam uma cena roqueira em Florianópolis no período. Esses "agitadores culturais[123]", como Antônio evidencia, estão presentes nesse trabalho. Todos aqueles aqui entrevistados, em suas diferentes acepções, construíram uma parcela do objeto. Pessoas adultas, com mais de 40 anos, lançando luz sobre sua juventude, com anseios de ontem e hoje conectados em uma memória sobre sua vida, e relacionando com o *rock*. Jovens na década de 1980, que experimentaram suas belezas e agruras, partindo de concepções próprias sobre o mundo que os circundava.

Esses sujeitos inseridos na cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980 são heterogêneos, e realizam tramas difusas ao conectar música e cidade. As juventudes inseridas nesse entremeio não foram experimentadas igualmente, assim como a própria cena não se dispõe da mesma forma. Contudo, esses indivíduos nela se estabeleciam, mesmo com graus de envolvimento distintos, denotando suas fissuras, dissonâncias e semelhanças. Pessoas multifacetadas, assim como a própria Florianópolis, conformavam uma cena roqueira *oitentista* profundamente relacionada com a sua espacialidade. A resignificação de espaços "esquecidos" pelo poder público, como elencado anteriormente, assim como as relações entre o *rock* e o *surf*, vão ao encontro desses movimentos da juventude florianopolitana ligada ao gênero musical. Com isso, vislumbramos a complexidade dessa cena de *rock*, em que territorialidade, musicalidade e identificações estão entrelaçadas em uma urdidura.

Essa narrativa é adensada ao colocarmos a importância dos meios de comunicação e da cultura de massa. Aproximando com a tríade destacada anteriormente, estas esferas se localizam em um ponto crucial na consolidação da cena de *rock* florianopolitana dos anos 1980. O mercado de bens culturais no país articulava uma série de elementos, a fim de alicerçar um novo conjunto

[123] Antônio, *op. cit.*

de sujeitos perpassados pela lógica do consumo. Ao trabalhar com o *rock* nesse período, esses apontamentos se tornam essenciais, ao analisar a explosão de um gênero que não encontrava grande reverberação no Brasil. Com um novo nicho de mercado aberto, as diferentes empresas de bens culturais se alinharam a essa prática. Todavia, não trago somente essa faceta, como também aquela que articula as identificações dos jovens inseridos nessa lógica. Um movimento dialético, em que se negava qualquer aproximação com o mercado, ao mesmo tempo em que esses sujeitos necessitavam dele e de seus canais de divulgação.

Exercer suas sociabilidades, e entrever suas identificações, passava invariavelmente pelos meios de comunicação e pela cultura de massa. Compreendendo a juventude como um produto, um ideal a ser perseguido e, por conta disso, comercializado, encontra-se no interior dessa discussão. Aproximando ao *rock*, as características predatórias das indústrias de bens culturais a agenciavam enquanto jovem. Ao ouvir no rádio ou ver na televisão uma canção da *Legião Urbana*, dos *Paralamas do Successo*, ou do *Tubarão*, condicionava o consumidor a um conjunto de signos comercializados enquanto jovens. Somente a música não conformava esse espectro, assim como as vestimentas e as atitudes. Na década de 1980, percebemos uma apurada ação dessas áreas, atuando de forma massiva no cotidiano do jovem de classe média brasileiro. O *Rock in Rio*, a nível nacional, e o *Antena 1 Rock Concert*, a estadual, ratificam a guinada do *rock* no período, atingindo alto número de público, e conclamado a música jovem e voltada a esse nicho.

Aproximando com a ideia dos "agitadores culturais", meios de comunicação e cultura de massa conformaram suas existências consolidando suas práticas, que se aproximavam e dialogavam intimamente. Na década de 1980, evidenciamos apresentações musicais televisionadas; gênero musical tendo papel de destaque nas rádios; a cultura jovem e do *rock* conectadas e comercializadas. Pontos que articulam ambas as esferas, em que signos jovens e relacionados ao rock eram oferecidos ao consumo, em que o ato de adquiri-lo se tornava uma das únicas formas de possuir este escopo. A lógica do consumo está visceralmente conectada a construção de identificações dos sujeitos ligados ao *rock*, em conjunto com a intensificação da comunicação de massa, em que ganhava personalidade onipresente no seu cotidiano.

Assim, não poderíamos compreender a construção de uma cena, sem levar em consideração estes pontos. Ao percorrê-los, meu objetivo se delineava mais nítido, como em um movimento de costura. Ao traçar linhas interpretativas, a narrativa sobre a cena de *rock* de Florianópolis, na década de 1980, se adensava. Ao elencar como pontos cruciais em sua constituição os locais, os sujeitos, a mídia e a cultura de massa, observamos esses elementos na

capital catarinense. Ao longo desse trabalho, tive como intenção não somente apresentá-los, mas convidá-los a compreender uma trama sobre essa cena musical. Ao caminhar por essas questões, percebemos sua complexidade, assim como suas particularidades. Assim, a narrativa proposta se baseou em tecer linhas interpretativas, a fim de analisar elementos que conformavam uma cena de *rock* florianopolitana no período. Diferentes agências que galgavam os componentes necessários para sua consolidação. Assim, defendo a existência de uma cena de *rock* na cidade, já na década de 1980, com suas próprias idiossincrasias, como costurado ao longo desse trabalho.

A existência de uma cena de *rock* em Florianópolis, na década de 1980, abriu caminhos para a existência, posteriormente, de outras cenas na cidade. Remetendo a cultura açoriana, e bebendo na obra do *Engenho*, o *Dazaranha* se consolida como uma das principais bandas florianopolitanas, de *rock*, nos anos 1990. Uma cena *Mané Beat*, tal qual Rodrigo de Souza Mota procurou investigar em seu doutorado, se arraigava no seu sucesso, espraiando e borbulhando a criação de novos conjuntos pela capital catarinense. A abertura de bares, na década de 1990, na Lagoa da Conceição, como *Drakkar* e *Underground Rock Bar*; no João Paulo, como a *Célula Cultural*; no Centro, como a *Fios e Formas*; no Estreito, como a *Heaven*; e em São José, como o *Plataforma Rock Bar*; beberam de tentativas frustradas e sucessos pontuais de espaços de sociabilidade do *rock* dos anos 1980. A consolidação de uma cena de *rock oitentista* em Florianópolis se mostrou crucial para o aprofundamento das relações entre territorialidade, identificações e musicalidade. Uma tríade fundamental na análise da polifonia da cidade.

Afinal, cabe *rock* nessa ilha? Não só cabe, como transborda.

FONTES

Escritas

ALVES JR, Ozias. **Breve Dicionário do Heavy Metal da Grande Florianópolis**. 2002 Disponível em: <http://heavyemfpolis.blogspot.com.br/2009/03/breve-dicionario-do-heavy-metal-da.html>. Acesso em: 15/05/2018.

AMENDOLA, Beatriz. **A década que não acabou: sucesso na TV e no cinema, os anos 80 continuam vivos. Por que não conseguimos superá-los**? 2017. Disponível em:<https://www.uol/entretenimento/especiais/anos-80.htm#a-decada-que-nao-acabou> Acesso em: 01 nov. 2017.

BONILLA, Tamara. **Os dez anos do Imortal Rock Bar**. 2017. Disponível em: <https://www.estopimcoletivo.com/single-post/Os-dez-anos-do-Imortal-Rock-Bar>. Acesso em: 17/05/2018.

DAMIÃO, Carlos. **Rua Vidal Ramos, um case urbanístico**, 2011. Disponível em: <https://ndonline.com.br/florianopolis/coluna/carlos-damiao/rua-vidal-ramos-um-case-urbanistico>. Acesso em: 24 nov.
2017

MACHADO, Zury. No Arataka. In: **O Estado**, Florianópolis, 01 set. 1987, p.17.

MASSAROLO, Jorge. **Florianópolis**. 2013. Disponível em < http://correio.rac.com.br/_conteudo/2013/01/colunistas/jorge_massarolo/arquivos/24515-florianopolis.html>. Acesso em: 24 mai.
2018.

MENEZES, Cacau. **Bar do Chico**, 2008. Disponível em: < http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC%2Cblog.BlogDataServer%2CgetBlog&uf=2&local=18&template=3948.dwt&section=Blogs&post=40957&blog=290&coldir=1&topo=4023.dwt>. Acesso em: 20 ago. 2017.

_____. A vez da Lagoa. **O Estado**, Florianópolis, 15 jan. 1983. Lazer, p.17.

_____. Grande lance. In: **O Estado**, Florianópolis, 26 jan. 1983, p.18.

_____. **Há 30 anos**. 2008. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/cacaumenezes/2008/09/18/ha-30-anos/?topo=67,2,18,,,67>. Acesso em: 25 mai. 2018.

_____. **Jay e Marvin**. 2013. Disponível em < http://wp.clicrbs.com.br/cacaumenezes/2013/01/25/jay-e-marvin/?topo=67,2,18,,38,22 >. Acesso em: 25 mai. 2018.

_____. **Morreu o Pitanga**. 2014. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/cacaumenezes/2014/08/02/morreu-o-pitanga/?topo=67,2,18,,,67>. Acesso em: 25 mai. 2018.

_____. Na ilha um verão arrepiante. **O Estado**, Florianópolis, 18 jan. 1983. Lazer, p.27.

_____. O fim do Degrau. **O Estado**, Florianópolis, 05 jan. 1983. Lazer, p.19.

_____. Pessoalmente. **O Estado**, Florianópolis, 14 jan. 1983. Lazer, p.21.

PEDRAZZI, Iria. Festa na Praça. In: **O Estado**, Florianópolis, 01 mai. 1987, p.19.

RUBIM, Sérgio. **Morreu o Mário do Degrau**, 2011. Disponível em: <https://cangarubim.blogspot.com.br/2011/02/morreu-o-mario-do-Degrau.html>. Acesso em: 24 nov. 2017.

_____. O Bar do Érico está de volta. 2009. Disponível em < http://cangablog.blogspot.com.br/2009/01/o-bar-do-rico-est-de-volta.html >. Acesso em: 24 mai. 2018.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. **Agapito foi o último administrador do saudoso bar pertencente à família Katcipis**. 2017. Disponível em <https://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/agapito-foi-o-ultimo-administrador-do-saudoso-bar-pertencente-a-familia-katcipis>. Acesso em: 25 mai. 2018.
SILVA, Claudio. Atenção devedores. In: **O Estado**, Florianópolis, 05 set. 1987, p.18
_____. Ponto por Ponto. In: **O Estado**, Florianópolis, 02 set. 1987, p.16.
SOUZA, Elton. **Grupo RBS comemora 30 anos em Santa Catarina**. 2009. Disponível em: < http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/rbs30anos/19,0,2478415,Grupo-RBS-comemora-30-anos-em-Santa-Catarina.html > Acesso em: 02 jun.
2018.
STODIECK, Beto. Um ponto chic. **O Estado**, Florianópolis, 01 dez. 1988. Lazer, p.11.
XAVIER, Mário. Punks: a poesia da decadência. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 03 jul. 1988. Variedades, p.12

Orais

André Seben. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, set. 2016
Antônio. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017
Constantinos Mendenes (Grego). **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, mai. 2018.
Fábio Bianchini. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, mar. 2017.
Lígia Gastaldi. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, abr. 2018
Ozias Alves Jr. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, set. 2017
Paulo Carreirão. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017
Ricardo Davoli (Pena). **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017
Yan Carreirão. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017
Zeca Carvalho. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017

APÊNDICE A – MAPAS DAS MANCHAS E ESPAÇOS DO *ROCK* EM FLORIANÓPOLIS

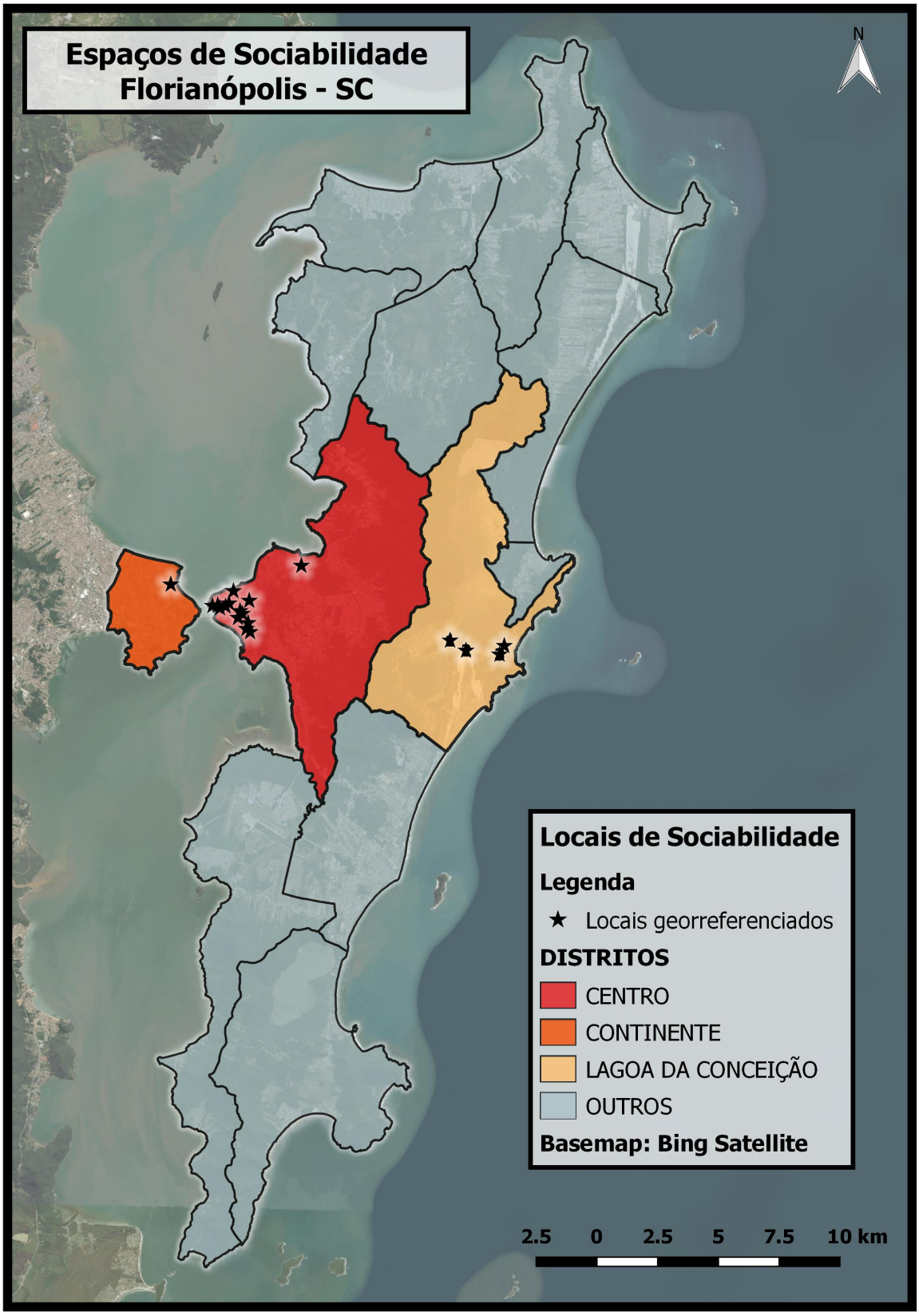

Figura 6 – Mapa geral das manchas do rock em Florianópolis

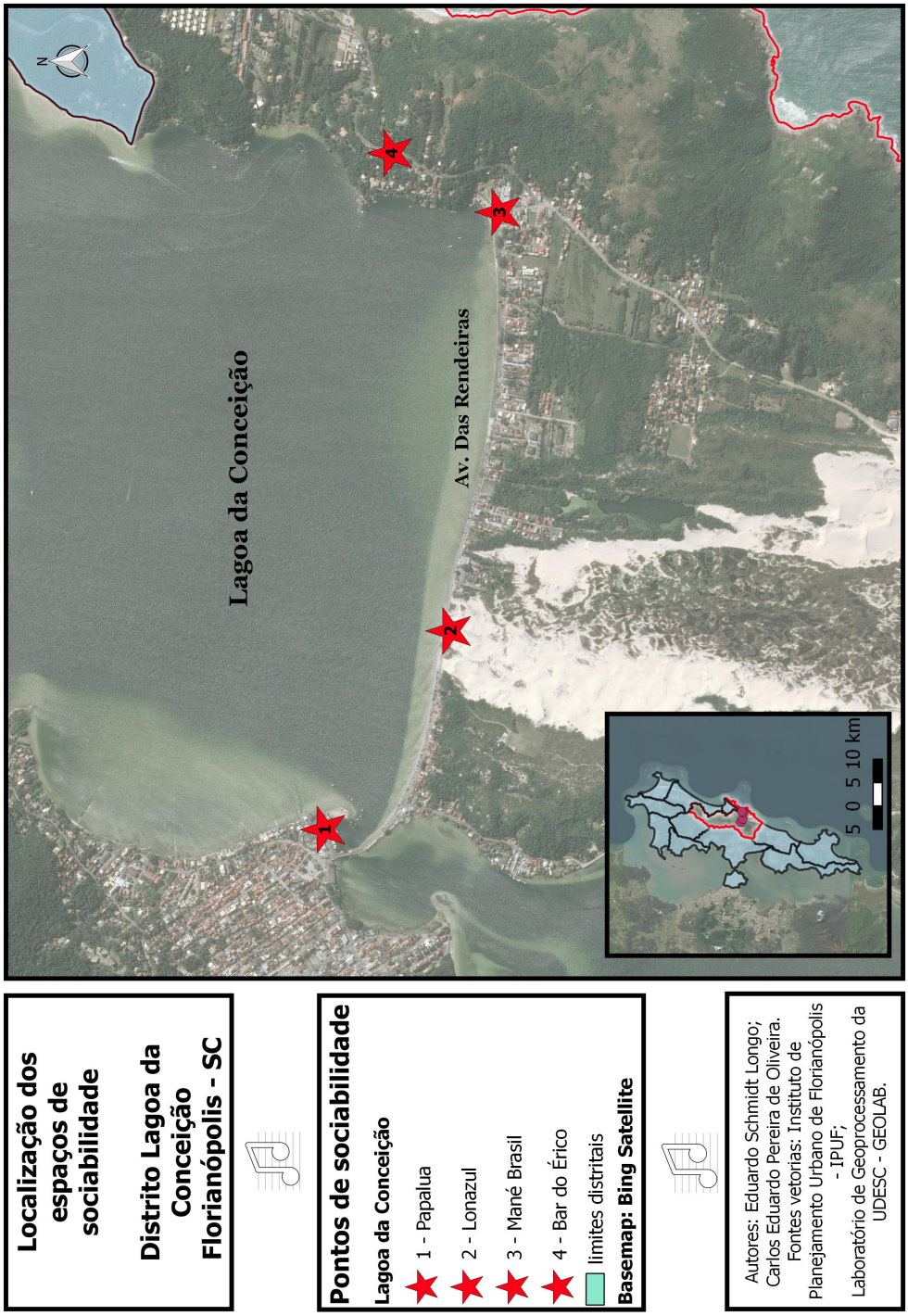

Figura 7 – Manchas e espaços de sociabilidade do Centro e do Continente

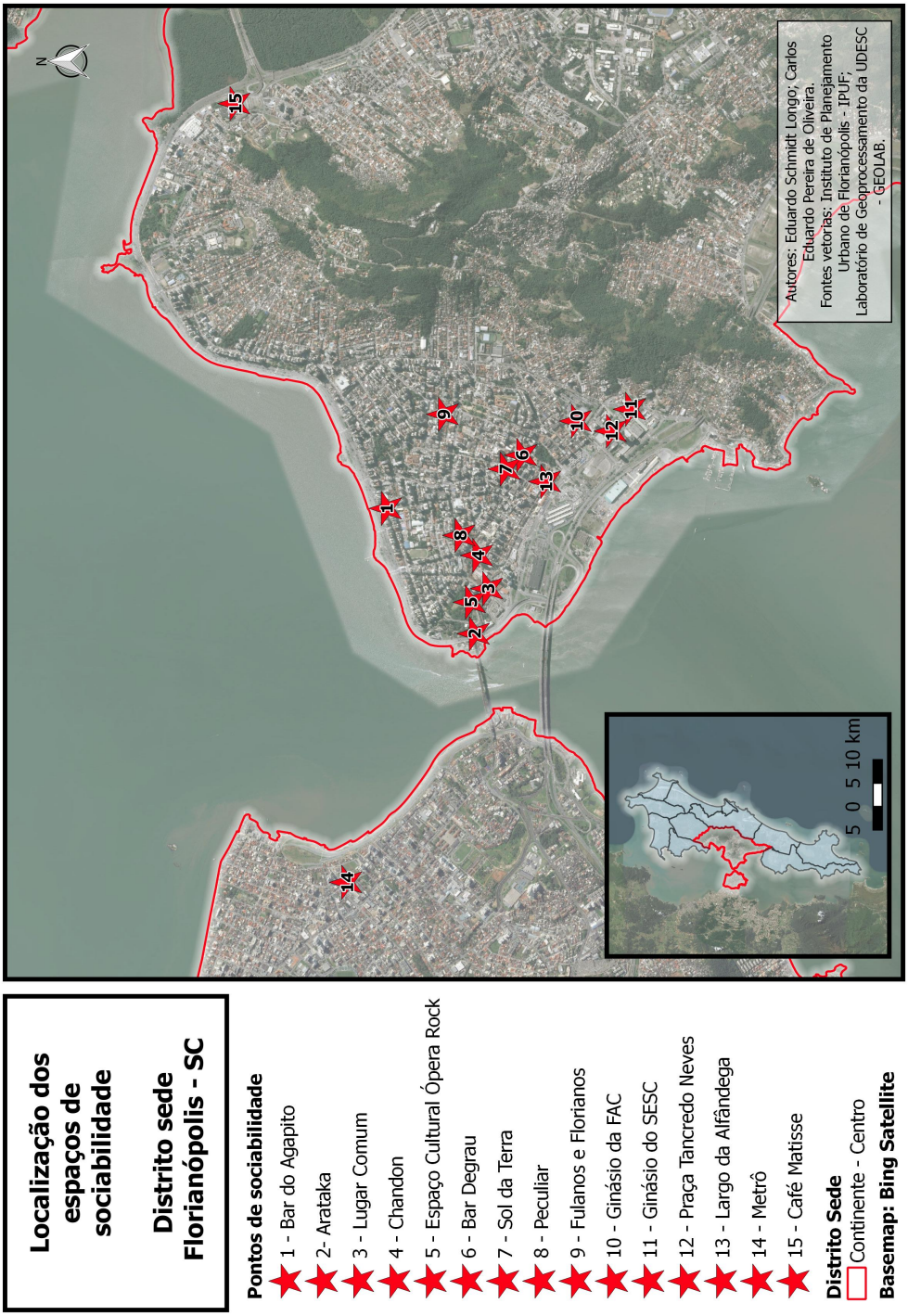

Figura 8 – Mancha e espaços de sociabilidade da Lagoa da Conceição

ANEXO A – COMITÊ DE ÉTICA

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: MAS CABE ROCK NESSA ILHA? LOCAIS DE SOCIABILIDADE E FORMAÇÃO DA CENA DE ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1979-1993)

Pesquisador: Carlos Eduardo Pereira de Oliveira

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 76899717.0.0000.0118

Instituição Proponente: FUNDACAO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SC UDESC

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.389.945

Apresentação do Projeto:

O projeto de pesquisa em questão, tem como propósito investigar os espaços de sociabilidade da juventude florianopolitana na década de 1980, e como tais locais auxiliaram na construção de uma cena de rock em Florianópolis no período aportado.

"Partindo da análise das construções de locais como Lolazul, Taj Mahal, Degrau e Chandon, além de espaços instituídos como pontos de troca de experiências, será realizada uma pesquisa utilizando como documento entrevistas realizadas com os atores envolvidos nestes espaços, como proprietários, frequentadores, músicos e radialistas, além da pesquisa em jornais no período aportado a fim de compreender a dimensão de atuação desta cena."

A pesquisa será aplicada para 12 participantes.

A pesquisa não terá custos e a data para início da coleta de dados está prevista para novembro de 2017.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo primário: Investigar os espaços de sociabilidade da juventude florianopolitana na década

Endereço: Av.Madre Benvenutta, 2007
Bairro: Itacorubi **CEP:** 88.035-001
UF: SC **Município:** FLORIANOPOLIS
Telefone: (48)3664-8084 **Fax:** (48)3664-8084 **E-mail:** cepsh.udesc@gmail.com

de 1980, e como tais locais auxiliaram na construção de uma cena de rock em Florianópolis no período aportado, problematizando os signos de importância destes locais para entender a construção da identidade dos jovens urbanos de Florianópolis.

Objetivos secundários:
- Analisar a forma com que tais espaços eram destinados à cultura rock, a fim de perceber os meandros da atuação destes nos grupos sociais existentes na cidade, e como a relação entre cidade/ator demonstrava-se latente.
- Investigar a importância dos espaços na criação de solidariedades e alianças entre indivíduos multifacetados e difusos, a fim de compreender o pertencimento de indivíduos a certos grupos sociais, entendendo a cidade como um ator principal neste âmago.
- Realizar um levantamento do perfil dos atores investigados, objetivando perceber a realidade social, assim como suas escolhas políticas no que tange a construção de identidades, no período aportado, e, por conseguinte, traçar um paralelo com a realidade atual dos mesmos.
- Analisar em que medida a cena de rock em Florianópolis ganhou as principais manchetes de jornais e televisão, logo, expandindo seu leque de representações para diversas áreas do Estado.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:
Riscos: "Os riscos são caracterizados como médios, pela condição de exposição de suas experiências, pela iminência de conflito de interesses que viviam nas relações de poder em ambientes da vida noturna de Florianópolis, conforme Resolução 466/2012 da CONEP/CNS/MS. Ainda, pelo fato de haver proposta do TCLE, com os sujeitos estarem vivos e serem pessoas públicas".

Benefícios: "Os benefícios se baseiam na importância das cenas musicais para compreender e enxergar a cidade e seus espaços, uma vez que abarca diversas possibilidades de interação entre grupos sociais e cidade, denotando a manutenção (ou não) de tais locais na conjuntura social de Florianópolis, e também a importância de ambos os atores sociais no que diz respeito aos mesmos espaços no presente. Além disso, a continuidade, no presente, de processos de formação de tribos urbanas, definindo sua territorialidade e espaços pelos sentidos compartilhados entre os jovens, com o rock sendo um dos principais aglutinadores.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Apresentou uma Carta Resposta ao Comitê de Ética informando sobre o cumprimento das pendências identificadas na versão anterior. Sendo que, na presente versão TODAS as pendências foram prontamente atendidas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Documentos apresentados:

TCLE;

Projeto Básico;

Projeto Detalhado (com o roteiro da entrevista);

Termo de Consentimento para Gravações;

Folha de Rosto datada e assinada;

Carta Resposta ao CEPSH.

Recomendações:

Sem recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Todas as pendências identificadas na versão anterior foram cumpridas, vejamos:

1) No TCLE, não há nenhum campo, coletando a informação se o participante quer manter a identidade em sigilo ou não. PENDÊNCIA ATENDIDA;

2) Reescrever no TCLE, a informação "O seu papel nessa cena é essencial e, para tanto, sua identificação no trabalho se torna crucial no seu melhor andamento."; de modo que a mesma não induza ou pretenda convencer o participante a revelar a identidade na pesquisa. PENDÊNCIA ATENDIDA;

3) Inserir o (a) orientador (a) na equipe de pesquisa no Projeto Básico e no TCLE. PENDÊNCIA ATENDIDA;

4)Inserir o roteiro da entrevista. PENDÊNCIA ATENDIDA;

5) Informar como será feita a seleção e escolha dos participantes e como os dados serão analisados os discursos. PENDÊNCIA ATENDIDA;

6) no caso das entrevistas via Facebook, explicar como será aplicado e assinado o TCLE. PENDÊNCIA ATENDIDA;

7) detalhar o cronograma e colocar data de coleta de dados posterior à aprovação do projeto por

este CEPSH. PENDÊNCIA ATENDIDA;
8) No PB consta 12 intervenções, além de 12 participantes. Explicar quais serão as intervenções já que foi mencionado apenas a aplicação de entrevista. PENDÊNCIA ATENDIDA.

Conclusão: Considerando que todas as pendências foram prontamente atendidas e que o presente projeto atende aos preceitos éticos estabelecidos pelas resoluções específicas vigentes, o projeto está APROVADO.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Colegiado APROVA o Projeto de Pesquisa e informa que, qualquer alteração necessária ao planejamento e desenvolvimento do Protocolo Aprovado ou cronograma final, seja comunicada ao CEPSH via Plataforma Brasil na forma de EMENDA, para análise sendo que para a execução deverá ser aguardada aprovação final do CEPSH. A ocorrência de situações adversas durante a execução da pesquisa deverá ser comunicada imediatamente ao CEPSH via Plataforma Brasil, na forma de NOTIFICAÇÃO. Em não havendo alterações ao Protocolo Aprovado e/ou situações adversas durante a execução, deverá ser encaminhado RELATÓRIO FINAL ao CEPSH via Plataforma Brasil até 60 dias da data final definida no cronograma, para análise e aprovação.

Lembramos ainda, que o participante da pesquisa ou seu representante legal, quando for o caso, bem como o pesquisador responsável, deverão rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE - apondo suas assinaturas na última página do referido Termo.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_981185.pdf	16/10/2017 03:40:37		Aceito
Parecer Anterior	PB_PARECER_CONSUBSTANCIADO_CEP_2302978.pdf	16/10/2017 03:39:44	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito
Outros	Carta_resposta_as_pendencias.doc	16/10/2017 03:39:20	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_Pesquisa_modificado.docx	16/10/2017 03:36:59	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento /	TCLE_modificado.doc	16/10/2017 03:36:44	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito

Justificativa de Ausência	TCLE_modificado.doc	16/10/2017 03:36:44	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_Plataforma_Brasil.pdf	08/09/2017 16:20:21	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito
Outros	Termo_de_consentimento.doc	05/09/2017 17:32:59	Carlos Eduardo Pereira de Oliveira	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

FLORIANOPOLIS, 21 de Novembro de 2017

Assinado por:
Renan Thiago Campestrini
(Coordenador)

Endereço: Av.Madre Benvenutta, 2007
Bairro: Itacorubi **CEP:** 88.035-001
UF: SC **Município:** FLORIANOPOLIS
Telefone: (48)3664-8084 **Fax:** (48)3664-8084 **E-mail:** cepsh.udesc@gmail.com