
**“ATÉ A FUMAÇA CONSUMIR SUA CABEÇA”:
CONTRASTES ENTRE O URBANO E O RURAL
NO ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1983)**

Carlos Eduardo Pereira de Oliveira

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com área de concentração em História do Tempo Presente. Possui graduação e mestrado em História na mesma instituição. Vinculado ao Laboratório de Imagem e Som (LIS-UDESC), com experiência no campo de estudos sobre música, consumo, juventude e meios de comunicação. Atualmente, é bolsista PROMOP/UDESC. E-mail: kaduoliveira23@gmail.com

“ATÉ A FUMAÇA CONSUMIR SUA CABEÇA”: CONTRASTES ENTRE O URBANO E O RURAL NO ROCK EM FLORIANÓPOLIS (1983)**“UNTIL THE SMOKE CONSUMES YOUR HEAD”: CONTRASTS BETWEEN THE URBAN AND THE RURAL IN FLORIANÓPOLIS’ ROCK (DECADE OF 1980)****Carlos Eduardo Pereira de Oliveira****RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo analisar os contrastes entre urbanidade e ruralidade na cena de *rock* de Florianópolis dos anos 1980. Para isso, parte da análise de duas canções do disco *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, da banda catarinense *Expresso Rural*, além de entrevistas com sujeitos inseridos nessa cena e excertos de jornais que davam espaço para o gênero musical no período. Lança-se luz sobre o diálogo entre espaço e canção como ponto central para entender as relações entre os indivíduos dessa cena. Indo além da mera circulação, a preocupação aqui é tecer linhas entre esses dois polos interpretativos, tendo como objetivo ligá-las por pontes, conectando pontos que não possuíam ligação aparente, evidenciando 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.

PALAVRAS-CHAVE:

Cena de *Rock*, Urbanidade, Canção.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the contrasts between urbanity and rurality in the Florianópolis’ rock scene of the 1980s. For this, it starts with the analysis of two songs from the album *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, from Santa Catarina band’s *Expresso Rural*, as well as interviews with people who were involved in this scene and excerpts from newspapers that gave space for the musical genre in the period. It light it up the dialogue between space and song as a central point to understand the relations between the individuals of this scene. Going beyond mere circulation, the concern here is to weave lines between these two interpretive poles, aiming to connect them by bridges, joining together points that did not have an apparent connection. , evidencing the fragments of a city that modernized itself. And paying attention to the sometimes small spaces of *rock* in Florianópolis, will be essential to understand different ways of constituting images about the city and, therefore, of the musical genre.

KEY WORDS:

Rock Scene, Urbanity, Song.

Caminhando pelas ruas de Florianópolis, conseguimos ouvir uma infinidade de vozes ecoarem dos mais diversos pontos. Seja pelos vendedores ambulantes nas ruas do centro, ou as buzinas no entorno da Universidade, são alguns dos sons que a constituem. Podemos ver isso em quaisquer cidades do país, com suas próprias particularidades e seus próprios ruídos. Podemos enxergar, então, uma ligação estreita entre a cidade e seus sons, fazendo com que ambas se modificam e se constituem. No caso específico deste texto, gostaria de chamar atenção para um tipo de som: a música.

Analisar a cidade através da sua musicalidade é, sobretudo, um trabalho interdisciplinar. Para realizá-lo, é preciso articular diferentes conceitualizações de áreas afins, como a sociologia, etnomusicologia, geografia e história. Entretanto, esse artigo se insere na lógica da disciplina histórica, e, para tanto, caminha pelos seus meandros. A utilização da canção na pesquisa histórica obteve grande reverberação nos últimos tempos, principalmente no Brasil, estando situada no centro de fenômenos sociais mais amplos. A canção, para Marcos Napolitano, possui diversas camadas de sentidos e uma natureza polissêmica, sendo entendida como uma estrutura, com diversos parâmetros que a constituem (NAPOLITANO, 2005). Por conta disso, dá-se a importância de encará-la como um documento histórico, e tentar compreendê-las torna-se o principal desafio do historiador que se debruça sob esse documento.

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

Em conjunto com a análise das canções, podemos aproximar a noção de cena musical, que nos oferece outros meios de análise das culturas jovens urbanas, frente a multiplicidade e heterogeneidade dos círculos e redes de sociabilidades encontradas no contexto dos espaços urbanos contemporâneos Segundo João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes, vimos

que o conceito nos permite uma análise aprofundada e ampla acerca desses sujeitos envolvidos, colocando luz tanto sob “contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana” (FERNANDES e FILHO, 2005, p.5).

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 são neste que as relações de trocas simbólicas são realizadas (ROSA, 2007). A necessidade destes espaços se torna evidente no tocante a importância para os mais difusos atores que os partilhavam: seja como plataforma de divulgação dos trabalhos de músicos e bandas locais (atrelando suas apresentações com vendas de produtos oficiais, como camisetas, *long plays* e afins); como lugar de pertencimento para os indivíduos que partilhavam dos mesmos anseios e gostos; como fonte de renda para proprietários que viam em tal nicho uma oportunidade de lucro. Em todos os vieses possíveis, o espaço é um dos atores principais na evocação de sentidos e símbolos de uma determinada tribo. O modo pelos quais as relações entre diferentes pessoas se perfazem estes locais, e, por conseguinte, a formação de grupos sociais, com aspectos em comum entre os indivíduos, traz para o âmago da discussão a percepção da cidade como um dos principais protagonistas nestas redes de identificação.

Assim, o objetivo desse trabalho se desenha como uma tentativa de analisar diferentes discursos sobre urbano e rural, sejam eles nas canções da banda *Expresso Rural*¹, ou na fala dos sujeitos pertencentes a cena de *rock* florianopolitana, ou pelo discurso jornalístico do período. Diferentes facetas que dialogam com a cidade, sua música e seus indivíduos do *rock*. **“Lá na cidade a cor da moda agora é cinza”**: choque entre urbano e rural na cena de *rock* ilhéu

O estilo musical do *Expresso Rural* colocava algumas ideias contraditórias. Primava-se pelo *rock rural*, com “o rock lembrando a modernidade e as tecnologias do século XX, mas preso à ruralidade, à falta de tecnologias e ao sossego do campo” (MOTA, 2009, p.31). Muito

¹ *Expresso Rural* foi formado em 1981, a partir do encontro entre Zeca Petry e Daniel Lucena nos festivais de música que ocorriam no período em Florianópolis. Além deles, juntaram-se Marcos Ghiorzi, Volnei Varaschin, Paulo Back e Beto Mondadori. Na ficha técnica do disco *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, temos os cinco primeiros colocados, ainda com a adição de Sérgio Bassit e Tayrone Mandelli. Foi uma das bandas de maior sucesso do Estado nos anos 1980.

do que preconizavam em suas letras – como a saudade do campo, ou as mazelas do crescimento urbano – são pontos que podem ser levantados com relação ao impacto perante a urbanização, e as referências campestres das cidades menores. Um exemplo pode ser colocado através da música *Sol de Sonrisal*, onde levanta como a cidade grande é cinza, sem vida, em contraste com o colorido do campo:

Lá na cidade a cor da moda agora é cinza / Coração cinza, terno cinza, amor cinza /
Aqui no mato a cor da moda é arco-íris / Green, Blue, laranja, cor décor ao natural /
Até a fumaça consumir sua cabeça / tem muita ideia sugerindo um visual / mas não
pense que esse sonho é verdadeiro / Esse seu mundo iluminado por um sol de
sonrisal/ Falta de verde vai fazer chover pra cima / Nuvens de caço soltam pingos de
metal / No amor de um operário esquecido / Sob as bases de um parque industrial /
Lá na cidade já tem rio pedindo água / Pulando cedo do seu leito pra fugir / Na
esperança de não entrar pelo cano / Chegar ao mar antes de se poluir / Em edifícios
que correm batendo palmas / Ofuscados pelas luzes de neon/ Nas avenidas que se
vão em paralelas / Nunca se encontram pra poderem conversar /Sinceramente não
liguem para o que eu digo / São só palavras de um ser dito normal / Que se passa o
tempo passando o tempo com a vida / Mas que acredita na existência desse sol de
sonrisal (LUCENA; VELHO, 1983, lado B, faixa 1)

Faz-se necessária uma pequena colocação sobre o uso da canção neste trabalho. Ela será evidenciada como um discurso, que articula tanto parâmetros musicais quanto poéticos para se satisfizer. Ambos estão espelhados, a fim de melhor compreendê-la, colocando-a no centro da análise histórica. Assim, entende-se a canção como a palavra cantada, uma forma de expressão que exacerba a fala e que dela nasce por excelência. Implicando em uma aplicação melódica, coloca em igualdade a música, um conjunto racionalizado de sons, com a poesia, articulando uma forma única de se transmitir algo.

Com a canção sendo encarada como uma representação do contexto em que está inserida, Napolitano atenta para a articulação entre texto e contexto para compreendê-la e analisá-la. Entendendo que a história é descontínua, onde “apresenta uma sucessão assimétrica e irregular de projetos hegemônicos para cada área da vida social que dão forma a uma estrutura social também instável e de movimento e ritmo irregulares” (NAPOLITANO, 2005, p.237), é essencial lançar mão dessa metodologia de análise onde privilegia a análise textual e contextual da canção. Nesse prisma, podemos compreender a canção como uma fonte rica na análise da cena de *rock* em Florianópolis. Como coloca Napolitano, as fontes musicais são como qualquer outro tipo de documento histórico, onde reside na tensão entre evidência e representação, uma vez que ela é “uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis” (NAPOLITANO, 2005, p.240).

Articulando com a canção e seu contexto, 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, uma grande parte da juventude roqueira nos anos 1970 e 1980. O jornalista elenca uma série de fatores para relatar a sua experiência no local, durante todo o seu curto texto. Trago o excerto abaixo para problematizar a noção de que, em Florianópolis, todo mundo pertencia ao mesmo grupo, ou que todos ali se conheciam.

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 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 1978². O evento foi uma das marcas do *rock* florianopolitano, dividindo o panteão dos grandes festivais, até aquele momento, com o *Palhostock*³ em 1974. Alcançou esse patamar pelo grande número de pessoas que reuniu, pelas confusões com a polícia ou pelas 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, pertenciam as camadas mais altas 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

² 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**. Direção: Marco Martins e Loli Menezes. Produção: Renato Turnes. Florianópolis: Vinil Filmes, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sATEz4yR2X0>> Acesso em: 16/09/2017.

³ 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.*

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 frequentados, por exemplo, por sujeitos de outros estratos sociais, que poderiam ter no *rock* o seu ritmo musical preferido, assim como esses que Cacau Menezes traz, mas que não iam até a praia da Joaquina atrás de “rock, surf e brotos”.

Destaca-se a ideia de que “a cidade era uma turma só”. Ricardo Davoli (ou Pena, como será aqui referenciado) radialista e natural de São Paulo, 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 aí 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’ (DAVOLI, 2017).

Podemos traçar um paralelo com a fala de Zeca Carvalho, também radialista no período e natural de São Paulo. Ao falar sobre Florianópolis nos anos 1980, elenca alguns pontos em comum com a canção:

Putá, 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 (CARVALHO, 2017).

Na mesma linha, Antônio, músico também natural de São Paulo e que escolheu Florianópolis como sua casa, traz alguns aspectos sobre o clima da cidade 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 aí, desce aí, come um 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. Procuo esse lugar de novo, um lugar assim pra viver (BARROS, 2017).

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.

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. Podemos relacionar tal embate com a questão da cena musical. Como Straw coloca, a cena traz a capacidade que ela 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)

Dessa forma, a cena pode ser interpretada 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.

Analisar a cidade pelo viés da polifonia implica em contradizer o caráter único, homogêneo e linear que uma visão sobre ela pode trazer. Reinaldo 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 cidade 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 desenvolvimento urbano latente 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 correlacionado com uma nova estrutura demográfica da cidade. A partir da década de 1970, a capital do Estado recebeu um número intenso de migrantes, em 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 que contribuíram massivamente para a mudança na estrutura econômica do município.

Um ponto que converge com as falas de Zeca e Antônio, além da canção *Sol de Sonrisal*, diz respeito ao fato da população urbana ultrapassar a rural somente durante os anos 1970, em Santa Catarina, como evidencia 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

idades 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 Zeca, Antônio e outros são provenientes: os dois são provenientes de São Paulo. 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 coloca que “Floripa é o lugar certo, tem surf, e, po, eu vou pra lá, universidade federal, não pago nada, vou pra lá” (DAVOLI, 2017). 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?” (CARVALHO, 2017). 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 aqui. Daí eu peguei meu fusca e vim embora” (BARROS, 2017).

Através dessas colocações, podemos elencar uma visão sobre Florianópolis, de cidade interiorana, mesmo sendo a capital do Estado. Nessa linha de análise, segundo Luiz Felipe Falcão:

Seja como for, o resultado disto é que Florianópolis não é a cidade mais populosa de Santa Catarina, não alista o maior contingente de eleitores do Estado, não é o município que mais paga tributos, não acolhe o principal evento cultural catarinense (que é o Festival de Dança de Joinville), não promove a mais conhecida festividade em nível estadual (a Oktoberfest de Blumenau) e, em complemento, seus times de futebol não obtêm com frequência o título de campeão do Estado (FALCÃO, 2005, p.5).

A partir dos anos 1960, vimos um crescimento no setor de serviços, com a instalação de duas universidades públicas (Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade do Estado de Santa Catarina), para além das privadas, redes de comunicação e diversas empresas estatais, como a Centrais Elétricas de Santa Catarina (CELESC) e a Eletrosul (FALCÃO, 2005, p.4). Como Michel Goulart da Silva coloca, esse processo veio a transformar a estrutura urbana da cidade, onde o centro estaria ligado estritamente com outras localidades do município (SILVA, 2010, p.104).

Segundo André Ogawa, em sua análise sobre o bairro Itacorubi, podemos ver como o rural e o urbano se contrastam e conseguem sobreviver no mesmo espaço, onde “empreendeu-se um processo em que a cidade avançou sobre o campo, mas em que se foi esboçado um

quadro no qual se despontam paradoxos” (OGAWA, 2010, p.245). Dessa forma, vimos nesse local uma cidade que cresce, mas, ao mesmo tempo, conserva rugosidades que remetem a um tempo e espaço “antigo”. Dentro dessa linha de análise, podemos entender a cidade como um espaço dinâmico, onde podemos observar diversas interações e redes de sociabilidades envolvidas em diferentes espaços. Assim, podemos compreender a cidade não apenas como uma construção urbanística realizada por diferentes “planos diretores”, por exemplo, mas como uma amálgama entre várias sociabilidades que auxiliam na sua construção e ressignificação (HERSHMANN; FERNANDES; 2015 p.299).

Podemos remeter novamente essa questão com outra canção: *Rock Rural*, de autoria de Daniel Lucena e Zeca Petry. Nela, vimos o contraste entre o rural e o urbano, onde o *Rock rural* é o som do campo, inclusive nos acordes e na viola evidenciada na letra, em contraste com a guitarra elétrica utilizada no arranjo, e no ritmo *rock*:

Não fosse o balanço da montaria / Você sabe eu cantaria mais que um Rock Rural /
Uma balada pra cantar a reviria / Falando de pradarias, Jesse James e curral. / E caso fosse a falta de melodia / O galope me daria um compasso natural / Minha viola certamente me traria / Acordes de cantoria lá do fundo do quintal. / se você fosse de encontro do fim do dia / No pôr-do-sol me veria correndo de pés no chão / Com a mente presa na liberdade do campo / Me sentindo mais comigo do que só na multidão. / Voando leve no meio da ventania / brisa corta de harmonia as folhas do milharal / Criando um folk bem no centro da cidade / Como um postal esquecido entre as folhas de um jornal. / Wo wo - ha ha ha . Wo wo - ha ha há (LUCENA e PETRY, 1983, lado B, faixa 3)

Aqui, vimos uma contradição com relação ao tema, uma vez que vimos uma crítica ao urbano, com a valorização do rural, porém sem querer voltar àquele campo, e sim viver suas particularidades dentro da cidade. Segundo Mota, podemos ver essa relação híbrida através do próprio nome da banda: *Expresso*, denotando um caráter de velocidade, característica das cidades, com o *rural*, com a vida no campo sendo colocada (MOTA, 2009, p.33).

Cabe uma pequena contextualização sobre a banda. Inserida em uma cena regional, o *Expresso Rural* alcançou grande sucesso em Santa Catarina após o lançamento do disco *Nas Manhãs do Sul do Mundo*. A banda alcançou tal patamar por uma série de fatores, mas o papel que a mídia exerceu nesse caminho não pode ser deixado de lado. A Rede Brasil Sul (RBS), afiliada da Rede Globo no Estado, esteve a frente de um projeto de consolidação de bandas locais, com a produção de videoclipes e inserção tanto da *Expresso Rural* quanto de outras, como *Tubarão* e *Decalco Mania*, em *drops* na sua programação diária. Cacau Menezes, que tinha um espaço no principal programa da emissora, era quem auxiliava nesse âmbito. Obviamente, não se desarticula o papel de interesse comercial nessa inserção, em que

uma emissora de televisão lança mão de artifícios, como a promoção desses grupos, a fim de obter ganhos comerciais.

Nesse âmbito, podemos compreender a canção em um emaranhado de atores e espaços, abarcando uma “série de processos, sujeitos e atividades profissionais” (HERMETO, 2012, p.79), fazendo com que essa obra transite entre diversas porções socioculturais. Desta forma, o processo de produção conforma o resultado final da canção e “cria padrões de estética e de consumo, que passam a integrar o cotidiano da sociedade” (p.79). Nessa seara, podemos compreender a importância dos meios de comunicação de massa na circulação e apropriação da canção, sempre em consonância com o público: 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” (p.86).

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 que contrastam 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 Joaquina”? Como colocado anteriormente, trata-se de uma determinada tribo urbana, que se inseriam em certas camadas da sociedade que 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? (DAVOLI, 2017)

A escolha do local, segundo Zeca, se deu por conta da “estrutura mais ou menos pras bandas poderem” tocar. Mesmo assim, o que ele recorda sobre o show foi a atuação da polícia. Como ele 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! (CARVALHO, 2017).

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. Tanto no Bar do Chico quanto na Metrô, o *rock* era o que reunia a juventude, em suas diferentes subdivisões. No interior dessas, esses sujeitos construíam suas redes de sociabilidades, não somente entre si, mas também com o espaço que dividiam.

Mesmo separados temporalmente e espacialmente, fazem parte de um mesmo jogo, de uma mesma cena.

Segundo Michel de Certeau (2014), um lugar somente adquire esse caráter a partir do momento que é praticado, ou seja, após os sujeitos praticarem e ocuparem o local é que ele se perfaz como tal. Tecendo uma analogia entre a existência da língua e a sua prática, Certeau coloca que caminhar na cidade é uma enunciação, em que somente através do ato de caminhar pelas ruas de uma cidade é que ele finalmente alcança seu caráter máximo, o ato da enunciação da fala. Com esse olhar sobre o espaço, podemos valorizar a ação dos sujeitos que o compõem e vivem nele. Assim, as relações postas entre os diferentes indivíduos que partilham um local desenvolvem ele próprio, uma vez que a “rua geometricamente produzida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2014, p.184). Conseguimos, então, trazer as relações sociais no centro da análise da cidade, e, por conta disso, podemos articular uma série de elementos para efetivá-la.

Dialogando com essa noção, podemos trazer um caráter estético entre os sujeitos os lugares, em que Cristina Freire aponta para as “camadas espessas de sentido” de uma cidade, aprofundando os estratos dos sujeitos que por ela transita (FREIRE, 1997). Assim, podemos trazer para a análise da cidade uma série de outros elementos, tecendo uma espécie de cartografia das experiências dos sujeitos para explicar a tessitura da urbe. Levantando particularidades, experiências e trajetórias, podemos, em um primeiro momento, enxergar um emaranhado de sentidos sem significado. Porém, com o trabalho de um historiador, por exemplo, podemos encontrar algum tipo de ordenamento, mesmo em uma paisagem tão diversa, como se a cidade possuísse um “ritmo de fundo constante” (FREIRE, 1997, p.26).

Com isso, podemos partir da canção para exemplificar esses pontos. Com um gênero musical, podemos compreender uma “cidade invisível”, que não se mostra em um olhar apressado, mas que se enraíza no viés estético de análise, proposto por Freire. Outro lado da cidade que se integra com suas construções visíveis; prédios, ruas, praças e afins que, com esse viés de análise, são enxergados como espaços vivenciados, praticados. Ir além da própria estrutura arquitetônica, mas tentar entender a sua relação com as mobilidades urbanas que o circundem. O próprio prédio, nessa linha de análise, possui um discurso, que cabe ao pesquisador entendê-lo. Esse discurso é personificado e vivo através das percepções sobre ele, feitas pelos indivíduos que possuem algum tipo de relação com ele. Tenho como preocupação olhar para um espaço que é abstrato em um primeiro momento, mas que angaria sentido

através das experiências dos sujeitos que ali estão envolvidos: uma relação estética com as coisas que estão dentro da cidade.

Entende-se nesse trabalho a canção como manifestação dessa urbanidade que Florianópolis estava vivenciando. A banda *Expresso Rural*, quando colocavam um saudosismo perante o campo, demonstrava sempre em contradição com o local aonde viviam – no caso, a capital do Estado. Muito dessa “vontade de voltar” vem ao encontro com uma noção arraigada de urbanidade por esses sujeito, que são, não em sua maioria, migrantes do interior do Estado, de onde saíram de suas cidades para encontrar outros anseios em Florianópolis. Essa questão se torna vital no andamento da problemática de pesquisa sobre a relação da cidade – e dos espaços de sociabilidade – com a formação de uma cena de *rock* florianopolitana, pois as cenas musicais, como um conjunto de complexas interações entre os seus diferentes sujeitos, que se sentem pertencente a uma cena de acordo com certos aspectos, modificam e participam dessa urbe. Uma dessas interações se dá, por suposto, através da canção, que também emana diferentes sentidos e cria, através de sua recepção ou reprodução, novos sentidos e ressignificações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conduzindo novamente a circulação no Centro de Florianópolis, ou na Lagoa da Conceição, escutamos vozes diversas. Tanto na Rua Vidal Ramos quanto na Avenida das Rendeiras, atualmente, as vozes que emanam se contradizem, chocam, transitam e produzem movimentos na malha urbana. Propondo escutar a cidade, podemos evidenciar uma série de fatores para compreender de que forma a canção se espalha na urbe, e como ambas estão intrinsecamente conectadas. São nessas conexões que este trabalho entra: como podemos compreender a Florianópolis dos anos 1980, através das canções executadas e produzidas em seu território?

Partindo de uma banda, em que os integrantes não são nativos de Florianópolis, mas frutos de um êxodo urbano-urbano, ocorrido na cidade durante os anos 1970 e 1980, podemos entender a trama cultural na qual estão envolvidos. A *Expresso Rural*, com sua exaltação do campo e do *rock* rural, inseria na capital catarinense as demandas de uma imigração tardia. Ao executar um híbrido entre a guitarra elétrica e o violão om cordas de *nylon*, conseguimos aproximar na ótica dos choques entre uma pretensa ruralidade, evocada pelos integrantes da

banda, e a urbanidade na qual estavam inseridos. Ao mesmo tempo em que, ao realizar esse movimento, congregavam uma série de fãs pelo Estado, com apoio da principal emissora televisiva, e se construindo como uma das principais bandas de *rock* em Santa Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 262 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.

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.

DIAS, Rafael Damaceno. **A efêmera chance de encantar o mundo: Florianópolis nas últimas décadas do século XX**. Tese (doutorado em História). Universidade Federal do Paraná. 2013. 160 p.

FALCÃO, Luis Felipe. Palavras indesejadas: relatos que estorvam a ideia de uma história única e uniforme (Florianópolis, últimas décadas do século XX). In: **X Encontro Nacional de História Oral – Testemunhos: história e política**. 10, 2010, Recife. Anais do X Encontro Nacional de História Oral. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2010, p. 1-10.

FALCÃO, Luiz Felipe. Quando os “nativos” e os “haoles” se encontram... **XXIII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**. Londrina, 2005.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos, UNISINOS**, set-dez 2015.

FERNANDES, Fernanda Marques; FILHO, João Freire. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexões sobre o conceito de Cena Musical. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. UERJ, 2005.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, 1997. 317 p.

HERMETO, Miriam. **Palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Artífices do Futuro: cultura política e a invenção do tempo presente de Florianópolis (1950-1980)**. Florianópolis: Insular, 2016. 360 p.

MOTA, Rodrigo de Souza. **Rock dos anos 1980, prefixo 48: um crime perfeito?** Florianópolis, 2009. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina.

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. (1. ed. 2005).

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo. Ática. 1993.

ROSA, Pablo O. **Rock Underground – uma etnografia do rock alternativo**. São Paulo. Radical Livros. 2007.

SILVA, Michel Goulart da. Uma cidade em disputa: representações das transformações urbanas em Florianópolis no contexto da aprovação do Plano Diretor de 1976. In: CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe; LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Florianópolis no tempo presente**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JUNIOR, Jader (org.). **Comunicações e Territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. Pág 13-28

FONTES

BARROS, Antônio. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, nov. 2017

BORGES, Maurio. **Rock, Surf e Brotos: muita polícia e pouca onda**. Blog Waves, 2008. Disponível em: < <http://waves.terra.com.br/surf/noticias/colunaspanquemovel/rock-surf-e-brotos/muita-policia-e-pouca-onda>> Acesso em: 16/09/2017

CARVALHO, Zeca. **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017

DAVOLI, Ricardo (Pena). **Entrevista concedida ao autor**. Florianópolis, ago. 2017
default.jsp?source=DYNAMIC%2Cblog.BlogDataServer%2CgetBlog&uf=2&local=18&
ILHA 70. Direção: Marco Martins e Loli Menezes. Produção: Renato Turnes. Florianópolis: Vinil Filmes, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sATEz4yR2X0>>
Acesso em: 16/09/2017

LUCENA, Daniel; PETRY, Zeca. Rock Rural. Intérprete: Daniel Lucena. In: RURAL, Expresso. **Nas Manhãs do Sul do Mundo**. Florianópolis: Expresso Rural. 1983, faixa 3 lado A.

LUCENA, Daniel; VELHO, Paulo. Sol de Sonrisal. Intérprete: Daniel Lucena. In.: RURAL, Expresso. **Nas Manhãs do Sul do Mundo**. Florianópolis: Expresso Rural. 1983, faixa 7 lado B.

MENEZES, Cacau. Bar do Chico, 2008. Disponível em: < <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/template=3948.dwt§ion=Blogs&post=40957&blog=290&coldir=1&topo=4023.dwt>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Artigo recebido em março de 2018. Aprovado em julho de 2018.