

“RATOS DE PORÃO TEM NADA A VER COM CHARLIE BROWN JR.”: A CENA UNDERGROUND DE TOLEDO ENTRE ASSOCIAÇÕES E DISSOCIAÇÕES¹

Aldo Francisco Valoto (UFPR)

RESUMO: Este trabalho busca apresentar a cena underground de Toledo – PR, local no qual estudei junto a seus membros e produzi minha dissertação. Aqui, minha proposta é demonstrar como a cena tomou sua forma, como ela veio a ser o que era por meio dos relatos de algumas de suas membras e membros, acentuando tal formatação a partir das trajetórias de vida destas pessoas. Assim, buscou-se objetivar os processos de associações e dissociações tendo em vista os processos de identificação e comunitarização tendo a música como sua agente, o que fica explícito em minha formulação de “comunidades musicalmente motivadas”. Os coletivos são a forma pela qual a comunidade musical é objetivada pelas próprias participantes; então, considero importante sua compreensão para acionar as formas como o underground é manifesto pela e a partir da comunidade de praticantes. É importante perceber que o underground é distintivo para quem tem a sensibilidade (pensando no sensível de Bourdieu) de reconhecer o underground. Para quem veste uma camiseta dos Beatles ou do Iron Maiden no dia-a-dia poderia muito bem imaginar-se como membro da “comunidade roqueira” de Toledo. Agora, para a comunidade de praticantes do underground, usar estas camisetas são sinais diacríticos que manifestam, na realidade, a não participação; afinal, se Charlie Brown Jr. tem nada a ver com Ratos de Porão, Beatles e Iron Maiden têm menos a ver ainda.

Palavras-chave: comunidades musicalmente motivadas, underground, cenas musicais.

Introdução

Este texto é uma apresentação da cena underground de Toledo, cidade do interior do estado do Paraná. E tal apresentação é feita por meio de um rastreio e registro do impacto estético causado pela música underground nas pessoas que se relacionam com ela. Tal relacionamento é o que anima a formação de redes de relações entre pessoas, músicas, práticas de produção e consumo – o que eu chamo aqui de “comunitarização musicalmente motivada”.

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

Apresento esta conceituação na primeira parte do texto. Nas outras duas, apresento a história das formas que a cena underground assumiu em Toledo, as associações e dissociações sofrida pela cena até formarem o coletivo Subversa, o avatar responsável por dar vida ao underground. Esta historicização também demonstra alguns procedimentos pelos quais a noção de underground é formulada e manifestada pelas pessoas que com ele se relacionam, trazendo para o texto trechos de entrevistas feitas durante a pesquisa de mestrado realizada em 2022.

Algumas definições são então sumarizadas na última parte do texto, tendo lugar importante as constantes oposições feitas pelo underground com diferentes entes, com o mainstream como principal inimigo. A noção de cismogênese (BATESON, 2006) aparece como uma forma de entender os processos de identificação e apresentação que se dão por meio da constante oposição e contra-definição das posições assumidas por outrem.

Importante ressaltar que o recurso à noção de processo vem do trabalho do antropólogo norueguês Fredrik Barth (1981), para quem tal noção

fornece a conceitualização fundamental para descrever como se produzem as agregações, e para explicar as formas agregadas. O nível agregado tem, é claro, propriedades emergentes, que devem ser reconhecidas e descritas em seus próprios termos, mas sem que se caia numa reificação inadequada das suas estruturas. O fato de que os próprios atores adotam essas reificações deve ser integrado aos nossos modelos onde isso for pertinente, mas nem por isso nos dá carta branca para fazer o mesmo (p.80).

Apesar de pouco aparecer neste texto, pelo menos pelos meios mecânicos da citação, Barth é figura fundamental para entender a forma e o caminho proposto pelo texto em questão.

Feita tal “prestação de contas”, comecemos pelas definições conceituais...

A comunitarização musicalmente motivada

É importante apresentar o que o termo “cena” significa neste trabalho, sua função como conceito de enquadramento da “comunidade musical” em questão antes de seguir para a cena em si. Afinal, um pressuposto do uso desta noção é que a música, enquanto um material estético, causa impactos e efeitos nas pessoas que com ela se relacionam. O que podemos chamar de “impacto estético” (STRATHERN, 1999; GELL, 1995): encontros pelos quais itens e produtos, ou eventos e ações, tornam-se apreciados precisamente por sua aparência – pela forma com/pela qual o item aparece. É a forma que

causa um impacto, que afeta as pessoas, afeta de maneira a ensejar nelas uma motivação de “comunitarização”.

Este empreendimento de buscar entender os impactos estéticos da música principalmente em jovens, foi uma preocupação tanto acadêmica quanto sociopolítica no século XX. De um lado, a preocupação acadêmica com o assunto é manifesta desde os anos 60 com os estudos das “subculturas juvenis” britânicas conduzidas pelo grupo de pesquisa encabeçado por Stuart Hall e Tony Jefferson (2006). Do outro lado, temos o exemplo do Parental Music Resource Center² (PMRC) norte-americano, um comitê responsável por avaliar o quão prejudicial e perigoso era um álbum ou uma música para ser exposta às crianças.

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

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

Aponto três trabalhos que considero essenciais neste grupo: o de Janotti Jr. sobre a cena metal soteropolitana (2004); o de Pedro Alvim Lopes sobre a cena de metal na cidade do Rio de Janeiro (2006); e o de Leonardo Campoy sobre a cena underground de

² “Parental Music Resource Center”, ou “Centro parental de pesquisa musical”, era um comitê responsável por avaliar o quão prejudicial e perigoso era um álbum ou uma música para ser exposta às crianças. Ficou famoso pelo seu julgamento e processo contra artistas de heavy metal e música pop por serem perigosos, incitarem violência, suicídio, assassinatos, satanismo, “homossexualismo” (nas palavras deles).

metal extremo no Brasil (2008). Os três dão conta de demonstrar como as cenas de metal são construídas nas interações cotidianas de seus membros: em shows, em bares, em trocas de discos; em momentos de discussão da genealogia do metal, em zines e discos; ou mesmo nas afirmações de pertencimento, nos desafios a tal pertencimento, nas afirmações de autenticidade e igualdade entre os membros; e principalmente nas afirmações de oposição e construções de identificações e de realização duma comunidade musicalmente motivada.

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

A autora lança mão duma abordagem etnográfica para realçar os atores em seus engajamentos e “práticas musicais que regulam, elaboram e substanciam a si mesmos como agentes sociais. [A pesquisa está] preocupada em como a música está implicada na autogeração de agência social e como esse processo pode ser visto como acontece, ‘em ação’” (DENORA, 2004, p. 47). Busca-se, então, explorar a música enquanto um dispositivo que auxilia ‘agência estética’ implicada na construção do Eu pelas próprias pessoas. Com isso, pode-se perceber de quais maneiras elas são

usadas como referentes ou representações de onde [as pessoas] desejam estar ou ir, emocionalmente, fisicamente e assim por diante. As respondentes [da pesquisa] fizeram, em outras palavras, articulações entre trabalhos, estilos e materiais musicais em uma mão, modos de agência em outra, a tal ponto que a música é usada, prospectivamente, para rascunhar estados de sentido parcialmente imaginados ou aspirados (DENORA, 2004, p. 53).

Portanto, a música se torna o enquadramento a partir do qual as pessoas podem elaborar suas sensações e entendimentos sobre como se sentem – o que as transforma num objeto de conhecimento e aprendizado. O nos possibilita entender a música enquanto um dispositivo do qual as pessoas lançam mão para ordenar e regular a si mesmas enquanto agentes estéticas. Contudo, alcançar esse estado de regulamentação requer um alto grau de reflexividade, sempre acionada e reestabelecida por meio das ações pragmáticas e situacionais durante as interações com outras pessoas (DENORA, 2004; ARCHER, 2004).

Para isso, é necessário repensar a identidade longe de qualquer enquadramento essencialista. No lugar, entende-se que nossas identidades são construídas por meio das interações que estabelecemos, a partir das redes onde somos inseridas ou construímos nossa inserção – portanto, é um produto do trabalho social/cultural (DENORA, 2004; BOURDIEU, 2011; BUBAKER, COOPER, 2000). É necessário lembrar, no entanto, que essa identificação é também construída a partir da reflexão do Eu para o Eu. Que também se caracteriza pela habilidade de mobilizar e se fidelizar à uma imagem coerente de quem sabe quem é. Tal habilidade de mobilização está estritamente relacionada à atividade sociocultural de lembrar, de recuperar e reviver (rememorar) experiências passadas com o intuito da conservação e nutrição de imagens de si autorresponsáveis. “A música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir quem alguém é, uma tecnologia para torcer o aparentemente contínuo conto de quem alguém é” (DENORA, 2004, p. 63). É um artefato que não serve apenas à lembrança, mas também como um mapeamento para planos de ação e identidades futuras; uma mediadora para futuras experiências.

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

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

Essa mútua referenciação permite manutenção do trabalho identitário por meio de como a pessoa percebe a si mesma enquanto, ou igual aos, materiais a que faz referência reflexivamente na produção de seu autoentendimento. A música se torna um espelho que permite às pessoas verem a si mesmas enquanto si mesmas. Contudo, é um espelho cujos materiais influenciam e se refletem por meio dessas estruturas perceptivas.

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

A proposta de pensar em uma comunitarização musicalmente motivada, como dito acima, é de dar foco às práticas e aos processos que ensinam a formação duma comunidade, de um grupo de pessoas, de uma rede de relações e interações. Contudo, na “tradição” dos estudos das comunidades musicais temos o uso de dois termos que buscam performar o trabalho teórico destes processos. De forma um pouco mais substancialista, temos os trabalhos de autoras que utilizam a noção de “sub-cultura” (HALL e JEFFERSON, 2006; LOPES, 2006; RICHES et al. 2014); e de forma mais processual temos aquelas que utilizam a noção de “cena” (JANOTTI JR, 2004, 2014; CAMPOY, 2008; OVERELL, 2012; SARELIN, 2010)³.

Aqui, eu não utilizo a noção de sub-cultura: porque frequentemente a substancialização da comunidade em uma sub-cultura deixa a música de lado, propondo concepções um tanto estáticas das comunidades, alimentando também uma dualidade entre alta cultura e a cultura popular. Por outro lado, a noção de cena é um termo nativo; ela é uma objetivação nativa da forma que assume o grupo. Contudo, algo se mantém estranho no próprio uso nativo da noção: a escala de referencialidade.

Muitas vezes, “cena” é capaz de abarcar uma comunidade “mundial” – como a própria cena metal; em outros momentos, ela não se expande tanto e se mantém ‘restrita’ à comunidade local, de interações face a face mais frequentes. Este problema de escala é tomado por Hill (2016) enquanto uma das motivações para ela descartar seu uso; mas também por considerar que o termo não opera a conceituação adequada:

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

³ E temos o trabalho de Janice Caiafa (1985), que apesar de usar o conceito de sub-cultura, trabalha-o de forma processual e nada substancialista. Antes, propõe uma “análise aberta” sobre o movimento punk.

Hill (2016) busca então enquadrar as comunidades musicais enquanto “comunidades imaginárias” – seguindo a formulação do historiador Benedict Anderson (2006). A autora modifica um pouco a formulação de Anderson sobre suas comunidades imaginadas, focando na questão processual, entendendo a comunidade como em constante formação, nunca estática ou definida de antemão. Assim, para conservar essa ideia de atividade processual, ela prefere cunhar “comunidades imaginárias”.

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

Portanto, apesar de considerar a conceituação de Hill inadequado para pensar as cenas locais e regionais, não o é quando faz referência às cenas nacionais e internacionais. Ao mesmo tempo, Janotti Jr. (2014) argumenta que as cenas são um espaço de mediação constante entre “identidades nacionais/globais” e “sonoridades locais”. Se considerarmos esta mediação como uma das facetas das cenas, as “comunidades imaginárias” de Hill dariam conta de abarcar estas identidades nacionais que Janotti Jr se refere; enquanto “cena” tem seu uso restrito a definição de comunidades musicais locais e com interações mais ativas entre as participantes.

Portanto, “cena” é usada aqui para dar conta de comunidades musicalmente motivadas de pequeno porte como aquela encontrada em Toledo, apesar de manterem um contato com a comunidade imaginária da cena nacional. O foco principal deste trabalho está no processo de associações e relações construídas entre as pessoas, conectando entidades de diferentes escalas (STRATHERN, 2014): pessoas entre si, pessoas e cenas regionais, cenas regionais entre si; pessoas e cenas estaduais e nacionais, cenas regionais e estaduais ou nacionais, e cenas nacionais entre si.

De Tupã a Subversa: o underground e suas formas

Toledo é uma cidade localizada no Oeste do estado do Paraná, e fica próxima a Cascavel (40km de distância) e Foz do Iguaçu (150 km de distância). Ela também fica próxima do Paraguai – tanto pela fronteira Guaíra/Salto del Guaira, quanto pela fronteira Foz/Ciudad de leste. Sua economia investe bastante na indústria e na agricultura, possuindo uma paisagem tomada pelas plantações de soja. Esta ‘agriculturalização’ da cidade acaba por se refletir no gosto pela música sertaneja e principalmente no gosto pelo sertanejo universitário. Além dele, outros gêneros musicais mais pop também têm presença constante – sejam em festas ou nos bares mainstream da cidade. Os eventos universitários da região são um outro tipo de espaço onde este tipo de música tem presença marcada.

Em paralelo, o rock tem um status de música mainstream na cidade, com alguns bares especializados em tocar este tipo de música e participar do circuito de bandas cover do estado e do país. O “Pub Abbey Road” é um dos mais populares, e antes da pandemia, semanalmente um grupo cover de Red Hot Chilli Peppers, Foo Fighters, Nirvana, Pearl Jam, Guns and Roses, AC/DC... enfim, um grupo cover de bandas de rock/hard rock mainstream, se apresentava no espaço. Mas ainda assim, o Abbey se localiza ao lado do “Empório Santa Maria”, a balada de música sertaneja mais famosa da cidade. Então, há uma existência do pub englobada pelo Empório. Uma certa marginalização do rock, mas ainda assim se posicionando como um ambiente mainstream.

Esta tensão entre marginalização e mainstream que configura o rock em Toledo se manifesta pela formação, em 2017, do Movimento Rock Toledo, ou MRT. Grupo este que buscava formar uma rede de apoio às bandas e aos artistas locais que circulavam e faziam shows pela cidade, sem distinção se as bandas tocavam “cover” ou músicas autorais. As bandas cover, como dito acima, são “especializadas” em tocar músicas já gravadas por artistas já consagrados e famosos.

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

Muitos artistas e suas bandas foram convidadas para participar das primeiras reuniões de organização. Entre elas estava a Juventude Perdida, banda de punk/hardcore cujo vocalista é o Lessandro Fernandes⁴. Sobre esta questão do MRT, ele me contou que foi junto com outros amigos músicos que conhecia às reuniões para que pudessem entender direito quais eram as propostas do movimento e as vantagens para a filiação das bandas. Contudo, algo ficou muito explícito nas falas e na postura de organização do grupo: “o que os cara queriam e colocavam, no meu entendimento, eles queriam dinheiro. Queriam dinheiro. Queriam unificar pra todo mundo cobrar o mesmo tanto de cachê, não importa qual banda fosse”.

Esta referência à comparação entre bandas se deu porque a Juventude Perdida é uma banda de músicas autorais; Lessandro e os outros integrantes da banda compõem e escrevem as canções juntos.

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

O que se torna manifesto na fala do Lessandro é o fato do MRT investir e tomar como pressuposto a realidade das bandas cover para todas as experiências possíveis das bandas e artistas da cidade. O circuito mainstream e as formas de circulação das bandas cover foram tomadas como as experiências básicas na formatação e organização do grupo MRT, ressaltando as relações mainstream de consumo e produção musical. O que acarretou numa marginalização das bandas underground voltadas para a composição de músicas autorais. Não é uma posição contrária ao cover musical em si, mas ao foco automático em buscar fazer apenas isso por ser mais fácil de ganhar dinheiro. Este estranhamento entre as experiências underground e as do mainstream também foi sentido por outras artistas, o que as motivou a encabeçar uma “debandada” do MRT para a formação de um coletivo próprio de artistas underground.

Daí outros mano já enxergaram isso aí. E foi [quando chegaram] em mim e [falaram] ‘vamos fazer uma parada? Eu já tô com a ideia aqui e tal’, e eu falei

⁴ Ele tem 32 anos e frequenta a cena da cidade desde a segunda metade dos anos 2000, mas só em 2016 juntou-se com outros membros da cena para formarem a Juventude. E desde lá, eles vêm tocando e ajudando na mobilização da cena toledense.

‘bora, vamo se fortalecer’. Porque se os cara tava se fortalecendo, a gente precisava se fortalecer também. Quem ficou de fora, porque a gente ficou à margem dos cara. Era a realidade deles, a gente não tinha nada a ver. [...] Daí a gente, daí chamaram a gente pra montar a Tupã e rolou a Tupã; dos caras da margem (Lessandro).

A TUPÃ – acrônimo para “Toledo Underground Pró Associação” – surge em março de 2018 com o objetivo de “fornecer aos artistas associados (músicos, bandas, artistas plásticos, artistas visuais, etc.) apoio, respeito e, principalmente, possibilidade de crescimento profissional e intelectual” (tupãzine, março de 2018). E o nome faz referência ao deus do trovão da mitologia tupi-guarani (segundo a mesma zine).

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

Aí do nada assim a gente se apresentou num Rockato⁵, foi a primeira aparição da Tupã. Foi aquele chute nas costas dos caras, aquela voadora nos cara. Porque do nada a gente já apareceu com tudo, com camiseta já, meio que uma bandeira, levantou a bandeira. E imagina assim pros cara, ‘ué, tem outro movimento acontecendo’ (Lessandro).

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

Lessandro caracterizou a Subversa enquanto “um filho da Tupã, um filho bom”. Esta referência a ser ‘boa’ é em relação às atitudes e ações do “pretense dono” acima mencionado. Há aqui uma desavença percebida entre os “valores” e as “atitudes”

⁵ É um festival beneficente promovido pela prefeitura de Toledo cujo objetivo é arrecadar ração e dinheiro para os animais de rua ou recolhidos e cuidados pela AFOCATO (Associação Focinhos Carentes de Toledo). Ele será apresentado com mais cuidado mais à frente.

manifestas por ele. Campoy (2008) faz referência à postura de artistas e membros do underground considerarem que a falsidade do mainstream é fruto de um descompasso entre as ações e as ideologia das pessoas, que usam a arte e a música – que deve ser honesta – para apenas conseguir dinheiro e notoriedade. Isto se repete na questão do surgimento da Subversa, onde o descompasso se manifestou na proposta da Tupã de “fornecer (...) apoio, respeito e, principalmente, possibilidade de crescimento profissional e intelectual”, e as atitudes de controle e “tirania” que contrariam esta postura por parte do pretense dono.

A Subversa produziu e publicou apenas 4 números de sua zine, e as edições tiveram a participação de mais pessoas enquanto editoras dos números – mas os nomes que se repetem com maior frequência são da Franciele Garcia, Priscila Turetta e Steph Ciciliatti. Os números contam com desenhos, charges e poemas de pessoas e artistas filiadas ao coletivo, e todos foram produzidos no computador a partir de aplicativos de edição e formatação de arquivos. Contudo, o formato de edição é o mesmo de livreto das Tupãzines.

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

A Wargore é uma banda de death metal de Toledo cujo baixista é o Otávio⁶. A banda já era membra da TUPÃ em 2018, antes da entrada do Otávio, e se manteve participando da Subversa. Contudo, seu entendimento de como uma cena funciona e se estabelece está muito aterrado à sua experiência no metal underground de Cascavel.

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

As comparações entre Cascavel e Toledo são frequentes por serem cenas com diferenças intensas, apesar de serem muito próximas espacialmente. Enquanto em Toledo a cena é influenciada mais por uma postura punk/hardcore, mantendo uma abertura, a cena de Cascavel é organizada a partir da lógica do metal extremo. Contudo, o que elas mantêm em comum é a utilização da noção de “underground” para definir aquilo que fazem e a maneira como se relacionam com a produção das músicas e seu consumo.

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

Definindo-se underground

Podemos perceber um exemplo de “cismogênese” naquele processo no qual uma tomada de posições que apenas pode ser afirmada ou identificada – ou mesmo incitar

⁶ Além desta, ele também toca na Kill Again (como guitarrista), na Mangarosa (como baixista) e em mais alguns projetos ainda não anunciados. Otávio é o único “metaleiro” do grupo de pessoas que entrevistei, tendo frequentado desde 2010 a cena underground de Cascavel – cidade localizada a 40 km de distância de Toledo. Ele é originalmente de lá mas mudou-se para Toledo em decorrência de seus estudos na UNIOESTE (período em que nos conhecemos por meio do curso de ciências sociais da universidade) em 2019, o que o fez entrar mais em contato com o underground da cidade.

identificação das pessoas – se evocar em seu discurso e performance a outra posição com a qual se relaciona, e a qual se opõe. São posições alcançadas na interação e em sucessivas diferenciações entre as pessoas ou grupos, sempre tendo em vista a posição assumida pela outra como referencial. O que dá uma forma particular às retóricas de oposição utilizadas para manifestar a oposição em si.

Como argumenta Bourdieu (2011), a identidade só se manifesta por meio duma diferenciação. E para muitas pessoas que frequentam o underground, a música mainstream seria simplesmente uma negociação monetária: paga-se um certo valor em dinheiro, e obtém-se o CD. A música aqui não passa dum simples gosto, uma simples ‘curtição’ sonora. A passividade vem desta troca monetizada, onde a pessoa fã “não precisa montar o show, escrever revistas ou ter sua própria banda. Daí sua passividade” (CAMPOY, 2008, p.35). O MRT é definido da seguinte forma pelo Lessandro:

Então tem um movimento antes da Tupã?

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

Só tocam cover?

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

O underground, diferentemente do mainstream, exige que a pessoa se torne uma produtora ativa do espaço (CAMPOY, 2008. p. 35), ela precisa querer participar e investir pesado nesta participação. Além de ser fã ou musicista/músico, a pessoa fã pode também agir em outras frentes: com fotografias, promoção e organização de festivais e shows, produção de zines. Isto é manifesto nas próprias zines da Subversa e da TUPÃ, cujas páginas são usadas para a apresentação de artistas que participavam do movimento⁷. Assim, percebemos que o underground é uma ecologia de práticas que funcionam com uma energia centrípeta, direcionando-as para o interior da cena e em favor dela. Por isso a ideia do Lessandro de criar um coletivo sob a retórica do “temos que nos fortalecer”,

⁷ No primeiro número da Tupãzine (março de 2018), há a apresentação da banda Juventude Perdida; no segundo número (abril de 2018), temos a apresentação de algumas artistas, entre elas Gabriela Fagotti (Yunka Artesanatos) e a Elo (HaraZuli livretos & pertences de estima); no terceiro número (maio de 2018), temos a apresentação das fotógrafas Franciele Garcia e Steph Ciciliatti.

porque a cena só existe nesta interação entre as pessoas preocupadas em “fazer” o underground.

Em outra entrevista, os contornos da diferenciação se delimitam também na hora de tocar:

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

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

(...) [Tipo] igual a gente tocou ano passado na Toca (do Raul), não lembro quando mas foi ano passado, quando deu aquela baixada nos casos assim. A gente tocou e a galera já cantando as músicas assim [do álbum da banda], tá ligado. Pelo menos os refrões né, não vou dizer que tudo. E tinha uma galera vinha e falava ‘pô, depois de tanto tempo só vim aqui pra ver vocês’. É massa pra caralho.

Acaba valendo pra porra esse contato né.

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

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

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

Aquele nervosismo antes de tocar.

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

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

Podemos entender o underground como o conjunto de relações estabelecidas entre as pessoas que têm como interesse fazer, ouvir, consumir, e debater um tipo de música específico, feito geralmente pela própria comunidade. E a manifestação mais corrente destas relações com a música e a cena underground é por meio da negação das relações com o mainstream. Se seguirmos o entendimento de Campoy (2008) de que o

underground é um “conjunto de relações”, então torna-se patente que a manifestação de relações com o underground seja feita pelo deslocamento das relações com o mainstream.

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

Esta retórica da negação do mainstream se repete na cena de Toledo, e podemos argumentar que ela é manifesta enquanto uma maneira de formatar o espaço social (BOURDIEU, 2011) do underground. Para Bourdieu, a ideia de espaço elicitia noções de separação e diferenciação, pois é em um espaço que somos capazes de assumir posições distintas mas ao mesmo coexistentes, definidas elas mesmas pelas relações estipuladas umas com as outras e por meio de sua “exterioridade mútua” – relações de proximidade, vizinhança, distanciamento, etc.

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

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

Se pensarmos então num habitus underground, estaremos nos referindo ao conjunto de posições e decisões tomadas pelos sujeitos dentro das cenas underground. A escolha por fazer música não tendo em vista o retorno monetário é uma dessas decisões, as letras das canções e a estética são outras. O que pode implicar que os sujeitos sejam

constrangidos pelos condicionamentos do mundo do trabalho, por exemplo, sendo o mundo de onde sai a grana para manter a banda na ativa.

Portanto, o habitus underground pode ser tomado como uma ‘pedra de Rosetta’ que permite que traduzamos as características próprias e relacionais na tomada duma posição enquanto um “estilo de vida unívoco”. Ou seja, permite que possamos “dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes (...)” (BOURDIEU, 2011, p.20). Assim, o underground se torna uma forma de “paradigma para a ação” (TURNER, 1981), modulando as interações e servindo de base para as escolhas pessoais.

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

Outra definição de habitus possível é tomá-lo enquanto uma forma de percepção, pois estabelece diferenças e valorações entre aquilo que é bom ou ruim, entre aquilo que é autêntico e o que é falso – entre o que é mainstream ou underground. E ao serem percebidas desta maneira, enquanto categorias sociais de percepção, elas permitem enxergar os bens e as práticas enquanto diferenças simbólicas. Aqui, as práticas e os modos de fazer música underground são utilizados pelas comunidades de praticantes enquanto signos distintivos de sua música em relação às práticas do mainstream. Distintivos para a comunidade underground, porque estas questões não são necessariamente um problema para o mainstream, até porque não há uma autoafirmação por parte das pessoas enquanto uma “comunidade musical mainstream”.

Pode-se mesmo argumentar que o mainstream não existe enquanto autoafirmação. Aquilo que as comunidades underground aglomeram enquanto mainstream, podemos dizer, é uma definição aplicada pela própria comunidade underground; não é uma categoria “nativa”. E se pensarmos que a distinção tem em seus contornos uma “pedagogia da percepção”, apontando para o fato de que precisamos ser educadas para percebermos algo enquanto distintivo, talvez o mainstream manifesto pelo underground

não tenha tanta preocupação em se distinguir. Como no caso do MRT, a diferenciação em relação ao underground não era uma preocupação. Para eles, a motivação de construir um grupo girava em torno do apoio mútuo das bandas em contraposição à gestão política da “cultura” feita na cidade vista como “insuficiente”.

Os contornos do trabalho identitário feito pelo movimento underground podem ser observados nas práticas que apresentei anteriormente. A questão do “tocar por dinheiro” ganha uma status interessante de signo distintivo para as artistas underground, algo que as diferencia das artistas mainstream, que tocam estilos mais rentáveis – ou como argumentou a Luisa⁸, mais “vendáveis”.

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

[Ter uma banda só de meninas] é o sonho da minha vida! Queria muito. (...) [Mas]quando eu tiver banda vai ser para tocar isso, para tocar o que eu chamo de ‘punk de menina’ (porque daí tem punk, grunge, todas as bandas femininas aí, as riot girl etc). Mas profissionalmente, comercialmente, você toca o rock que o tiozão tá tomando cerveja gosta de ouvir né (Luisa C.).

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

Como você acaba equilibrando a questão de underground e mainstream?

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

⁸ A Luisa é artista solo mas já esteve em algumas bandas underground que não existem mais; ela é multi-instrumentista e também canta. Em 2019 ela começou a tocar em bares e restaurantes da cidade enquanto artista cover e solo, uma forma que encontrou de transformar a sua paixão pela música em uma fonte de renda. Naquele ano ela construiu um repertório que permitiu que ela tocasse músicas rock conhecidas para um público pouco delimitado; e desde então ela percorre estes dois mundos da produção musical, algo que ela manifestou muito durante nossa entrevista.

com ela vou poder tocar as músicas que eu gosto. Mas é aquela coisa né, “prioridades”, daí as prioridades não monetizáveis vão ficando pra trás né (Luiza C.).

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

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

Considerações finais

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

O que também manifesta o jogo entre identificação e contraposição, de cismogênese contínua e intensa, pela qual as cenas underground e seus participantes se fazem existir enquanto tais. Pelos processos com os quais criam e aliam ética e estética, busquei demonstrar esse processo acontecendo pela historicização da formação dos coletivos de Toledo – a passagem de MRT, a Tupã e Subversa. e ainda, busquei demonstrar como tais ecologias de práticas e relações manifesta a si mesma, explicitando ou nublando certas relações com entes que ajudam a ampliar e aterrar o que é o

underground, isto feito por meio de trechos e relatos de participantes da cena, que compartilharam comigo suas experiências e vivências.

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

O que me faz retornar ao argumento inicial deste texto: o underground só é distintivo para quem tem a sensibilidade de reconhecê-lo, para quem aprendeu isso pela rede relacional do próprio underground, pela pedagogia sensível da vida underground mesma. Porque quem veste uma camiseta dos Beatles ou do Iron Maiden no Rockato pode muito bem imaginar-se como membro da “comunidade rockeira” de Toledo. Agora, para a comunidade de praticantes do underground, usar estas camisetas são sinais diacríticos que manifestam, na realidade, sua não participação: afinal, se Charlie Brown Jr. tem nada a ver com Ratos de Porão, Beatles e Iron Maiden têm menos a ver ainda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities*. London: Verso.
- ARCHER, Margaret. 2004. *Being Human: the problem of agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTH, Fredrik. 1981. *Process and form in social life – Selected essays Vol. 1*. London, Boston and Henkey: Routledge & Kegan Paul.
- BATESON, Gregory. 2006. *Naven*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BENNET, Andy. 2005. *Cultures of popular music*. New York: Open University Press.
- BOURDIEU, Pierre. 2011. “Espaço social e espaço simbólico”. In: _____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. 2000. “Beyond ‘identity’”. *Theory and Society* **29**; 1-47.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. 2008. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil, 2008*. 258 f. Dissertação (mestrado em sociologia e antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- DENORA, Tia. 2004. *Music in everyday life*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- GELL, Alfred. 1995. 'On Coote's "Marvels of everyday vision"', *Social Analysis*, 38: 18-31.
- HILL, Rosemary Lucy. 2016. *Gender, metal and the media*. Londres: Macmillan Publishers Ltd. London.
- HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony. 2006. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- JANOTTI Jr., Jeder. 2004. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers.
- _____. 2014. *Rock me like the devil*. e-book edition.
- LOPES, Pedro Alvim Leite. 2006. *Heavy Metal No Rio De Janeiro E Dessacralização De Símbolos Religiosos: A Música Do Demônio Na Cidade De São Sebastião Das Terras De Vera Cruz*. Rio de Janeiro. Programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.
- OVERELL, Rosemary. 2010. "Brutal Belonging in Melbourne's Grindcore Scene". *Studies in Symbolic Interaction* 35: 79–99.
- _____. 2013. "[I] Hate Girls and Emo[tion]s: Negotiating Masculinity in Grindcore Music". *Popular Music History* 6(1): 198–223.
- RICHES, Gabrielle; LASHUA, Brett; SPRACKLEN, Karl. 2014. "Female, moshers, transgressor: a 'moshography' of transgressive practices within the Leeds extreme metal scene". *IASPM@Journal*, 4(1).
- STRATHERN, Marilyn. 1999. *Property, substance, and effect: anthropological essays on persons and things*. New Jersey: The Athlone Press.
- _____. 2006. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- _____. 2014. "A relação", In _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify.
- TURNER, Victor. 1981. 'Social Dramas and Stories about Them', in: MITCHELL, W.J.T. (ed.), *On Narrative*, pp. 137–64. Chicago: University of Chicago Press.
- WEBER, Max. 1920. "Relações comunitárias étnicas". in _____. *Economia e Sociedade*, vol.1. Brasília: Ed. UnB, pp. 267-277.