

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RODRIGO DE SOUZA MOTA

***MANÉ BEAT* – COLETIVIDADE E IDENTIDADE MUSICAIS  
EM FLORIANÓPOLIS (1994-2016)**

Florianópolis  
2018



Rodrigo de Souza Mota

***MANÉ BEAT* – COLETIVIDADE E IDENTIDADE MUSICAIS  
EM FLORIANÓPOLIS (1994-2016)**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Janine Gomes da Silva

Coorientadora: Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mota, Rodrigo de Souza  
Mané Beat - Coletividade e Identidade Musicais  
em Florianópolis (1994-2016) / Rodrigo de Souza Mota  
; orientador, Janine Gomes da Silva, coorientador,  
Márcia Ramos de Oliveira, 2018.  
397 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,  
Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis,  
2018.

Inclui referências.

1. História. 2. Florianópolis. 3. Música Popular  
Urbana. 4. Mané Beat. 5. Identidade. I. Gomes da  
Silva, Janine . II. Ramos de Oliveira, Márcia.  
III. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

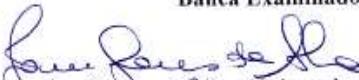
**MANÉ BEAT – COLETIVIDADE E IDENTIDADE MUSICAIS EM  
FLORIANÓPOLIS (1994-2016)**

**Rodrigo de Souza Mota**

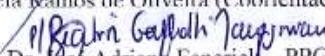
Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:

**DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL**

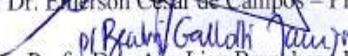
**Banca Examinadora**

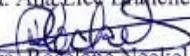
  
Prof.ª. Dra. Janine Gomes da Silva (Orientadora e Presidente) – PPGH/UFSC

Prof.ª. Dra. Márcia Ramos de Oliveira (Coorientadora) – PPGH/UEDESC

  
Prof. Dr. José Adriano Fenerick – PPGH/UNESP

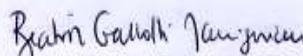
  
Prof. Dr. Emerson Cesar de Campos – PPGH/UEDESC

  
Prof.ª. Dra. Ana Lize Brancher – UFSC

  
Prof.ª. Dra. Roselaine Neckel – UFSC

Prof. Dr. Rogério Luiz de Souza (Suplente interno) - PPGH/UFSC

Prof.ª. Dra. Glauca de Oliveira Assis (Suplente externo) – PPGH/UEDESC

  
Prof.ª. Dra. Beatriz Gallotti Mamigonian  
Coordenadora do PPGH/UFSC  
Florianópolis, 25 de maio de 2018

**Beatriz Gallotti Mamigonian**  
Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em História  
PPGH/CFH/UFSC  
Portaria nº 962/2017

**Beatriz Gallotti Mamigonian**  
Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em História  
PPGH/CFH/UFSC  
Portaria nº 962/2017



Rodrigo de Souza Mota (★16/01/1979 - † 22/03/2018).  
Concessão *post mortem* de título de Doutor em História aprovada pela  
Câmara de Pós-Graduação, em 24 de maio de 2018.  
Processo número: 23080.027937/2018



*Esta tese é dedicada ao meu avô Luiz  
Gonzaga. Quem me estimulou aos  
estudos da História.*



## AGRADECIMENTOS

Começo o agradecimento às minhas orientadoras, sempre presentes me ensinando e orientando quando precisei. Muito obrigado Professora Janine e Professora Márcia.

À professora Maria Bernadete Ramos Flores e ao professor Luiz Henrique Fiaminghi, membros da banca de qualificação que souberam transformar esta tese no que é hoje.

Obrigado à minha mãe Liana. Sempre do meu lado, me apoiando e incentivando quando precisei, mais que uma mãe, uma amiga que posso contar.

Também ao meu pai Bernardino, que, mesmo com as dificuldades que a vida nos traz, sei que está sempre me apoiando e feliz com minhas conquistas.

Aos meus avós e aos meus irmãos, que souberam me entender quando precisei me ausentar.

A todos os amigos que me apoiaram academicamente, fraternamente ou “cervejamente”. Deixo citações de lado, sabem que estou abraçando-os.

Meus mais sinceros agradecimentos aos músicos que se disponibilizaram aos convites para entrevistas. Gringo Starr, Jorge Gomez, Márcio Costa, Andrey Fernandez, Cléo Borges, Banda Dazaranha (Adauto Charnesky, Fernando Sulzbacher, Gerry Costa, Moriel Costa), Douglas Narciso e Estácio Neto, muito obrigado por compartilharem um pouco das suas vidas para esta tese.

Ao Instituto Federal de Santa Catarina por me conceder afastamento total no último semestre da tese, podendo assim fazer as finalizações. Às professoras e professores da assessoria de Ciências Humanas, colegas compreensivos “quebrando galhos” quando precisei.

E à Égide, por estar do meu lado academicamente e amorosamente. Sempre disposta à discutir minhas ideias e a me acalmar quando preciso. Sem você tenho certeza que não conseguiria desta forma e no prazo. Obrigado!



*“Claras palavras  
Minha vontade de jogá-las  
Ditas, cantadas  
Não há tempo nem passo  
Que possam alcançá-las”*

(Márcio Costa e Márcio da Vila)



## RESUMO

Esta tese é um estudo sobre o *Mané Beat*, coletividade de algumas bandas, denominado como um movimento musical ocorrido no final da última década do século XX e primeiros anos do século XXI na cidade de Florianópolis. Desse modo, objetiva-se identificar se foi mesmo um movimento musical e quais as consequências disso, se é um coletivo de bandas e músicos ou apenas uma nomenclatura mercadológica. Indiferente do conceito escolhido, posicionaram-se de alguma forma, como pertencente ao *Mané Beat*, os músicos das bandas *Dazaranha*, *Iriê*, *John Bala Jones (ex-Rococó)*, *Phunky Buddha*, *Primavera nos Dentes*, *Sallamantra*, *Stonkas Y Congas*, *Tijuquera* e o cantor e artista plástico Valdir Agostinho. Uma das características que remete o nome *Mané Beat* é falar da cidade de Florianópolis, e o Manezinho da Ilha, denominação para moradores que possuem características ditas tradicionais. Dessa forma, pesquisa-se, através das canções, como a cidade é retratada nas letras, nos ritmos, nas melodias e harmonias e como estão relacionadas à tradição inventada da cidade, além de ritmos considerados globais como *rock*, *reggae*, *funk* e *blues*. Pesquisar canções de bandas que têm como uma das características se identificar com o local, que se agrupam para se fortalecerem contra imposições de outras localidades, pode ser percebido, a partir de estudos pós-coloniais, uma forma de proteger sua identidade, ou de sua “origem”. Assim, o pós-colonialismo será abordado, principalmente, com base na perspectiva da utilização da música e da língua como uma defesa da cultura, avaliadas pela etnomusicóloga Susana Sardo e dos estudos de Stuart Hall para compreender a identidade. Como forma de interpretar as construções culturais da cidade, serão utilizadas as considerações da historiadora Maria Bernadete Ramos Flores, sobre a invenção das tradições, e do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, sobre as “invenções” de identidade, que são a base para historicizar e compreender como essas bandas constroem as identidades e sonoridades. Para perceber a monumentalização de algumas canções na memória da cidade, Le Goff será fundamental para discutir essas questões. Mesmo o *Mané Beat* não se desenvolvendo como um movimento, para, assim, alcançar o mercado nacional, percebe-se que conseguiu se monumentalizar, ou “hinificar”, na cidade de Florianópolis, influenciando compositores posteriores.

**Palavras-chave:** Florianópolis. Música Popular Urbana. *Mané Beat*. Identidade.



## ABSTRACT

This thesis is a study about *Mané Beat*, the collective of some bands, known at the time as a musical movement occurred at the end of the last decade of the twentieth century and the first years of the 21st century in the city of Florianópolis. One of the objectives of the present work is to identify if it was in fact, a musical movement and, what the consequences of it, if it was a collective of bands and musicians or just a marketing nomenclature. Regardless of the chosen concept, the musicians of the bands *Dazaranha*, *Iriê*, *John Bala Jones (ex-Rococó)*, *Phunky Buddha*, *Primavera nos Dentes*, *Sallamantra*, *Stonkas Y Kongas*, *Tijuquera* and singer and plastic artist Valdir Agostinho have identified themselves as belonging to the *Mané Beat*. One of the characteristics that refers to the name *Mané Beat* is to speak of the city of Florianópolis, and the *Manezinho da Ilha*, denomination for locals that have characteristics called traditional. In this way, it will be searched through the songs, how this city is portrayed in the lyrics, rhythms, melodies and harmonies and, how they are related to the invented tradition of the city, besides global rhythms such as *rock*, *reggae*, *funk*, *blues*. To find songs that have as one of the characteristics to identify with the place, of bands that, moreover, group to strengthen themselves against impositions of other localities, can be perceived through the postcolonial studies, that is to say, a way to protect its identity, or its "origin", against external impositions. Postcolonialism will be approached mainly through the perspectives on the use of music and language as a defense of culture, evaluated by the ethnomusicologist Susana Sardo, and Stuart Hall's studies to understand identity. As a way of interpreting the cultural constructions of the city will be used the considerations by Maria Bernadete Ramos Flores about "the invention" of the traditions as well as discussions about "inventions" of identity, by Durval Muniz de Albuquerque Júnior will ground historicizar and to understand how these bands build identities and sonorities. Just as Le Goff will be instrumental in perceiving the monumentalization of some songs in the memory of the city.

**Keywords:** Florianópolis. Urban Popular Music. *Mané Beat*. Identity.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Banda Dazaranha em 1997 .....	60
Figura 2 - Banda Iriê, 1998 .....	61
Figura 3 - Banda John Bala Jones, 2001 .....	63
Figura 4 - Banda Phunky Buddha, 1997 .....	64
Figura 5 - Banda Primavera nos Dentes, 1997 .....	65
Figura 6 - Banda Sallamantra, 1998.....	67
Figura 7 - Banda Stonkas Y Congas, 1997 .....	68
Figura 8 - Tijuquera, em 1999.....	70
Figura 9 - Valdir Agostinho, 1997 .....	71
Figura 10 - Camiseta que inspirou o nome da banda Iriê.....	116
Figura 11 - Capa de Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro nº 27: Boi de Mamão/SC.....	148
Figura 12 - Desenho para divulgação da animação Papaya Bull .....	151
Figura 13 - Partitura, letra e cifra da canção Florianópolis .....	161
Figura 14 - Propaganda do Banco do Estado de Santa Catarina (BESC)..	188
Figura 15 - Detalhe da Propaganda do BESC .....	189
Figura 16 - Propaganda da Propague sobre Guga Kuerten como Manezinho .....	193
Figura 17 - Capa do Disco Crime Perfeito .....	198
Figura 18 - Capa do disco Ilha de Todos os Sons .....	204
Figura 19 - Resultado de enquete: “A Cara de Floripa”.....	218
Figura 20 - Encarte de Primavera nos Dentes - O Parto, 1997.....	226
Figura 21 - Encarte do álbum Moriel Costa – Pode Ser de Manhã .....	262
Figura 22 - Foliões da Salga na Ilha de São Miguel .....	264
Figura 23 - Capa do CD Primavera nos Dentes - O Parto.....	272
Figura 24 - Jorge Coelho, Paixão Açoriana .....	297
Figura 25 - Capa interno do compacto Florianópolis em 3 Versões .....	309
Figura 26 - Encarte interno do compacto Florianópolis em 3 Versões .....	309
Figura 27 - Propaganda promocional: Rockalzone .....	316
Figura 28 - Capa do álbum Rockalzone Dazaranha .....	316
Figura 29 - Frame do vídeo “Rush de Amor à Ilha” .....	324
Figura 30 - Capa do livro: As Aventura de Darci .....	335
Figura 31 - Foto de Moriel Costa caracterizado como Mané Darci .....	336



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Álbuns lançados pelas bandas do Mané Beat .....	107
Quadro 2 - Movimentação e relações entre os membros .....	117
Quadro 3 - Participações no Planeta Atlântida.....	313



## LISTA DE CANÇÕES

Canção 1 - Afinar as Rezas .....	27
Canção 2- A Bomba .....	75
Canção 3 - Ô Mané! .....	100
Canção 4 - Crime Perfeito .....	123
Canção 5 - Florianópolis .....	155
Canção 6 - Rancho de Amor à Ilha .....	158
Canção 7 - Florianópolis .....	159
Canção 8 - Barra da Lagoa .....	168
Canção 9 - Opereta do Mané .....	169
Canção 10 - Chão Batido .....	171
Canção 11 - Ilha de Luz .....	175
Canção 12 - Vagabundo .....	184
Canção 13 - Vagabundo Confesso .....	184
Canção 14 -Ilha da Solidão .....	199
Canção 15 - Ilha do Desterro.....	201
Canção 16 - Sambaqui.....	207
Canção 17 - Águas Claras .....	209
Canção 18 - Bim Berimbau .....	210
Canção 19 - Vai Longe .....	212
Canção 20 - Cassimiro .....	212
Canção 21 - Vida de Pescador.....	213
Canção 22 - Calmaria .....	215
Canção 23 - Céu Olhar .....	218
Canção 24 - Cor do Mar .....	219
Canção 25 - Cabelos de Sal.....	220
Canção 26 - Ilha .....	221
Canção 27 - Menina que mexe-mexe .....	223
Canção 28 - Ei Moleque! .....	228
Canção 29 - Rima Forte da Ilha .....	229
Canção 30 - Tribuzana .....	230
Canção 31 - Eh, país! .....	231
Canção 32 - Preto Vermelho .....	232
Canção 33 - Birutas .....	238
Canção 34 - A Bruxa Está Solta.....	242
Canção 35 - Maria da Costeira .....	243
Canção 36 - Mao Tse Tung .....	244
Canção 37 - Se Qués Qués .....	245
Canção 38 - Reggae todo dia.....	249
Canção 39 - Rasta Man .....	250

Canção 40 - Vou Conquistar seu Coração .....	255
Canção 41 - Salão de Festa a Vapor .....	257
Canção 42 - Paraíso do Surfe .....	259
Canção 43 - Retroprojektor.....	265
Canção 44 - Água tá clara.....	268
Canção 45 - Sapo do Rio Vermelho.....	270
Canção 46 - Gente das Ilhas.....	276
Canção 47 - Verão em Floripa .....	288
Canção 48 - Ironildo .....	291
Canção 49 - Refúgio .....	293
Canção 50 - Minha Lagoa.....	294
Canção 51 - Pra Ficar .....	295
Canção 52 - Paixão Açoriana.....	298
Canção 53 - Qual a Ilha?.....	299
Canção 54 - O Lado Black da Força .....	303
Canção 55 - Reggae Na Casa Amarela .....	304
Canção 56 - Uma Ilha .....	306
Canção 57 - Manezinho do Avesso.....	321
Canção 58 - Rush de Amor à Ilha .....	323
Canção 59 - Onda .....	326
Canção 60 - Aqui é o Meu Lugar.....	328

## SUMÁRIO

<b>AFINAR AS REZAS: AFINANDO ANTES DE COMEÇAR A INTRODUÇÃO</b>	<b>27</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>33</b>
1.1 APRESENTANDO A TESE	33
1.2 HISTÓRIA E CANÇÃO	47
<b>2. CAPÍTULO 1 - MANÉ BEAT: COLETIVIDADE E IDENTIDADE MUSICAL</b>	<b>59</b>
2.1 PEQUENO HISTÓRICO DAS BANDAS	59
2.1.1 Dazaranha	59
2.1.2 Iriê	61
2.1.3 Rococó / John Bala Jones	62
2.1.4 Phunky Buddha	63
2.1.5 Primavera nos Dentes	64
2.1.6 Sallamantra	66
2.1.7 Stonkas y Congas	67
2.1.8 Tijuquera	68
2.1.9 Valdir Agostinho	70
2.2 VESTÍGIOS DO MANÉ BEAT	71
2.3 MOVIMENTO OU COLETIVIDADE?	86
2.4 MÍDIAS E SELOS	99
2.5 TRÂNSITO ENTRE OS MÚSICOS	113
2.6 PROJETOS COLETIVOS EM FLORIANÓPOLIS	121
<b>3. CAPÍTULO 2 - CONSTRUÇÕES CULTURAIS E DE IDENTIDADE NA ILHA</b>	<b>129</b>
3.1 CONSTRUÇÕES DE UM AÇORIANISMO	129
3.2 A TRADIÇÃO REPENSADA	143
3.3 “TODOS CANTAM SUA TERRA, TAMBÉM A MINHA VOU CANTAR”	152
3.4 MÚSICA POPULAR URBANA E FOLCLORE	164
3.5 DO AÇORIANO PARA O MANEZINHO	176
3.6 A CONSOLIDAÇÃO DO MANEZINHO	186
<b>4. CAPÍTULO 3 – A REPRESENTAÇÃO ILHA NA CANÇÃO DO MANÉ BEAT</b>	<b>197</b>
4.1. QUANDO SE FALA DA ILHA	197
4.2. ILHA MULHER	216
4.3. ILHA URBANA	227
4.4. SIMILARIDADES E RESISTÊNCIAS ENTRE MANGUEBEAT E MANÉ BEAT	233

4.5. ASPECTOS “TRADICIONAIS” DA ILHA QUE CANTAM	239
4.6. PARAÍSO DO SURFE	251
4.7. SENTIMENTOS E INSTRUMENTOS	263
4.8. AÇORES E FLORIANÓPOLIS NOS ANOS 1990	272
<b>5. CAPÍTULO 4 - ALÉM DO MANÉ BEAT</b>	<b>281</b>
5.1. MUSEIFICAÇÃO DA CANÇÃO	281
5.2. OUTROS CANTORES QUE FALAVAM DA ILHA	287
5.3 PÓS-MANÉ BEAT	300
5.4 MÍDIAS E COLETÂNEAS	307
5.5. DESTERRO DESTRUÍDA EM RECONSTRUÇÃO	320
5.6. CLUBE DA LUTA	329
5.7. MANÉ DARCI	335
<b>6. FERMATA: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>341</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>345</b>
FONTES BIBLIOGRÁFICAS	358
ACERVOS CONSULTADOS	362
JORNAIS CONSULTADOS	362
FONTES AUDIOVISUAIS	363
FONTES FONOGRAFICAS	364
ENTREVISTAS	369
<b>GLOSSÁRIO</b>	<b>371</b>
<b>APÊNDICE A – CAPAS DOS PRINCIPAIS DISCOS</b>	<b>375</b>
<b>APÊNDICE B – ACERVO CONSTITUÍDO</b>	<b>383</b>
<b>APÊNDICE C – TABELA E CDS DA LISTA DE CANÇÕES</b>	<b>389</b>
<b>ANEXO A – LEIS MUNICIPAIS SOBRE O SURF E A PESCA DA TAINHA</b>	<b>393</b>

Começo<sup>1</sup> esta tese quebrando um pouco o protocolo acadêmico e, antes da introdução, acho importante afinar o leitor para que seja uma leitura prazerosa, além de elucidativa.

## **AFINAR AS REZAS: AFINANDO ANTES DE COMEÇAR A INTRODUÇÃO**

Um violino subindo e descendo uma pentatônica<sup>2</sup> com o um berimbau de fundo, para depois entrar bateria, guitarra e baixo abrindo para um vocal com sotaque forte, afirmando que “Se navegar chegou, deixa navegar/chegou deixa chegar / Veio do mar a risada do pirata que veio doX NaufragadoX”. Assim abre o álbum *Afinar as Rezas* da banda *Dazaranha*, lançado em setembro de 2016. A letra remete a lugares conhecidos da Ilha de Santa Catarina, como Lagoa da Conceição, Ilha do Campeche ou Solidão, com sonoridades que misturam *rock* com boi-de-mamão; berimbau, guitarra e violino; sotaque cantando um *reggae* misturado com tudo que a Ilha pode oferecer. Antes de começar a introdução, é sugerido escutar a música “Afinar as Rezas”:

### **Canção 1 - Afinar as Rezas<sup>3</sup>** (Dazaranha)

Se navegar chegou, deixa navegar  
Chegou deixa chegar  
Se navegar chegou, deixa navegar  
Chegou deixa chegar

Veio do mar  
A risada do pirata  
Que veio dos Naufragados  
Pra morar na Solidão  
Veio do mar  
Um gringo enlouquecido

---

<sup>1</sup> Apenas neste prelúdio e na introdução será utilizado a primeira pessoa, para que o leitor entenda a pessoalidade desta parte da tese.

<sup>2</sup> Escala é uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava. Escala Pentatônica são cinco notas, escolhidas no limite de uma oitava, tocadas sucessivamente.

<sup>3</sup> COSTA, Moriel. *Afinar as Rezas*. In: DAZARANHA. **Afinar as Rezas**. Rio de Janeiro: Orbita Studios, 2016. 1 CD. Faixa 1.

Dizem ter morrido  
De amor por Conceição

Veio do mar  
Deu na Ilha do Campeche  
Deixou inscrições rupestres  
Pra história me levar

Afinar as rezas e os tambores da nova música  
Levantar as velas dos navios  
(2X)

Cabana de palha, fica lá na praia  
O lugar pra ver o mar chegar

Estrela do céu faz um favor  
Mostrar aos olhos

Que

Já estamos no céu, uoooo  
Já estamos no céu, uoooo  
Já estamos no céu, uoooo  
Já estamos no céu, uouooo

“Afinar as Rezas” pode ser interpretada como as várias rezas, religiões, que Florianópolis<sup>4</sup> possui, assim como os mais variados estilos musicais, acreditando que deva “afinar as rezas e os tambores da nova música”, como a própria letra explica. Na canção, o compositor Moriel Costa não se coloca sozinho no céu, o uso da primeira pessoa no plural na última frase pode refletir à banda ou a outros que participam da jornada, que estão com eles desde seu início na cidade<sup>5</sup>, “Já estamos no

---

<sup>4</sup> Florianópolis, o município aqui estudado, é a capital de Santa Catarina, estado localizado na região Sul do Brasil, fazendo divisa ao sul com o Rio Grande do Sul e ao norte com o Paraná. Geograficamente, sua maior parte fica localizada em uma Ilha com três pontes ligando à parte continental, porém, apenas duas estão ativas.

<sup>5</sup> Foi escolhido aqui a denominação de cidade, no lugar de município, por perceber algumas particularidades em Florianópolis que deixam mais clara a escrita da tese. O que é considerado rural na Ilha de Santa Catarina são as vilas de pescadores e regiões próprias, muito próxima às áreas urbanas, não campos ou fazendas afastadas. Dessa forma, há uma mescla entre o urbano e o rural difícil de se distinguir. Como

Céu”, cantado com várias vozes em uníssono<sup>6</sup>. “Cabana de Palha” demonstra a influência dos que tocavam antes. A banda *Gente da Terra* tem canção intitulada “Palha, Cabana, Mar”, o antigo e moderno se encontrando.

Vinte anos depois de lançar o primeiro disco, a banda *Dazaranha* continua buscando sons que acreditam ressaltar a Ilha e se inspirar em lugares da cidade para cantar Florianópolis. Assim, esta tese não é sobre a banda, ou melhor, não é só sobre a *Dazaranha*. O álbum aqui descrito, também não é o que motivou a pesquisa, pois já estava acontecendo desde 2014. Esta tese abordará as construções sonoras de bandas que se inspiravam na Ilha de Santa Catarina, para compor música popular urbana<sup>7</sup>, misturando diversas sonoridades globais com ritmos, letras e modos de cantar locais. Bandas que perceberam algumas semelhanças estéticas, de amizade, familiares e, também, de dificuldades mercadológicas e, com um objetivo coletivo, formaram o *Mané Beat*.

As estruturas estéticas das canções analisadas são baseadas na estrutura de música popular urbana, que é semelhante à do *rock*, um gênero musical inserido nesse conceito. Segundo Tatyana de Alencar Jacques (2007, p. 101, grifo da autora) a estrutura de uma música *rock* “[...] compreende as partes: *melodia instrumental, verso, refrão e solo*; organizadas de inúmeras formas, como: *introdução instrumental / verso / verso / refrão / solo / verso / refrão / finalização*. No entanto, estas partes não são fixas”.

Meu primeiro contato com o *Mané Beat* foi descoberto durante minha pesquisa de Mestrado, ao analisar a dissertação de Tatyana Jacques (2007). Apresentado como um movimento musical articulado em Florianópolis por sete bandas locais entre os anos de 1997 e 2000 (MAHEIRIE, 2001), as bandas presentes neste movimento eram: *Iriê, Primavera nos Dentes, Rococó, Stonkas y Congas, Phunky Buddha, Dazaranha e Tijuquera*. A banda *Sallamantra* e o cantor e compositor Valdir Agostinho também se identificam como parte do movimento, sendo citados em encartes de CD’s. Através dessa dissertação, descobri

os estilos musicais analisados aqui são de áreas urbanas se relacionando com o rural próximo, a definição de cidade parece mais adequada.

<sup>6</sup> Notas tocas juntas na mesma altura e tempo.

<sup>7</sup> Utiliza-se aqui o termo “Música Popular Urbana” para melhor distinguir e caracterizar os estilos musicais das bandas escolhidas. Segundo González (2015, p. 213), “Atualmente, parte da historiografia optou pela expressão música popular urbana para se referir à música popular que circula principalmente nas cidades e que, comumente, é transmitida pelos meios modernos de comunicação”.

a tese, em psicologia, de Kátia Maheirie (2001), e o documentário, também de Maheirie, ambos sobre o *Mané Beat* e intitulados *Sete Mares Numa Ilha*.

Sobre o *Mané Beat*, Tatyana Jacques (2001, grifo da autora) ressalta que:

[...] o movimento visava à construção de uma identidade regional, local, por meio da música a partir do resgate de elementos percebidos pelos músicos como próprios da cultura de Florianópolis. Entre esses elementos, figura a ideia de açorianidade, presente no próprio nome do movimento, que significa ‘batida do mané’. Assim, a partir da acentuação do ‘local’ frente ao ‘global’, essas bandas, de características musicais diversas, buscam ‘projetar Florianópolis musicalmente em todo o território nacional’.

Para melhor compreensão, será o movimento apresentado em duas fases. A primeira fase ocorreu entre 1994 e 2007: a ideia do *Mané Beat* só se formou em 1997, porém, as trocas, shows conjuntos, motivações, são anteriores e, em 1994, há alguns projetos que já possuem as características do coletivo. Nunca ocorreu um fim declarado, mas em 2000, quando Kátia Maheirie escreve sua tese, demonstra um grande enfraquecimento aparentemente neste mesmo ano. O ano de 2007 foi escolhido por ser o lançamento do disco “Paralisa” da banda *Dazaranha* em que está presente a canção “Ô Mané”, composição que, tanto na letra quanto no arranjo e nos músicos convidados, possui as características do que era esperado no *Mané Beat*. Na segunda fase, marcada entre os anos de 2007 e 2016, será abordado as ressonâncias possíveis dos objetivos de coletividade e inspiração na Ilha para as composições pós-*Mané Beat*.

A escolha pelo nome *Mané Beat* tem identificações claras e, ao mesmo tempo, polêmicas, pois tem relação direta com a denominação do morador de Florianópolis como “manezinho da Ilha” e com o movimento *manguebeat*<sup>8</sup>. Dessa forma, percebe-se a importância de se compreender como foi construída essa denominação até os anos 1990 e,

---

<sup>8</sup> Foi escolhida esta forma de escrever o movimento recifense para, visualmente, ficar mais clara a diferença com a forma que escolhida para escrever o *Mané Beat*.

principalmente, como os conjuntos musicais aqui estudados se apropriam dessa construção cultural local.

Como toda canção de música popular urbana, depois de tudo afinado começa a introdução da música. Assim, esta tese está dividida em introdução, quatro capítulos, os dois primeiros e o último lidos como estrofes, parte A e, o terceiro a parte B, o refrão que se repete, que perpassa a canção, as representações da Ilha. Por último, as considerações finais são pensadas como uma fermata, uma suspensão de tempo, com o leitor escolhendo quando realmente deve finalizar sua leitura e as percepções do que foi escrito.



# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 APRESENTANDO A TESE

*A receita é simples: uma pitada de ‘coisas’ nativas e alguns ‘lances’ globais<sup>9</sup>.*

Com a frase, aqui colocada como epígrafe, o jornal de Florianópolis, *Diário Catarinense*, finaliza a matéria que exibia o show “Primaranha”, que reuniu as bandas *Primavera nos Dentes* e *Dazaranha*. Na reportagem são assinaladas parcerias que as duas bandas possuem no decorrer de sua carreira, apresentações conjuntas e com outros grupos, demonstrando, segundo o periódico, afinidade e companheirismo entre as bandas descritas. O final da matéria, com a frase citada, demonstra as inspirações estéticas dos compositores, hibridizando o nativo com o global, como uma receita de sucesso. Receita que não era apenas de Florianópolis, no Brasil ocorriam novas percepções melódicas partindo do local com o global, conforme articula o publicitário Washington Olivetto (2004), na apresentação da coleção *História do Rock Brasileiro* volume 04 – *Anos 90 e 00*:

Quem foi que inventou o Brasil? Foi seu Cabral, foi seu Cabral. No dia 21 de abril, dois meses depois do carnaval. Mas quem foi que reinventou o Brasil? Foi a rapaziada do início dos anos 90. A mesma rapaziada que nos anos 80 imaginava, ingenuamente, que, para ser pop, antenado e sintonizado com o mundo, era imprescindível se fingir de anglo-saxão, percebeu, espertamente, que podia ser mais pop, antenada e sintonizada com o mundo se assumindo brasileira.

Na década de 1980, as composições de música popular urbana, principalmente o *rock*, eram voltadas, em sua maioria, para identidades mundiais e nacionais, não regionais. Já nos anos 1990, Florianópolis, assim como outras cidades do Brasil, percebia-se em identificações

---

<sup>9</sup> PRIMARANHA. Rock, reggae, funk e blues. **Diário Catarinense**, Florianópolis, SC, p. 5, 23 jul. 1994., (Caderno Variedades).

regionais e locais, não apenas sua identidade de brasileiro. Tinham o olhar voltado mais para a cultura local, como em Florianópolis, construindo, assim, uma identidade do que é ser florianopolitano, ou, como veremos a seguir, *manezinho*.

Durante a década de 1970, surgem novas percepções de juventude em Florianópolis. Através dos jovens de classe média que viajam e trocam informações em outras partes do Brasil e do mundo. Buscavam ressignificações na cultura tradicional, folclórica, algumas vezes ditas de origem açoriana, construída como a principal influência para cultura da Ilha de Santa Catarina. Segundo a historiadora Cynthia Machado Campos (2011, p. 179), os sentimentos e as subjetividades vividas pelos sujeitos é também a vivência subjetiva da história da cidade: “As emoções vividas pelos sujeitos de Florianópolis estendiam-se para o espaço da cidade, os problemas urbanos, ressoavam no cotidiano e na vida dos sujeitos”. A autora apresenta os sujeitos como atores da cidade, convivendo com “outros 'viveres' individuais”, o outro como modelo e como oponente.

Campos (2011) sugere que os jovens têm grande capacidade de assimilar o novo, de pressionar as instituições sociais possibilitando mudanças. Do tradicional e ao moderno, as “preocupações com a vida alheia” vão sendo substituídas pela “preocupação consigo mesmo”. Seguindo o conceito de Levi e Schmitt (1996, p. 14), na introdução da coletânea *A história dos Jovens Vol. I*, a definição de juventude deve ser bem caracterizada com a época e o lugar: “De um contexto a outro, de uma época a outra, os jovens desenvolvem outras funções e logram seu estatuto definidor de fontes diferentes”.

Desse modo, será utilizada a definição de jovens para a segunda metade do século XX no mundo ocidental conforme Hobsbawm (1995, p. 318), em *A Era dos Extremos*, que é “uma camada dos sexualmente maduros, mas ainda em crescimento físico e intelectual, e sem a experiência da vida adulta”, porém com algumas ressalvas. Como a pesquisa aqui se estende por, mais ou menos, 20 anos, os compositores estudados nesta tese, a medida do tempo, foram amadurecendo, com as “experiências da vida adulta”. As identificações analisadas não serão sobre juventude em si, mas apenas de localidade e musicais, assim, essas definições servem apenas para caracterizar a formação das bandas aqui estudadas.

O estilo musical pesquisado é múltiplo, com variações estéticas e criações para a composições. Alguns jornalistas enquadram em *reggae*, *rock*, *blues*, regional, MPB, entre outros, sem uma definição que englobe para melhor entendimento nesta tese. Desse modo, o termo para

os estilos musicais escolhidos é Música Popular Urbana, seguindo a explicação que Juliana Pérez González (2015, p. 213, grifo da autora):

Atualmente, parte da historiografia optou pela expressão *música popular urbana* para se referir à música popular que circula principalmente nas cidades e que, comumente, é transmitida pelos meios modernos de comunicação. Existe certo consenso entre os especialistas em usar esse termo para nomear o fenômeno musical que surgiu com a modernização das culturas urbanas no princípio do século XX. (GONZÁLEZ, 2015, p. 213, grifo da autora).

Mesmo utilizando algumas vezes expressões como *reggae*, *rock*, *funk*, *blues* ou *ska*, música popular urbana adequa-se melhor, como se fosse um guarda-chuva que abarca esses termos. Muitas vezes há dificuldades em “encaixar” determinados estilos em conceitos, o que não é o objetivo deste trabalho, mas, sim, perceber como esses gêneros são utilizados e hibridizados com canções folclóricas para, assim, serem percebidas, construir e reconstruir identidades.

Isso posto, a presente tese estuda uma construção cultural florianopolitana/ manezinha na região de Florianópolis, onde surge o *Mané Beat*, através da canção. Perceber-se dentro de um grupo, caracterizado por uma nomenclatura, é uma forma de inserir-se e identificar-se em determinada cultura. Definir o *Mané Beat* como movimento, nomenclatura, tentativa de coletividade, imitação ou inspiração de outro movimento ou exploração de imagem, definir sua natureza não importa nesta introdução, mas, sim, como o nome denota algumas características identitárias de algumas bandas mencionadas como parte desse coletivo, estilo musical ou movimento.

A dificuldade de encontrar uma definição para o *Mané Beat* pelos seus integrantes não retira a importância de ressignificar e criarem sonoridades e estilos pensando e se inspirando na Ilha de Santa Catarina. O termo “mané” foi escolhido por que, além de ressaltar a herança açoriana em Florianópolis, também é um apelido dado aos moradores nativos com conotações pejorativas que se modificou no final da década de 1980 e, principalmente na década de 1990, sendo usado até mesmo como forma de homenagear pessoas ilustres da cidade com o troféu Manezinho da Ilha, instituído por Aldírio Simões, em 1987 (FERREIRA, 2006, p. 46). Retirando falas do documentário *Sete Mares numa Ilha* podemos ressaltar quem os músicos referem como mané:

Ah, o cara pensa: “Ah, mané, o cara que é meio mané. (Daniel Luz, *Iriê*). Não é um mané pejorativo, é um mané da Ilha, o nativo, o local (Cristian Feel, *Iriê*). Os Portugueses, dos Açores, vinham colonizar nossa terra e os Manuéis, que a gente chamava de Manés, daí surgiu o Manezinho da Ilha. (Gringo Star, produtor musical). (MAHEIRIE; GASSEN, 1999).

Indiferente de existir ou não um movimento, na década de 1990, músicos de Florianópolis influenciaram-se na cultura local construída como forma de criar canções. Na verdade, suas composições não estão apenas ligadas à cultura local, mas buscam ritmos e melodias de outras partes do mundo para suas composições musicais. Assim, o objetivo deste trabalho perpassa por essas construções culturais, apresentando uma forma de interpretar as canções, tendo por base a influência que a cultura de Florianópolis é de uma identidade construída nessas canções e como elas podem ter influenciado na construção cultural.

Para perceber essas construções, foram utilizadas as canções gravadas pelos membros do *Mané Beat*. Ter acesso e adquirir as canções exigiu procuras em lojas de CDs e LPs usados (sebos) – que foi de sua grande maioria –, e também em alguns arquivos pessoais. Também foram utilizadas reportagens de jornais e boletins de folclore, nos arquivos da Biblioteca Municipal de Florianópolis e da Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como forma de perceber os discursos feitos às bandas e como a cultura tradicional e folclórica são construídas.

Os álbuns gravados são utilizados como as principais fontes da pesquisa, por isso a importância de não analisar apenas a canção isoladamente. Capas e encartes, o paratexto, trazem informações importantes que vão além da canção gravada, ajudam na construção do discurso que os conjuntos pretendem utilizarem-se para transmitir os sentimentos. Nos encartes, ao se apresentarem ou nos agradecimentos, foram encontrados vestígios sobre o que foi o *Mané Beat* ou como alguns compositores, do *Mané Beat* ou não, demonstram o sentimento de pertencimento à cidade aqui estudada. Dessa forma as análises do discurso, de Eni Orlandi, destacando que linguagem só é linguagem porque faz sentido e só faz sentido porque se inscreve na história. As composições aqui analisadas, são percebidas como “locais” pois seguem padrões de discurso com signos identitários para os ouvintes ou “um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de

sentidos” [...] “o discurso é efeito de sentidos entre locutores.” (ORLANDI, 2013, p. 21).

Compreender a identidade através do *Mané Beat* tem como preocupação duas análises importantes: a identidade construída da cidade e suas tradições inventadas; e a identidade entre os músicos para criarem esse movimento ou coletivo. Sendo assim duas categorias de análise estão presentes para perceber essas identificações: a construção de identidade pautada no pós-colonialismo e o hibridismo cultural. Duas categorias que muitas vezes estão ligadas em si, como os estudos de Homi Bhabha (2007), Nestor Garcia Canclini (2004) e Stuart Hall (2003, 2004), demonstrando que os países colonizados, quando se compreendem como colonizados, também entendem que sua cultura é uma hibridização da cultura local e a do colonizador.

Sobre hibridismo, Herom Vargas (2007, p. 20), analisando o movimento *manguebeat*, apresenta como um “produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele”. Nesta tese, não se percebe o estado híbrido como uma simples dialética de duas culturas, mas um estado selvagem sem limites, demonstrando onde começa um ou outro. Assim, a disputa entre o tradicional e o moderno, o selvagem e o civilizado, o passado e o presente, passam a ser absorvidos por essa nova concepção cultural. Nestor Garcia Canclini (2004, p. 205), aborda que a cultura popular se constrói através da hibridização, afirmando que o “popular se constitui em processos híbridos e complexos usando como signos de identificação elementos de diversas classes e nações”.

A fusão entre o tradicional e o regional é um aspecto percebido nas canções de várias regiões brasileiras na década de 1990, segundo Brandini (2004, p. 37): “o rock brasileiro dos anos 90 [...] mantiveram suas características originais básicas. Resgatou raízes artísticas de regiões específicas”. Ao falar sobre hibridização no Brasil da década de 1990, muitos estudiosos, como Herom Vargas (2007), Luciano Azambuja (2006) e Rejane Markman (2007), citam, como exemplo, o movimento *mangue beat* de Pernambuco e suas misturas entre o tradicional, principalmente vindo do Movimento Armorial<sup>10</sup>, com ritmos globalizados e novas tecnologias.

---

<sup>10</sup> “Um movimento inaugurado oficialmente em 18 de outubro de 1970 [...] A proposta geral dos armoriais era de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de

Nesta tese será ponderado se realmente ocorreu hibridismo ou se foi apenas uma nomenclatura, porém de uma forma única na Ilha de Santa Catarina. Afirma-se, aqui, que possa ter existido hibridismo, pois, como já foi dito, leva-se em consideração não apenas a dialética direta entre o regional e o global já citados, mas um conflito de culturas, usando o *funk* ou o *reggae*, sonoridades e estéticas internacionais, para falar da cultura local de Floripa<sup>11</sup>, mesclando com as sonoridades da própria da cidade.

É importante destacar que nem todos os pesquisadores referendados nesta tese, concordam com o termo hibridismo para aspectos culturais. Susana Sardo (2013) é enfática ao se posicionar apoiando a cultura como algo sempre mutável.

Contudo, o hibridismo em música é um processo problemático e indefinível. O modo como a música se constrói performando, não nos permite definir fronteiras no interior do próprio corpo da música e, por conseguinte, inviabiliza a análise de elementos dissociativos a partir dos quais a música se torna, eventualmente, híbrida. Esta indefinição, visível na música justamente pela sua fluidez, pela sua espacialidade e pelo seu estado permanente de “acontecer”, pode fazer-nos interrogar o conceito de hibridismo quando aplicado à cultura. (SARDO, 2013, p. 52).

Concordo com a posição da autora ao não utilizar o hibridismo na cultura por não haver limites claros. No entanto, a percepção de cultura e, no caso de gêneros musicais, é semelhante ao de “tradição inventada”, isto é, que através de construções históricas, há algumas definições, sempre questionáveis, sobre as definições do que é música nacional, folclórica, regional, popular, urbana ou global. Assim, ao observar como se encaixa a canção nessas formas imaginárias, podemos compreender como se hibridizam através da percepção do compositor, que, provavelmente, também as percebe por definições construídas.

Ao escolherem falar de sua localidade, mesmo que mesclando com outras influências musicais, os compositores estão ressaltando as

---

compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculo à construção de uma identidade para a arte nacional”. (VARGAS, 2007, p. 38).

<sup>11</sup> Apelido usado para identificar Florianópolis, muito usado pelos jovens locais.

construções identitárias de sua cidade e parte de sua identificação. Hibridizando estilos aceitos como globais com discursos e estilos considerados próprios da cidade, possuem a postura de, primeiro, ressaltar suas “origens”, o local que foram criados e, assim, perceberem-se como parte do mundo, não privilegiando a colonização tanto da indústria cultural internacional, quanto nacional, explorando, também, sonoridades de dentro de sua cidade. Os aspectos culturais de uma cidade/capital como Florianópolis recebem e absorvem novas sonoridades nacionais, locais ou internacionais, não precisando o compositor ou o músico ir ao país de origem do estilo para poder se influenciar por ele.

A pós-colonialidade implica estudos percebidos e analisados, não com o olhar apenas do ocidente, do colonizador, mas sugere percepções também na visão do colonizado e, usando uma das frases mais famosas dos estudos pós-coloniais, “deixando o subalterno falar” (SPIVAK, 2014), ou cantar, no caso aqui estudado.

Nos estudos etnomusicológicos, a pós-colonialidade já ocorria desde 1964 com os estudos de Alan Merriam, pesquisando a música de determinado povo através da visão dos próprios compositores e não se utilizando de uma epistemologia europeia. Segundo Sardo (2011, p. 78):

A postura de Merriam revela então um aspecto inovador para a etnomusicologia, segundo o qual o qualquer pesquisa e análise sobre a música tinha de ter em conta o ponto de vista *insider* (*folk evaluation*), do indivíduo que a produz, que a desempenha, no contexto da sua cultura (émico) e não apenas o ponto de vista do investigador (ético) como até então vinha sendo feito.

Na fala da etnomusicóloga portuguesa, percebe-se a importância de deixar o indivíduo que produz também falar, além do pesquisador. Todavia, os estudos pós-coloniais, que em outros momentos Sardo (2011, p. 79) também defende, auxiliam para que esses indivíduos, vistos como inferiores intelectualmente ou sem metodologias próprias, para que possam fazer seus autoestudos, “desintegrando o mito do olhar distanciado do observador”. Mesmo o próprio olhar do estudioso com distanciamento cultural estará com percepções de seu lugar social, muitas vezes se utilizando de ferramentas teóricas exteriores à sua cultura para compreender a música não ocidental, como, por exemplo, o uso de partituras e a divisão sonora em sete notas musicais ou utilizando termos como exótico ou *world music*.

Os estudos pós-coloniais de Susana Sardo (2011) auxiliam para compreendermos os motivos que levaram os compositores a escolherem os caminhos para a construção de suas canções. A autora, ao analisar a canção goesa<sup>12</sup>, demonstra a significação dada pelos compositores em se demonstrarem como parte de sua localidade, tendo por base influências de sua cultura matriz e de seu antigo colonizador, formas de demonstração das suas diferenças frente aos novos colonizadores, a exemplo do inglês e da própria Índia. Mesmo sendo um país colonizador, ela apresenta Portugal como um país periférico culturalmente e, até mesmo, nessa categoria, colonizado, especificamente falando da canção. Sardo (2011) apresenta sua insatisfação quando viaja pela Europa e observa os discos portugueses como *World Music*. Em outro momento, critica essa definição, colocando-o como uma forma pós-colonial de perceber a canção:

Na verdade, o que a *world music* transporta é mais um problema de imperialismo cultural e um duplo processo de exploração: os músicos e as músicas do terceiro mundo são tratados como matéria-prima para ser processada para prazer do Ocidente e dos músicos do primeiro mundo, revitalizando a sua própria música através do trabalho de artistas do terceiro mundo (Frith 2000:309). A mediação é agora uma nova forma de colonialismo porque as grandes indústrias fonográficas e as distribuidoras definem o que lhes interessa divulgar e, por conseguinte, a música fica aos critérios da decisão de seus mediadores (Radano e Bohlman, 2002<sup>a</sup>). Por outro lado, a realidade migrante do planeta constitui um mercado privilegiado para a *world music* e vem desenvolver um lugar importante ao conceito de autenticidade validando ou não os produtos musicais em relação às suas origens. (SARDO, 2011, p. 84).

---

<sup>12</sup> Goa é uma região na Índia colonizada por portugueses. Dessa forma, a pesquisadora pesquisa como a música aparece como forma de resistência e, ao mesmo tempo, de identidades desse povo inserido na diversidade indiana. O principal estilo analisado pela autora é o *mandó*, cantado em concani (língua oficial) ou português, com ritmos mesclando a cultura indiana com a portuguesa.

Não é o objetivo de esta tese direcionar a canção florianopolitana da década de 1990 através de olhares internacionais, com interesse direto da denominação *world music*; mas sim o de estudar as composições dos músicos de nativos para nativos, sem pretensões iniciais de alcançar o mercado internacional, mesmo que depois isso aconteça. Porém, as percepções de Susana Sardo (2011) sobre a *world music* faz-nos pensar sobre como as canções<sup>13</sup> são compostas em Florianópolis, principalmente quando não são constituídas apenas por padrões rítmicos e/ou melódicos de música popular urbana. Essas canções, algumas vezes, sofrem o processo de composição inverso ao verificado no “*mainstream*”<sup>14</sup> musical, conforme apresentado pela autora, ao afirmar que as grandes gravadoras não utilizam os aspectos musicais dos países periféricos para enriquecer e diferenciar a sua linguagem, mas se utilizam de estilos ditados pela indústria cultural para ressignificar a canção local.

As ressignificações culturais na música de Florianópolis expostas nesta tese, têm como base as significações culturais da cidade que foram construídas durante a segunda metade do século XX, através do seu mito de origem, a colonização açoriana na Ilha. As histórias de origem de uma localidade são muitas, não existindo uma verdadeira. Assim, é importante percebermos como e qual história é utilizada para a construção do mito de origem da cidade Florianópolis e que foi monumentalizada. Dessa forma, utilizarei a “história oficial” de autores como Walter Piazza (1983), Osvaldo Rodrigues Cabral (1970) e Carlos Humberto Corrêa (2004).

A história da colonização europeia da Ilha de Santa Catarina pode ser considerada a partir da vinda dos primeiros navegadores que aqui chegaram, náufragos ou não. Antes da vinda das primeiras famílias açorianas em 1748, o bandeirante Francisco Dias Velho em 1687 funda a freguesia de Nossa Senhora do Desterro, porém só ocorre uma efetiva colonização com a chegada dos açorianos e madeirenses, vindos, principalmente, para povoar as terras, mas também com o intuito de defender o território, convocados para trabalharem nos fortes

---

<sup>13</sup> A principal diferença entre canção e música é a letra. Enquanto a música é a parte rítmica, melódica e harmônica, canção é a música mais a entoação melódica da voz presente na harmonia.

<sup>14</sup> *Mainstream* – conceito para designar o que a maioria da massa escuta. Também utilizado para ressaltar as grandes companhias nacionais ou internacionais da indústria do entretenimento.

construídos por José da Silva Paes nos anos de 1739 a 1761 (VÁRZEA, 1985).

É de se observar que desde a ascensão do turismo na década de 1980 há uma verdadeira supervalorização e, até mesmo, uma invenção de tradições, criando costumes e figuras “típicas” locais, como o “manezinho”, o qual seria considerado como “verdadeiro” nativo de Florianópolis. Expressões locais, consideradas de origem açoriana, que são utilizadas por moradores do interior da ilha, passam a ser retomadas e revalorizadas por outros moradores, revelando modificações e construções de identificação com o local, evidenciando e confrontando como forma de “preservação cultural” todo esse processo (FANTIN, 2000, p. 81). Os nativos e os novos moradores que vão se instalando na cidade compõem o quadro daqueles que constroem a história dessa ilha, e é nesse cenário que contempla uma ambiguidade em termos de qualidade de vida que as bandas produzem seu trabalho e esboçam uma movimentação musical.

Estudar a canção do *Mané Beat* na perspectiva pós-colonial invoca pensar na cultura a partir de Florianópolis e como seus músicos utilizam a música como forma de resistência às imposições culturais. Suas composições seguem os padrões da música popular urbana, vigentes na cultura *pop*, como o *rock*, o *Blues* ou o *Reggae*, com influências, ou até mesmo iniciando o processo de composição, da cultura de seu local para o global. Analisando a cultura escolhida como sendo de Florianópolis, é percebido que os compositores abordam do litoral catarinense, que, para os folcloristas aqui analisados, são parte da herança dos povos açorianos. Além de contrariar as imposições de um imperialismo cultural, são formas de se posicionar frente aos novos moradores que migram para Florianópolis, principalmente dos estados Rio Grande do Sul e São Paulo.

Interessante ressaltar que Leela Gandhi (1998), Gaytarri Spivak (2014), Stuart Hall (2003, 2004) e Homi Bhabha (2007), ao abordarem o pós-colonialismo, demonstram formas de a cultura local contrariar ao seu colonizador. Em Florianópolis, ao contrário, a cultura dos primeiros povoadores europeus da Ilha é utilizada como forma de resistência. Percebendo no século XX imposições culturais anglo-saxãs, vistos como novos colonizadores culturais e, nessa perspectiva, a forma de contrariar, de resistir, é adotar a “cultura do local”. No caso de Florianópolis de 1990, construída através do mito de origem vindo do colonizador, a cultura açoriana, vista na cidade por órgãos governamentais e agências de comunicação, é a “verdadeira” cultura local.

A tradição é construída em referência à origem e autenticidade, como diria Stuart Hall (2003, p. 29):

Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É, claro, um mito – com todo potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significados às nossas vidas e dar sentido à nossa história.

Assim, identifica-se que utilizar o conceito de tradição implica em um poder de afirmação. Ao aplicar esses conceitos, pode-se estudar a partir da categoria de análise da pós-colonialidade em Florianópolis, essa “autenticidade” florianopolitana, o mito de origem, passa a valorizar a tradição do colonizador e não de culturas anteriores a eles, como as culturas indígenas. São formas de resistência contra a cultura estadunidense, conforme expressada por Hall (2003, p. 44) sobre a hegemonia cultural na contemporaneidade:

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de “MCDonald-ização” ou de “Nike-zação” de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. (HALL, 2003, p. 44).

Novas homogeneizações culturais hibridizam as culturas locais com globais, em sua maioria estadunidense, para depois revendê-las como novos constructos sociais. No caso da música, Sardo (2011)

explora o termo *World Music*, em que os estilos musicais que não se enquadram no *mainstream*, principalmente anglo-saxão, ganham esta denominação. Porém, para ser vendido mundialmente, necessita possuir características que o ocidente perceba como parte de sua cultura ou, usando o termo de Hall (2003), que estejam se “McDonaldizando” para conseguir ultrapassar as fronteiras espaciais e culturais.

Importante destacar o conceito de indústria cultural, que foi cunhado por Adorno e Horkheimer (2005), os quais apresentam a indústria cultural como uma forma de alienação da população, com os donos dos meios de comunicação organizando o que será escutado pelas massas.

Não se desenvolveu qualquer sistema de réplica e as transmissões privadas são mantidas na clandestinidade. Estas se limitam ao mundo excêntrico dos amadores, que, ainda por cima, são organizados do alto. [...] Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. (ADORNO; HORKHEIMER, 2005, p. 171).

Como apontado, há uma indústria cultural apoiando os artistas para vender suas canções, apresentações e produtos que, possivelmente, podem ser vinculados ao seu nome e imagem. Pensando além de Adorno e Horkheimer, as seleções da indústria cultural não optam por seus artistas apenas cogitando o lucro. O historiador Eric Hobsbawm (2013, p. 65) mostra como um dos norteadores da indústria cultural, o “mecanismo moral”, isto é, escolhas sociais e políticas para o que se deve ou não ser produzido.

Benjamin (1987), em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica, apresenta que a obra de arte, ao ser reproduzida, perde sua “aura”, acreditando na importância da exposição ou, no caso da música, a performance do artista. No entanto, não é pessimista ao abordar essa fala, mas, sim, apresenta novas formas de arte, uma arte possível que abrange mais ouvintes, no caso da canção. Cotejando esses três autores, pode ser analisado como se constrói possíveis identidades nacionais ou regionais através da arte reproduzida pela indústria cultural. Stuart Hall (2003, p. 248) afirma que “não existe uma cultura popular íntegra e autônoma situada fora das relações de poder e de dominação cultural”.

A indústria cultural é aqui analisada a partir dessas afirmações, que, baseada em seus preceitos mercadológicos ou morais, reproduz artistas que acreditam estarem de acordo com algum desses preceitos.

Ao divulgar massivamente, mesmo apenas dentro de uma cidade, cria em determinados públicos que, de alguma forma, identificam-se previamente com a canção, com novas identidades culturais.

A partir dessas questões, Florianópolis é significativa ao analisarmos a colonização cultural, já que sofre um processo dentro de seu próprio país, pois se percebe, principalmente na década de 1980, parte da cultura *pop* do nordeste e sudeste sendo entendidas e construídas, como nacional, relegando para as outras regiões como cultura regional. Poder-se-ia expor outras décadas, anteriores aos anos 1980. No entanto, escolhi essa década por estar diretamente relacionada ao movimento aqui estudado, porém se aceitam outros momentos como criadores ou que formaram novas identidades para Florianópolis sem utilizar a égide da tradição.

As bandas aqui analisadas do movimento *Mané Beat*, na grande maioria das vezes não destacam a “origem” açoriana, apresentam apenas as vivências de sua localidade, até mesmo abordam aspectos culturais identificados por povos não-europeus, como as heranças africanas presentes na Ilha de Santa Catarina. Nas canções de grande parte das bandas analisadas, a cultura afro é presente, como, por exemplo, na banda *Dazaranha*, em que Moriel Costa, seu principal compositor, era professor de capoeira, além da melodia e dos ritmos, a banda também apresenta instrumentos percussivos tocados por Gerry Costa, também professor de capoeira, com base na musicalidade africana. Os instrumentos percussivos, além da bateria, são uma constante em todas as bandas analisadas, tocados de forma sincopada<sup>15</sup>, evidenciando a forte presença africana na cultura florianopolitana. Ritmos que se hibridizam com o tradicional, também são de origem afro-americana, como o *reggae*, *Ska*, *blues*, *hip hop* ou *rock*, demonstrando que, ao buscarem influências internacionais, fazem a partir de ritmos e comunidades periféricas, com exceção do *rock*, pois já foi inserido como música de massa presente em uma cultura branca/europeia/ocidental.

Hall (2003, p. 43) apresenta as identidades culturais como uma construção constante de como percebemos a tradição: “[...] não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. [...] Estamos sempre em processo de transformação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”. E continua a discutir a cultura quando percebida em relação à modernidade:

---

<sup>15</sup> Tocando a nota forte no contratempo do compasso.

Hoje em dia, o “meramente” local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro. Antes a “modernidade” era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um tal centro. As “modernidades” estão por toda parte; mas assumiram uma ênfase vernácula. (HALL, 2003, p. 44).

Essas perspectivas de como compor as canções perpassam pelas identidades presentes nos compositores, isto é, apresentam canções com o objetivo de fazer o ouvinte se perceber como parte dessa cultura. Para Sardo (2011, p. 89):

As pessoas sentem-se habilitadas a definir qual é a música que lhes pertence e qual é a música que pertence a outros culturalmente. E o que torna este dado ainda mais interessante é que a música é dialogante, ou seja, permite mostrar aos outros a sua diferença e as suas especificidades, muito mais do que a língua que é, na maioria dos casos, irreconhecível por todos. A música permite mesmo que os “outros” possam gostar da “nossa música” e, pela sua própria natureza, deleitar-se com o prazer lúdico que ela transmite.

A música passa por um processo de identificação, diferenciando nós do outro. O ouvinte tem em sua bagagem histórico-social percepções que o façam se identificar com a canção ouvida por ele (SARDO, 2011). As canções aqui analisadas também podem ser percebidas como híbridas, com mais de uma cultura, em que o ouvinte também compreende o diferente, aquela música alóctone, que, mesmo originária de outro lugar, de outra cultura, faz-se de alguma forma universal e que também consegue se identificar, mesmo que não localmente, mas emocionalmente, que se apresenta, nos termos de Michel Maffesoli (1987), como Comunidades Emocionais<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Termo cunhado por Maffesoli (1987), no livro *O Tempo das Tribos*, para referenciar às comunidades não territoriais, tribos formadas por afinidades éticas e estéticas. Grupos de rock e seu público são exemplos de comunidade emocional,

Para compreender as percepções históricas que perpassam esta tese, deve-se conhecer um pouco sobre como historiadores e historiadoras vêm estudando a canção.

## 1.2 HISTÓRIA E CANÇÃO

*Entre a expressão das realidades do mundo físico e das realidades do espírito humano, o contraste é, em suma, o mesmo que entre a tarefa do operário fresador e a do luthier: ambos trabalham no milímetro; mas o fresador usa instrumentos mecânicos de precisão; o luthier guia-se, antes de tudo, pela sensibilidade do ouvido e dos dedos. (BLOCH, 2001, p. 55).*

Ao fazer a afirmação descrita na epígrafe que abre esta seção, o historiador francês Marc Bloch (2001) nos faz perceber a importância da “sensibilidade do ouvido e dos dedos”, tendo a canção como categoria historiográfica, o ouvido passa ser a sensibilidade fundamental. Ao abordar a canção, o historiador deve percebê-la como um todo, não só a letra, mas a melodia, o ritmo e o arranjo. Alguns historiadores consideram ainda mais, como é o caso de Marcos Napolitano (2007), que acredita que todo o contexto deva ser estudado, como a produção, a mídia gravada, encarte (se houver) e a performance.

O estudo da canção requer que o pesquisador mantenha proximidades com outras ciências, principalmente a musicologia e a linguística. Uma das abordagens utilizadas para conceituar canção é a do linguista Luiz Tatit (1995), que a considera como uma forma de falar algo, um poema ou letra de música com imposição de voz, impondo a voz de tal forma a dar-lhe melodia e ritmo.

Uma parcela significativa dos trabalhos historiográficos pioneiros começou muito dependente da metodologia desenvolvida na área de letras para a abordagem da canção, que é baseada na análise do discurso do texto literário das canções, a partir da qual se derivavam reflexões histórico-sociológicas. Utilizar-se dessa metodologia como ferramenta preferencial pode ser percebida como um estágio, uma primeira etapa

---

pois são formados por jovens de várias partes do mundo através de afinidades, musicais, poéticas ou gestuais.

antes de se estudar partes rítmicas, melódicas, performance, instrumentos, isto é, a parte musical da canção. De maneira geral, a metodologia centrada na análise das letras das canções ainda está presente nos trabalhos da área de história, mesmo que, nesse caso, utilizando-se do instrumental teórico próprio da área. É certo que não se deve descartar essa metodologia, procurando também analisar as letras e, dependendo dos referenciais e dos objetivos do estudo da canção, é a letra da canção que irá desvendar o que o historiador procura. Segundo o historiador Silvano Baia (2011, p. 219):

Para a área de letras, é evidente que o plano discursivo do texto literário das canções constitui um objeto de estudo de grande interesse, e algumas canções oferecem um excelente material para esse tipo de análise. Também para certos objetos, como a questão da censura, discursos político sociais ou as relações de gênero (masculino e feminino), este pode ser um bom caminho. E como instrumento complementar a outras análises pode, eventualmente, enriquecer um estudo. Nestes casos, não há por que não a usar. O problema é a utilização desta metodologia como abordagem privilegiada a priori para os estudos históricos da música popular urbana. Observe-se que nesta abordagem, de saída, já fica descartado como objeto de estudo tudo aquilo que não seja canção.

Em diversas pesquisas, o autor localiza tentativas de elaborações metodológicas para a abordagem da canção enquanto objeto sincrético texto-melodia. A abordagem baseada exclusivamente no componente literário pode ser considerada superada, enquanto metodologia privilegiada para a análise da canção, quando os estudos de Luiz Tatit (1995), por volta do final da década de 1990, já haviam apresentado um marco teórico consistente para se pensar a questão da formação do sentido na canção.

Acostumado às análises textuais, o historiador acaba se sentindo mais à vontade ao analisar a parte de letra da canção, algumas vezes, acreditando ser a música, algo muito subjetivo (TATIT, 2001). Cada vez mais, percebe-se que a letra pode ser tão subjetiva quanto o ritmo e harmonia, os sentidos e sentimentos podem ser alterados e dar novo

sentido à letra, dependendo das escolhas harmônicas e melódicas ou de instrumentos<sup>17</sup>.

A canção está além da letra. O músico e pesquisador José Miguel Wisnisk (2006, p. 28) ressalta os sons e os sentidos que desenvolvem no ouvinte para o estudo da canção:

[...] a música não refere nem nomeia coisas invisíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (

José Geraldo Vinci de Moraes (2000) apresenta estudos sobre como os sentidos da canção podem ser percebidos através das mudanças da cidade. Seu trabalho sobre São Paulo dos anos 1930 tem como fontes principais os rádios e as músicas que eram por eles transmitidas, esclarece as mudanças de uma cidade em decorrência de um estilo musical. O autor trabalha de forma dialética, percebendo as mudanças da cidade em decorrência das músicas, além da criação das músicas causadas pelas transformações urbanas. O historiador defende que, além da letra, os ritmos e estilos musicais escolhidos pelos compositores, são tão, ou mais, importantes para se analisar como os compositores percebem a sonoridade da cidade em transformação. Novamente os estudos de Baia (2011, p. 220) clarificam sobre as mudanças na década de 1990:

Assim, por volta do final da década de 1990, esta questão da relação entre texto literário e texto musical na canção popular já tinha um acúmulo de conhecimento desenvolvido em quase três décadas de pesquisas. Se muitos trabalhos ainda estavam presos à letra das canções, outros tantos

---

<sup>17</sup> Adalberto Paranhos (2004) faz considerações bem pertinentes sobre isso, coloca-nos como a mudança dos arranjos pode modificar os sentidos da música em seu artigo *A música Popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*.

já haviam enveredado por outros caminhos, apontando para uma superação desta opção metodológica como eixo central de pesquisa.

Entretanto, esta metodologia marcou tão fortemente o campo dos estudos da música popular, de um modo geral, que parte da resistência de setores da musicologia em relação aos estudos musicais realizados em outras áreas ainda se baseia na percepção defasada de que a análise das letras continua a nortear os estudos do campo. Outra parcela dessa resistência pode ser localizada na ausência de análise do texto musical em sentido estrito em grande parte dos trabalhos, em que setores da musicologia consideram imprescindível para poder falar de música, postura na qual, além da proposição metodológica, é possível localizar algo de disputa, de legitimidade e autoridade acadêmica.

Na década de 1990 começam a aparecer estudos significativos nessa área, segundo José Geraldo Vinci de Moraes (2000), tanto no Brasil quanto no mundo. Outro autor que percebe essa falta de estudos relacionados à música é Adalberto Paranhos (2004), que relata que apesar de se preocuparem em utilizar canções como fontes, grande parte dos estudos é relacionada apenas às letras, deixando todo o estudo rítmico, harmônico e arranjos, sendo a análise semiótica uma característica importante para se entender a canção enquanto letra apenas. Dessa forma, utiliza-se como metodologia os trabalhos desses dois historiadores citados anteriormente, além de Marcos Napolitano (2007) e de Márcia Ramos de Oliveira (2006), abordando com a devida importância a semiótica musical e linguística necessária ao se utilizar fontes musicais, analisando não só a canção, o formato de gravação, a performance e como o compositor escolheu apresentar para o ouvinte. Ainda buscando na literatura metodologias que ajudem o historiador a analisar as letras da canção, deve-se buscar em outras áreas as ferramentas para conseguir fazer as análises musicais, como na etnomusicologia e musicologia histórica.

A interdisciplinaridade com a musicologia ainda está como um bebê aprendendo a falar, longe de cantarem juntos uma bela melodia. Como a musicóloga Myrian Chimènes (2007, p. 15) apresenta seu artigo na Revista de História da USP:

Poucos musicólogos consideram a Música como um fato histórico e orientam suas pesquisas para a história cultural. Por outro lado, os historiadores têm negligenciado a Música como objeto. Ao contrário da história da arte, que tem atraído

particularmente o interesse de vários historiadores, a música não os atrai e parece ser ignorada por eles. Embora os historiadores se interessem por registros da pintura, eles sistematicamente evitam a Música, indicando que sua acessibilidade e legibilidade são demasiadamente complexas. Como podemos então explicar o fato da Música ter frequentemente caráter secundário nos estudos dos historiadores? Em contrapartida, os musicólogos quando colocam seu objeto de estudo em contexto, não se preocupam como a Música poderia colaborar e participar da compreensão da história. (CHIMÈNES, 2007, p. 15).

Susana Sardo (2013) defende que se deve estudar a canção através do olhar da ecologia dos saberes, termo cunhado por Boaventura de Sousa Santos, no qual o estudioso precisa utilizar diferentes tipos de conhecimento utilizados em sua pesquisa:

Assim, o enunciado da ecologia dos saberes é, para a etnomusicologia, uma oportunidade que devemos aproveitar para nos situarmos de forma preditiva no horizonte dos novos discursos sobre a construção do saber. Não só porque todos os desafios de inquirição que enformam a ecologia dos saberes definem, pelo menos desde a década de 1960, a nossa práxis (académica, humana, intelectual) – mas também porque a música, enquanto saber, nos oferece dimensões de interpelação e de entendimento seguramente mais próximas do que é a interlocução humana. (SARDO, 2013, p. 70-71).

Dessa forma, esta tese procura outras perspectivas teóricas além da história, principalmente da etnomusicologia. A partir disso, historiadores pós anos 1990, percebem o estudo da canção além da letra, e promovem maior intersecção com a Etnomusicologia e com a Musicologia Histórica. No Brasil, recentemente foi publicado o livro coletâneo, organizado por Tânia da Costa Garcia e Lia Tomás (2013), *Música e Política: Um Olhar Transdisciplinar*, que perpassa por diferentes perspectivas sobre o fazer do historiador em relação aos estudos musicais.

Retomando o conceito de canção como objeto de estudo, foi primeiramente cunhado como a soma entre letra e melodia, isto é, como uma determinada letra é entoada rítmica e harmonicamente. No entanto, a canção como categoria para a história, como abordam José Geraldo Vinci de Moraes (2000) e Marcos Napolitano (2007), é composta por instrumentos, harmonia, vocais diversos, performance e/ou gravação. A performance e a gravação devem ser analisadas à parte dos outros.

Atualmente, no Brasil há diversas perspectivas sobre os estudos relacionados entre História e Música, com grupos de estudos produzindo e divulgando os resultados. Um dos trabalhos com grande destaque é o Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), coordenado por André Egg. O livro publicado com os estudos do Grupo (EGG, 2016) apresenta um panorama geral de estudos atuais sobre música pelo viés de historiadorxs<sup>18</sup>. Pesquisas sobre música, na História, são abordadas com diferentes metodologias, comparando: a música brasileira com de outras partes do mundo, principalmente de países lusófonos, como Portugal, ou a música através do olhar de críticos musicais; a formação de acervos e formas de organização; e também como os meios de comunicação e governos apresentam e se utilizam da canção.

Mais comumente estão sendo lançados trabalhos em que são analisadas as construções identitárias brasileiras, com destaque ao período republicano, como em *A Canção Brasileira* (NAVES, 2015), *A República Cantada* (DINIZ; CUNHA, 2014), *Decantando a República* (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004); ou ponderações sobre a identidade, não só brasileira, comparando ou analisando canções de países latino-americanos ou lusófonos, como, por exemplo, os livros coletâneas *Música Popular: História, memória e identidade* (GARCIA; FENERICK, 2015), *Trago o Fado nos Sentidos: cantares de um imaginário atlântico* (DUARTE, 2013), e, *Com Som! Sem Som!* (VALENTE; PEREIRA, 2016).

Como dito, a grande maioria dos historiadores antes só se preocupavam com a letra da canção, porém, atualmente, o livro organizado por Egg (2016) demonstra que há estudos utilizando como fontes artigos de jornais, livros especializados, as mais diversas formas de se gravar o som (LP, CD, mídias virtuais), a performance – ao vivo

---

<sup>18</sup> Ao falar de profissões ou práticas ligadas aos gêneros masculino e feminino, tendo os dois gêneros presentes, é escolha desta tese utilizar o X no lugar da vogal ligada ao gênero.

ou filmada –, fontes orais. Com essa diversidade de fontes é importante ressaltar novamente a observação de Sardo (2013) que defende como ecologia dos saberes para a etnomusicologia, isto é, que o historiador deva conhecer e buscar saberes além de suas metodologias mais tradicionais.

As formas de cantar e quem canta também são repensadas para se perceber como a canção é transmitida ao ouvinte. Tanto gravada, por mídias, como em uma apresentação ao vivo, o cantar é considerado uma performance do executante. Performance aqui se entende, de acordo com Paul Zumthor (2007), como o modo que o artista apresenta sua arte, desde mudanças no cantar/tocar do original ao lugar em que se apresenta, um palco ou um estúdio. Já a canção gravada é algo presente a partir do século XX, apresentando as mudanças no estilo de se cantar/tocar ao que era antes, assim como trazendo para as análises um novo sujeito: o produtor ou engenheiro de som. Sobre isso, a linguista Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999), em seu estudo, demonstra muitas mudanças nas canções do século XX, como os exemplos do tenor italiano Enrico Caruso e do cantor estadunidense Frank Sinatra: o primeiro precisando aprender a utilizar ao máximo o corpo para conseguir entoações e tonalidades, já Sinatra aprendeu utilizar o microfone para sua performance midiática.

Em Santa Catarina os estudos referentes à História e Música vêm crescendo nos estudos acadêmicos. Como exemplo, trazemos a pesquisa de Marcelo Téó (2005), que foi um dos pioneiros que teve como objeto a canção em Santa Catarina, ao defender sua dissertação de mestrado em 2005, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 40)*. O autor teve por base os programas de rádio na década de 1930 e 1940, e as principais fontes utilizadas foram jornais noticiando programas e quais canções eram veiculadas.

Outros estudos sobre a canção foram desenvolvidos nos programas de pós-graduação em História nas universidades catarinenses no início do século XXI, porém será descrito aqui apenas dissertações e teses sobre a canção em Santa Catarina.

Em 2009, eu, Rodrigo Mota, defendi minha dissertação sobre o rock dos anos 1980 na região da Grande Florianópolis, intitulada *Rock anos 1980, Mundo 48 – Um Crime Perfeito?*, desenvolvida na Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa buscou perceber a construção da identidade jovem nas letras e sonoridades de discos considerados do estilo rock, utilizando, principalmente, as canções e artigos de jornal (MOTA, 2009). Na mesma Universidade, Ricardo

Neumann (2017) defende sua tese em 2017, que levou o título *A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços*, tendo como foco o Bar Curupira, em Guaramirim. O autor utilizou o conceito de cena cunhado por Will Straw, tendo como fontes principais artigos de jornais, depoimentos e sítios virtuais especializados no assunto.

Temas sobre o samba em Florianópolis foram abordados em três dissertações na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Paulo Roberto Santhias (2010), em sua dissertação defendida em 2010, com o título, *Zzziriguidum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade - 1976 a 2000)*, não trata diretamente sobre a canção, mas estudando os sambas-enredo, aborda a formação da escola de samba Consulado relacionada com a cidade de Florianópolis e criação de identidade. Em 2011, Lisandra Barbosa Macedo (2011), em sua dissertação *Ginga, Catarina manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930*, analisa o samba da cidade na década de 1930. Em 2016, Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite (2016) traz os enredos das escolas de samba de Florianópolis em sua dissertação, intitulada *"Na tela da TV, no meio desse povo": os enredos das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos*.

Alguns trabalhos da UDESC foram de caráter mais biográfico, traçando ou analisando alguns aspectos de músicos e grupos específicos. Sheyla Tizatto dos Santos (2013), com a dissertação *Nas manhãs do sul do mundo: música e cidade na produção do Grupo Expresso Rural em Santa Catarina (1980-2012)*, em 2013, através de discos e jornais, analisa as representações de cidade e campo nas canções da banda *Expresso Rural*, inclusive sobre o retorno, em 2007, como forma de recordação da memória, baseando-se nos estudos do tempo presente. Em 2014, Marco Antonio Ferreira de Souza (2014) também demonstra a representação de Florianópolis, principalmente sua cultura, nas canções das bandas *Grupo Engenho* e *Dazaranha*, com sua dissertação *Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)*. Utilizando de história comparativa, demonstra como a cidade é percebida no final da década de 1970 com a *Engenho* e, nos anos 1990 e 2000, através das canções do *Dazaranha*. Na dissertação *"Vou andar por aí": o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa (1960-1975)*, defendida em 2015, Wellington Carlos Corrêa (2015), analisa 15 anos da carreira de Luiz Henrique Rosa. Com entrevistas, documentários, análise de canções e encartes, traça um panorama do compositor, apesar de outras

dissertações também analisarem a parte musical, o autor debruça-se com mais afinco nessas análises, demonstrando a importância de não discernir apenas nas letras ao tratar as canções.

Em 2016, Diogo Zomer Perin (2016) defende sua dissertação sobre palhaços cantores em Santa Catarina, intitulada *Se "tá certo ou não tá?!" O importante é que vai tudo "muito bem!" As canções de palhaços cantores: do circo-teatro às novas mídias - 1951 a 2001*, enfocando aqueles que conseguiram gravar suas canções. O trabalho não é focalizado diretamente nas canções, porém analisa, principalmente através de jornais, os discursos feitos sobre os palhaços e sua construção como "palhaço-cantor". Também não se pode afirmar categoricamente seu recorte espacial, pois, apesar de sua pesquisa se basear em Santa Catarina, o circo tem características nômades, não podendo se definir como culturalmente de um local específico.

O Programa História da UDESC também possui o Laboratório de Imagem e Som (LIS), formalmente constituído em 2007. Além dos trabalhos referentes às formações de acadêmicos de graduação e pós-graduação, possui grupos de pesquisa relacionados à música e um Grupo de Estudos História e Música, coordenado pela professora Márcia Ramos de Oliveira, com participantes de diferentes áreas e instituições.

Outros estudos merecem destaque pela relevância ao tema aqui estudado, mesmo não sendo vinculados a um programa de História, como é o caso do trabalho na área de Psicologia de Katia Maheirie, defendido em 2000, que estuda o *Mané beat*, e teve como intuito de perceber a canção como forma de unificar e identificar-se com um grupo. Tatyana de Alencar Jacques, também de outra área, nesse caso sociologia, estuda, em 2007, algumas bandas contemporâneas, analisando os cenários da cidade de Florianópolis e como havia possíveis comunidades de rock. Em 2009, Guilherme Gustavo Simões de Castro estuda a banda *Dazaranha* no programa de pós-graduação em Literatura da UFSC, o qual, com uma pequena biografia do grupo, faz análises específicas das letras, porém não deixa de lado as entoações e a parte musical das canções.

Como forma metodológica e, principalmente, para compreender o fenômeno estudado, os três trabalhos acima mencionados serão de grande ajuda: Maheirie (2000) e Jacques (2007) por suas compreensões e análises sobre o contexto de coletivo e Castro (2009) pelas fontes coletadas e metodologias para o estudo das letras nas canções.

As principais fontes utilizadas para esta tese são as canções das bandas participantes do *Mané Beat* e de outras que se influenciaram ou serviram de influência para o coletivo. Foram escolhidas, sobretudo,

canções gravadas e divulgadas por alguma mídia, CD, LP ou virtualmente, acreditando, assim, que dessa forma alcancem maior público e, possivelmente, são as escolhidas para se “monumentalizar”. Foram realizadas análises de letra e música, assim como dos instrumentos utilizados, seguindo metodologia baseada em Vinci de Moraes (2000) para perceber o entorno político, social e cultural do lugar que foi composta, e de Luiz Tatit (2001), abordando a canção pelo viés da semiótica.

Apesar de alguns acervos em Santa Catarina possuírem material fonográfico, como o Museu da Imagem e do Som e a Casa da Memória de Florianópolis, os álbuns das bandas aqui analisadas foram poucas vezes encontrados nesses acervos. Dessa forma, através de procuras em lojas de discos usados, sítios virtuais de vendas de discos ou conseguindo com os próprios músicos, foi constituído um acervo pessoal com o material analisado nesta tese, apenas os álbuns musicais açorianos não foram conseguidos para fazerem parte do acervo, nesse caso foram utilizadas apenas em formato virtual. A relação do acervo construído encontra-se no Apêndice B, que se encontra ao final da tese. Desse modo, como “produto” final, além desta tese, os álbuns catalogados serão digitalizados e farão parte de um acervo virtual para futuras possíveis pesquisas.

Além das canções, reportagens sobre as bandas servem também para perceber os discursos que os meios de comunicação apresentavam às bandas e informações gerais para conhecer melhor o entorno político, social e cultural da cidade. Uma metodologia diferente foi utilizada nas entrevistas, como forma, apenas, de se obter algumas informações gerais, assim, não foi aprofundado as análises do discurso dos entrevistados por acreditar que, apesar de hoje suas perspectivas serem diferentes, o importante aqui é compreender o *Mané Beat*, e como ele foi percebido na época de sua formação (ALBERTI, 2004).

Assim, a tese, como já dito, está dividida em quatro capítulos, sendo o principal questionamento, como ocorreu a coletividade e construção da identidade no *Mané Beat* durante os anos 1990 e a primeira década do século XXI, através da perspectiva pós-colonial. Desse modo, no primeiro capítulo, é apresentado o *Mané Beat* e um pequeno histórico das bandas que fizeram parte. Não há intenção de apresentar uma biografia, no sentido de contar a origem e história do *Mané Beat* e das bandas, apenas proporcionar um conhecimento geral sobre o objeto de estudo da pesquisa, assim como as fotos, mostrar “um pequeno histórico” das bandas serve apenas como uma forma de apresentação dos músicos para o leitor, sem análises sobre as imagens.

Após esse breve relato, procurarei encontrar um conceito que se adeque ao *Mané Beat*, isto é, se é um movimento, um coletivo ou somente uma nomenclatura. Para isso, formularei as redes que existiam entre os conjuntos antes do *Mané Beat* e, suas proximidades, estéticas, de amizade, parentesco, shows conjuntos e trabalhos feitos coletivamente.

O segundo e terceiro capítulos têm como objetivo ponderar como a cultura açoriana e manezinha foi construída em Florianópolis durante o século XX, para, assim, as bandas aqui estudadas se inspirarem, ressignificando e se reconfigurando como cultura local. Nomear o que chamaram de movimento, como *Mané Beat*, ressalta a construção do manezinho como o personagem típico de Florianópolis. Dessa forma, nos signos analisados são recorrentes as sonoridades, os estilos musicais afirmados como folclóricos e os temas que serão abordados nas letras das canções das bandas. Inicialmente, apresentarei algumas canções que abordam os sons, sentidos, emoções e temas de Florianópolis anteriores aos anos 1990, para, no terceiro capítulo, discutir sobre como são utilizados, significados e ressignificados pelos compositores do *Mané Beat*.

Qual a importância, reverberações e ressonâncias que o *Mané Beat* e as bandas que fizeram parte, tiveram ou tem em Florianópolis? Essas são as dúvidas que tentei responder no quarto capítulo. A data limite que coloco nesta tese é apenas como delimitação temporal acadêmica, ainda há bandas “na ativa” enquanto escrevo estas palavras, como: *Dazaranha*, *Iriê*, *John Bala Jones*, *Valdir Agostinho*, que continuam se apresentando e lançando novos trabalhos. Literalmente, enquanto crio esta introdução, *Gazú*, ex-*Dazaranha*, acaba de publicar pela página de compartilhamento de vídeos, *Youtube*, o novo álbum de sua parceria com o *Iriê*, intitulado *Gazú e Iriê: Partiu Floripa*<sup>19</sup>. A banda *Tijuquera* recentemente finalizou suas apresentações. Já a *Primavera nos Dentes* faz apresentações esporádicas, assim como *Stonkas y Congas* e *Phunky Buddha* já se apresentaram como um especial para lembrar as carreiras. Quase todos os músicos ainda possuem carreira ligada à música, seja como instrumentista, compositor, cantor ou produtor. Assim, esse capítulo segue como uma forma de mapear as influências que reverberaram com esses músicos e com o *Mané Beat*. Categorias como Memória, Monumentalização e História do

---

<sup>19</sup> GAZÚ; IRIÊ. #01 O Mar. In: GAZÚ, **Gazú ao Vivo**, Florianópolis, 14 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2jW5AA1CDXc>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

Presente serão abordadas de forma a compreender a significação atual do tema estudado.

Sendo assim, acredito que, para uma melhor compreensão das canções aqui analisadas, deve-se escutar as principais canções abordadas<sup>20</sup>. Além das canções, se o leitor tiver interesse, o acervo construído a partir desta tese, também está disponível no endereço eletrônico: <<https://www.manebeat/>>, com as canções e encartes dos principais álbuns aqui estudados.

---

<sup>20</sup> As canções listadas estão disponíveis no endereço eletrônico: <<https://www.manebeat/>>. As faixas analisadas nesta tese, conforme listado no Apêndice C, CDS 01, 02 e 03, foram entregues à BU e encontram-se na Coleção Especial de Audiovisual (CEAV).

## 2. CAPÍTULO 1 - *MANÉ BEAT*: COLETIVIDADE E IDENTIDADE MUSICAL

### 2.1 PEQUENO HISTÓRICO DAS BANDAS

Antes de começar as análises do *Mané Beat*, é importante apresentar as bandas que fizeram parte do fenômeno aqui estudado. Desse modo, neste subcapítulo será apresentado um pequeno histórico para que o leitor conheça um pouco sobre as bandas participantes.

#### 2.1.1 Dazaranha

Formada em 1992 por moradores do bairro João Paulo, antigo Saco Grande, e por irmãos e amigos da região que frequentavam a *Gazufest*, festa de aniversário de Sandro Adriano da Costa, vocalista da banda até 2016. O nome da banda vem do costão da praia do Moçambique, chamada Ponta das Aranhas, em Florianópolis, mas também pode se considerar alguém com estilo de vida mais ligado à natureza, sem muito compromisso, como é colocado na canção “Padre”, que abre o primeiro disco: “É Dazaranha quem, quem é que é Dazaranha, Dazaranha quem/ come feijão com detergente/ Dorme na chuva e dorme contente/ Não confunde coca com coca/ E moca com coca/ E faz de cócoras”<sup>21</sup>.

Sua primeira gravação foi a música “Retroprojeto” no álbum coletânea *Ilha de Todos os Sons*, pela RBS Discos. O primeiro disco publicado da banda foi em 1996, intitulado *Seja BemVindo*, referência ao nascimento do primeiro disco de Moriel Costa com o selo da RBS Discos. Quatro anos depois relançam o mesmo disco por estar com o volume muito baixo e adicionam mais 5 faixas bônus: “Cubo”, “Tsé”, “Mário César”, e duas regravações de “Novos Ditados” e “Galheta”. Na gravação do primeiro disco a banda era constituída por: Gazu (Sandro Costa) – vocal; Chico Martins – guitarra; Adalto Chamesky – baixo; Moriel Costa – violão e principal compositor; Fernando Sulzbacher – violino; Gerry Costa – percussão; e Zé Caetano – bateria.

Em 1998, lançam o disco *Tribo da Lua* pela gravadora paulista *Atração*. Com produção de Luiz Carlini, conta com 11 músicas, entre

---

<sup>21</sup> COSTA, Moriel. Padre. In: DAZARANHA. **Seja Bem-Vindo**. Florianópolis: RBS Discos. 1996. 1 CD. Faixa 1.

elas seu maior sucesso “Vagabundo Confesso” e uma regravação de “Como vovó já dizia”, de Raul Seixas, sua única regravação de uma canção já famosa. Esse segundo disco também conta com a participação especial do cantor Jorge Bem Jor na canção “Te Liga”.

Gravaram ainda três discos de estúdio e um ao vivo: *Nossa Barulheira*, em 2004; *Paralisa*, em 2007; *Dazaranha Ao Vivo* em CD e DVD, em 2011; *Daza*, em 2014; e *Afinar as Rezas*, em 2016. Além disso, alguns dos seus músicos seguem carreira solo, juntamente com sua carreira como membro da banda, como é o caso do guitarrista Chico Martins, que lançou dois CDs solos, *Pra Ficar*, de 2011, e *Deslança*, em 2015. Em parceria com Gazu e Júlio Lemos, Chico Martins lança CD infantil *Começou a Brincadeira*, em 2011, que faz parte do projeto *Deixa a Luz Acesa*, e, em 2014, apresenta outro disco infantil junto com sua filha Ana Rosa, *Caixinha de Surpresas*. Outro componente, Moriel Costa lançou o disco solo *Pode Ser De Manhã*, em 2013. Além de músico, também faz apresentações de comédia *stand up*, no qual interpreta o personagem Darci, um jovem manezinho da Ilha.

Gazú, vocalista desde o início da banda, desligou-se da banda em 2016 e segue com carreira solo e, juntamente a banda *Iriê*, compõe o projeto *Gazú e Iriê*, em que lançaram um virtualmente no final de 2017<sup>22</sup>. Enquanto estava na banda, lançou dois álbuns, *Gazú*, de 2012, e *Gazú Ao Vivo*, em 2014, este também audiovisual, no formato DVD.

**Figura 1 - Banda Dazaranha em 1997**



Fonte:  
Dazaranha  
hoje no  
Avante.  
**Diário**  
**Catarinense**,  
Florianópolis,  
Caderno  
Variedades, p.  
2, 17 jan.  
1997.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.pisca.com.br/gazueirie/>>. Acesso em: fev. 2018.

### 2.1.2 Iriê

Formada com a intenção de tocar *reggae*, em 1993, batizam a banda com o nome *Iriê* depois de Cléo Borges, baixista, ver a expressão escrita na camiseta de um integrante da banda *Stonkas y Congas*. Murilo Napolini, dono da camiseta lhe informa que significa uma “saudação de vibração positiva” na Jamaica, que se pronuncia “Airê”, mas Cléo achou melhor “Iriê”. No início tocavam cover e músicas próprias, mas com o tempo foram deixando o cover de lado.

Depois de testarem vários vocalistas diferentes, em 1998, Rô Conceição é escolhido para fazer os vocais. No mesmo ano é lançado seu primeiro um CD, de forma independente, gravado ao vivo na cidade de Araranguá com o nome *Ao Vivo no Atol*, com sete músicas, produzido por eles mesmos. Na gravação do primeiro CD, os integrantes eram: Rô Conceição, no vocal; Christian Feel tocava guitarra e violino; Cléo Borges, baixista até hoje da banda; Daniel Gafa na bateria; Daniel da Luz, percussionista; e Sérgio Sant'Anna, no teclado.

**Figura 2 - Banda Iriê, 1998**



Fonte: Ronda pelos Bares. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno Variedades, p. 12, 23 out. 1998.

Em 2001, lançam seu primeiro CD gravado em estúdio, *Translação*, com produção de Ricardo Vidal e Néelson Meirelles. Ao longo de sua carreira lançam mais três CD's de estúdio: *Vamos Passear*, em 2003; *Iriê*, em 2007, pela Warner Music; e *Melhor Que Eu Sou*, em 2010. Em 2015, lançam seu primeiro DVD com apresentação gravada no bar *John Bull*, na Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Em 2016, o vocalista Rô Conceição sai do grupo. No mesmo ano Gazú, ex-

integrante da *Dazaranha* começa, junto com a *Iriê*, o projeto *Gazú & Iriê*, lançando o álbum em 2017, somente em formato virtual. Além desse projeto, continuam com a banda *Iriê* cantando as músicas do repertório, com o vocalista Valdinei, da banda *Tio Eii*, e o projeto *Ras Bernardo & Iriê*, parceria com o primeiro vocalista da banda carioca de *reggae Cidade Negra*.

### 2.1.3 Rococó/ John Bala Jones

A *John Bala Jones* nasceu, em 1996, como *Rococó*, nome de um pássaro exótico, e se apresentava com composições próprias. Com a saída de alguns integrantes, em 1999, entre eles o guitarrista e o vocalista, fundem-se à banda cover *John Bala Jones*, mesclando seus integrantes e, como a *John Bala Jones* possuía mais público, resolveram permanecer com este nome. O nome segundo Giulio Franco (2001):

[...] surgiu de uma gíria que a gente usava, da galera que tocava junto. O cara que tocava violão era o John violeiro, então assim começou: o cara que tocava violão em uma roda levando umas baladas era o John Bala Jones, um personagem que a gente acabou criando. Um dia antes de um show ainda não tinha o nome da banda, foi quando alguém falou para colocar John Bala Jones e acabou pegando.

Em 2000, participa do festival *Planeta Atlântida*, em Florianópolis, conseguindo grande repercussão no estado e na região sul do Brasil. Com essa boa divulgação, a RBS Discos produz uma canção do grupo “Na Ladeira” e lança no álbum coletânea *O Som do Patrola*, com bandas do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, como o *Dazaranha*. Um ano depois, 2001 o vocalista Guilherme Ribeiro foi preso em regime semiaberto por um crime de sua adolescência. Foi acusado de facilitar a fuga depois de um roubo no condomínio em que morava. Essa situação atrasou a gravação do primeiro álbum da banda, porém foi inspiração para várias composições, que teve repercussão nacional, principalmente porque Ribeiro estava namorando a modelo e atriz Cláudia Liz, que na época fazia parte do elenco de novelas da Rede Globo, do Rio de Janeiro (NAVARRO, 2002).

Como *John Bala Jones* lançam três CD’s: *John Bala Jones*, em 2002; *O Inesperado Efeito Matilha*, em 2004; e *Vida de Luxo*, em 2008. Nos dois primeiros discos a formação era: Guilherme Ribeiro, nos

vocais; Giulio Franco, percussão e principal compositor; Mateo Troncoso, no baixo; Fernando Pereira, como guitarrista; Jerônimo (Jeco) Thompson, também na guitarra; e Fábio Barreto, na bateria. Com formação muito semelhante, a banda, até o final desta tese, ainda está na ativa.

**Figura 3 - Banda John Bala Jones, 2001**



Fonte: De onde saiu essa banda? **Jornal Experimental ZERO**, Florianópolis, ano 17, n. 1, p. 6, jun. 2001.

#### **2.1.4 Phunky Buddha**

Seus integrantes contam, em entrevista para Maheirie (2001), que, segundo uma lenda da mitologia hindu, o Deus Shiva, deus dançarino, trouxe uma erva do fundo do mar: a erva “phunky buddha”. Com o poder da música e através desta erva, que proporcionava a alegria, os seguidores de Shiva podiam fazer uma conexão com o universo.

Formada em 1993, com diversas propostas sonoras, firma-se com estilo entre o *funk*, *soul*, *rock* e sons brasileiros no ano de 1995, trazendo composições próprias. A *Phunky Buddha* participou do 5º Festival *Skol Rock*, em 1998, sendo uma das classificadas na região Sul.

Em 1999, gravaram seu primeiro CD de forma independente, intitulado apenas como “Phunky Buddha”, contemplando 13 músicas produzidas por eles mesmos. Em seguida, antes mesmo de lançá-lo, ficaram sem baterista, atrasando o lançamento para 2000, com André Guesser assumindo o lugar.

Atualmente, a banda não existe mais. No entanto, alguns de seus integrantes continuam com outros projetos, como Gustavo Barreto que teve carreira solo e fundou *Gubas e os Possíveis Budas* e, posteriormente, a *Sociedade Soul*, com algumas composições da época do *Phunky Buddha*. Do mesmo modo, Jorge Gomez funda a *Dr.Jorge &*

*Mr. Seben* com André Seben, da extinta *Udigrudi*, e, em seu repertório, também apresentam canções do tempo da *Phunky Buddha*. Ulysses Dutra, juntamente com Caio César e Luiz Maia da *Stonkas Y Congas*, participou da *Coletivo Operante*.

**Figura 4 - Banda Phunky Buddha, 1997**



Fonte: Caindo na Noite. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno Variedades, p. 4, 11 jul. 1997.

### **2.1.5 Primavera nos Dentes**

A *Primavera nos Dentes* surge da antiga banda *Mancha*, em Biguaçu, cidade próxima à Florianópolis. No verão de 1989, em um festival na praia de Palmas, em Governador Celso Ramos, os integrantes que ficaram da *Mancha* e novos integrantes iriam se apresentar, quando perguntaram o nome, foi falado de forma descontraída *Primavera nos Dentes*, em homenagem à canção da banda reconhecida nacionalmente *Secos e Molhados*. No festival, além de *covers* algumas composições do tempo do *Mancha*, com a vibração do público, resolveram se dedicar apenas à compor as canções que cantariam.

Com estilo que mistura *blues*, *rock*, *reggae*, ritmos brasileiros e folclore catarinense, a banda foi finalista do *Skol Garage Band* em 1995. Dentre os prêmios e festivais, é importante destacar sua participação no

programa *Ultrasom* da rede de televisão *MTV Brasil*<sup>23</sup>. Além de participar do programa, levaram materiais das bandas de Santa Catarina para conhecimento dos produtores do canal. Foi uma das principais articuladoras do coletivo *Mané Beat*. Uma das primeiras bandas de Santa Catarina a possuir uma página na rede de informações virtuais, internet, utilizava esse recurso para divulgar o coletivo e outras bandas.

Em 1997 lançaram o CD *O Parto*, gravado pela Cia de Cultura e Micróbio Gravassom. Com alguns problemas na edição do encarte, fizeram uma nova edição com mudanças no encarte e capa. Depois de finalizar a banda no início dos anos 2000, Joe, vocalista e percussionista da banda, grava um disco solo *Lua Cheia*, em 2006. Voltam com nova formação no ano de 2012, gravando o EP *Olhos da Rua* e, em 2013, é considerada a melhor banda de Santa Catarina pelo Primeiro Prêmio da Música Catarinense.

Durante a gravação do primeiro disco a formação era: Joe Zangga, voz e percussão; Nei d' Bertta, harmônica e voz; Rogério Rodrigues, baixo e voz; Márcio Packer, guitarra e violão; TD, bateria.

**Figura 5 - Banda Primavera nos Dentes, 1997**



Fonte: Cia da Cultura e Micróbio Gravassom (anúncio). **Diário Catarinense**, Florianópolis, Geral, p. 40, 19 jan. 1997.

---

<sup>23</sup> Canal de Televisão fundado em 1981 nos Estados Unidos, e no Brasil, em 1990. Até a primeira década do século XXI foi um canal de televisão voltado para o público jovem e com grande parte de sua programação sendo clipes ou programas sobre música. Hoje em dia os programas musicais e videoclipes estão em segundo plano na programação.

### 2.1.6 *Sallamantra*

A *Sallamantra* surgiu no ano de 1998, a partir da banda *Rapa Nui*, em Florianópolis. Quando foram registrar o nome, perceberam que *Rapa Nui* já estava registrado, assim o nome passaria a se Salamandra, porém, com “um passando para o outro”, Estácio Neto escuta “Sallamantra” e gosta da sonoridade, e acaba sendo nominada desta forma. A banda teve participação no CD do Projeto 12:30 da UFSC, registrando uma música, que foi apontada como um dos destaques.

No ano 2000, a *Sallamantra* gravou seu primeiro trabalho em CD, intitulado *Por aí*, que foi lançado em dezembro do mesmo ano. Depois da saída do vocalista e principal letrista, Estácio Neto, a banda modifica seu estilo musical. Em 2005 lançam o segundo CD *Ouça sem Moderação*, com nova formação e Rodrigo Ribeiro no vocal. Um dos principais festivais que participou foi no *Planeta Atlântida*.

Ao sair da banda Estácio Neto funda a Banda *Guaypeka*, com sonoridade mais semelhante a ritmos nordestinos como baião e forró, mas continua mesclando com estilos de Florianópolis, como o boi de mamão. Com a *Guaypeka* lança dois álbuns no formato CD, o primeiro em 2006, *Guaypeka*, e, em 2011, lança *Guaypeka 10 anos ao vivo no La Pedrera*. Além disso, participa com duas canções, uma com o *Guaypeka* e outra solo, do álbum coletivo, promovido pelo bar Drakkar, localizado na Lagoa da Conceição, *Drakkar – Músicos da Ilha*<sup>24</sup>.

A formação da banda *Sallamantra*, em seu primeiro álbum foi: Alexandre Bradalise, guitarra; Claudio Lange Moreira, bateria; Estácio de Azambuja Neto, voz e violão; Enio Snoeijer, baixo e vocal; Érico Marco, guitarra e voz; Fernando Dauwe, sax alto; e Maurício Rosa, trompete.

---

<sup>24</sup> **DRAKKAR** – Músicos da Ilha. Florianópolis: Magic Place Estúdio, 2001. 1 CD. Faixas 3 e 10.

**Figura 6 - Banda Sallamantra, 1998**



Fonte: Um Rescaldo do Incêndio. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Variedades, p. 4, 16 out. 1998.

### **2.1.7 Stonkas y Congas**

“Stonkas” é uma gíria utilizada no sul da Inglaterra: “*to be stonka*”, que significa, de acordo com Murilo Napolini, trombonista, “estar num estado alterado de consciência”, já “Congas” são instrumentos de percussão (MAHEIRIE, 2001, p. 91).

Nasce como uma banda de *reggae* em 1991, porém com as influências dos músicos que foram integrando, misturando a essa base o *funk*, *Ska*, *soul* e ritmos brasileiros, como samba e baião. A prefeitura de Florianópolis, ao lançar um compacto em vinil com três versões diferentes do hino da cidade, o *Rancho de Amor à Ilha*, conta uma com sonoridade mais contemporânea, no estilo *reggae*, cantada e gravada pela *Stonkas Y Congas*. No mesmo ano a RBS Discos lança o álbum coletânea em CD e LP, *Ilha de Todos os Sons*, e a *Stonkas* faz parte com a canção “Xadrez”.

Em 1998 participaram do festival *Abril Pró Rock*, em Recife, ganhando destaque na mídia catarinense sobre sua performance e recebeu elogios da crítica do festival. Gravaram um CD, em 1999,

*Single*: “1, 2, 3”, de forma independente, com a produção de Néelson Meirelles, ex-baixista do grupo com reconhecimento nacional, *O Rappa* e produtor da banda de *reggae*, também reconhecida em todo Brasil, *Cidade Negra*.

No lançamento do CD, a formação da banda era: no vocal, Caio César Belludo; Murilo Naspolini, tocando trombone; Duda Machado, guitarra; Luciano Fadel, bateria; Luiz Maia, baixo e voz; e Marcus Rocha, sax, teclado e voz

No início dos anos 2000, a banda desfaz-se, e alguns dos integrantes se dedicando a outras bandas. Caio César forma, anos depois, a *Coletivo Operante* com Luiz Maia. Em 2015, junto com a *Primavera Nos Dentes*, apresentou-se no teatro Ademir Rosa, no Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis, no projeto “CIC 8:30 – Grandes Encontros”, com o nome *Stonkas*.

**Figura 7 - Banda Stonkas Y Congas, 1997**



Fonte: Reggaedancefunk. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Variedades, capa, 28 ago. 1997.

### **2.1.8 Tijuquera**

A formação inicia-se no bairro Saco Grande, hoje João Paulo, que, segundo Márcio Costa, membro da banda, era um bairro de várzea. Com composições próprias, denominavam seu ritmo como “MPB com peixe frito”. O nome da banda foi uma homenagem a um morador conhecido do bairro seu Juca, também conhecido como Juqueira e, como era tio de alguns integrantes, na mescla, ficou *Tijuquera*. Ao

descobrirem que Tijuca é a denominação para lugar com mangue, semelhante à parte de seu bairro, aceitam essa denominação por ser uma das principais influências para as composições, seu próprio bairro.

Seu primeiro CD é lançado com o nome *Inoxsambáguia* no ano 2000 e, logo em seguida de seu lançamento, mudam-se para o Rio de Janeiro, para tentar divulgar seu trabalho, principalmente para o produtor Liminha. Um dos fundadores e compositores da banda Andrey Fernandes resolve, por motivos pessoais, não ir ao Rio de Janeiro e participa da banda *Andrey e a Baba do Dragão de Komodo* e, ao retornarem, Márcio Costa integra a banda e se divide entre os dois grupos.

Lançam em 2004 o disco *Os Deuses Não São Os Homens*. Retornando para Florianópolis em 2005 e, em 2006, a banda é uma das fundadoras do coletivo *Clube da Luta*, que perdurou até 2009 e, quando o coletivo precisou de um espaço para tocar, *Márcio Costa*, da *Tijuquera*, aluga um espaço no bairro João Paulo e funda o Célula Cultural Mané Paulo. Ainda em 2006, lançam *Quem Quiser É Isso Ai...*. Fazem no ano de 2008 uma turnê pela Europa e, aproveitando o momento, lançam a coletânea *Floripa Groove*, com o encarte escrito em português e francês.

Em 2010, lançam os álbuns *Rocksteady*, com quase a totalidade de canções compostas por Moriel Costa e #5, com canções inéditas, os dois com edital da prefeitura de Florianópolis. No final de 2015, encerram suas atividades como banda.

No primeiro álbum eram membros da banda: Márcio da Vila, voz e flauta; Márcio Costa, voz e guitarra; Tiago Nogueira, violão; Nilinho Adriano, baixo; Victor Bub, bateria; Alexandre Homem, percussão; e Eduardo da Costa, percussão. Outro integrante importante de destacar é Rodrigo Poeta, diagramador de todos os encartes da banda, no segundo álbum participa como músico convidado tocando percussão e, a partir do terceiro, como integrante da banda.

**Figura 8 - Tijuquera, em 1999**



Fonte: Encarte. **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC, 1999. p. 3.

### 2.1.9 Valdir Agostinho

Morador desde criança da Barra da Lagoa, filho de pai e de tio músicos e pescadores, Valdir Agostinho é artista plástico, pandorgueiro e músico. Tanto nas artes plásticas como na canção, inspira-se nas tradições regionais de Florianópolis. Como pandorgueiro, participou e venceu vários concursos de Pandorga na cidade e expôs suas pandorgas e seu trabalho com reciclagem em várias partes do mundo, como Nova York e Paris.

Aldírio Simões (1997), em seu livro *Retratos à Luz de Pomboca*, um catálogo sobre “manézinhos” que o autor considera importantes, apresenta as influências musicais de Valdir Agostinho:

Ouvindo Rita Lee, Gilberto Gil, foi influenciado com o “ritmo alucinante do rock”, uma forma de expressar loucura, rebeldia e agressividade artística. Depois dessa experiência, Agostinho está consciente de que precisa ser mais original, valorizar as suas raízes. “Penso em me reciclar, fazer rock com expressão açoriana, folclórica. (SIMÕES, 1997, p. 174).

Como compositor, suas canções abordam temas considerados da cultura folclórica de Florianópolis, porém se inspira em sonoridades mais contemporâneas, eletrificadas, para ressignificar o que considera

folclórico. Em 1997, é contemplado com o prêmio Cultura Viva, da Fundação Catarinense de Cultura, para gravar seu primeiro CD, *A Hora do Mané*, lançado em 1998, com arranjos de Guinha Ramirez. Esse álbum é relançado em 2005, com a capa rediagramada e com mais duas composições, “Bicho do Pé”, de Elizah, e “O Bagre”, do próprio Valdir.

Em 2009, lança a canção “*Reggae da Tainha*” e também com videoclipe para ser acessado via internet. Essa canção é de composição de Júlio César Cruz e o clipe tem direção de Zeca Pires.

**Figura 9 - Valdir Agostinho, 1997**



Fonte: Atrações Variadas nos Bares. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Programe-se, p. 2, 15 jan. 1997.

## 2.2 VESTÍGIOS DO MANÉ BEAT

A ideia de criar o *Mané Beat* pode ser interpretada apenas como colocar uma nomenclatura em algo que já existia; criar uma estética e movimento musical novo ou unificar algumas bandas em um agrupamento ou estética. Segundo entrevistas e documentários, a ideia do *Mané Beat* tem início em uma conversa entre a banda *Iriê* e seu

produtor, Gringo Starr, mais ou menos no ano de 1997<sup>25</sup>, que tinha o intuito de agrupar bandas locais para conseguir maior visibilidade e, talvez, repercussão nacional. Segundo o produtor, era para acontecer um movimento cultural, ou, como dito no documentário *Sete Mares Numa Ilha* (MAHEIRIE; GASSEN, 1999), colocar um nome nesse movimento que já vinha acontecendo. As bandas escolhidas para esse fenômeno tinham alguns sentimentos de amizade e estéticas musicais comuns, principalmente o fato de falarem de sua cidade, Florianópolis, e de hibridizarem estéticas *rock* ou *reggae*, com a paisagem sonora local, como será abordado no terceiro capítulo.

Desse modo, neste subcapítulo será abordado os vestígios encontrados sobre o *Mané Beat* para compreender seus objetivos, significações e se foi um movimento, uma coletividade ou apenas uma ideia sem sentido.

Em seu primeiro CD, *Ao Vivo no Atol*, a banda *Iriê* faz um pequeno manifesto sobre o *Mané Beat* como um movimento:

#### Mané Beat

Um grito ecoa no sul do país. Em várias vozes. Várias tendências se fundem, numa incontrolada criatividade. Florianópolis, capital cheia de orgulhos e histórias para contar, abriga um movimento musical que representa todo o poder de criação dessa nova geração de artistas. Sons de grupos como *Iriê*, *Dazaranha*, *Stonkas Y Congas*, *Primavera nos Dente*, *Tijuquera*, *Salamantra*, *Rococó*, *Valdir Agostinho* entre outros, estão conquistando seu espaço, vindos de uma ilha que é um vulcão cultural, prestes a entrar em erupção. (MAHEIRIE; GASSEN, 1999).

Nesse encarte, percebe-se a vontade de coletividade no discurso e também algumas características que buscavam nesse agrupamento e/ou se percebiam como parte de um movimento. “Variedade de estilos”, “incontrolada criatividade”, todavia não se percebem como pioneiros, projetam-se como uma “nova geração”, definindo que há grupos antes

---

<sup>25</sup> A data considerada inicial do *Mané Beat* não é bem precisa. Tanto Kátia Maheirie (2001), em seu documentário e em sua tese, quanto Gringo Starr, em entrevista concedida, não datam o movimento, podemos apenas supor através das datas que aparecem os discursos.

deles, deixando claro que a cidade já possui um histórico, mesmo que pequeno, de grupos com canções de música popular urbana. Ressaltam as bandas pertencentes, deixando de falar da *Phunky Buddha*, grupo que também se apresenta no documentário *Sete Mares numa Ilha* (MAHEIRIE; GASSEN, 1999), como integrante do *Mané Beat*.

O pequeno manifesto tem características de apresentação, sem grandes análises ou discussões sobre o que é o movimento e sua importância. Como é apresentado em um encarte de CD, possui limites estéticos e espaciais, e a abordagem fica apenas para os compradores do álbum, não abrangendo um público maior. Os compradores do CD já conhecem a banda, assim fica ali registrado o nome de outras e apresentando esse movimento para que quem ler o encarte, mesmo já conhecendo e gostando da *Iriê*, ou apenas querendo conhecer, para que, desse modo, tome-se ciência dos conjuntos ali descritos. Com várias bandas reverberando, com o vulcão cultural explodindo, os grupos terão mais força, inclusive a *Iriê*, que é quem faz o manifesto.

Outro encarte que deixa vestígios, demonstrando a existência do *Mané Beat*, está no álbum de Valdir Agostinho. Lia Leal também cita o movimento *Mané Beat*, colocando Valdir Agostinho como parte. Inicia sua apresentação com temas construídos como florianopolitanos, para depois inseri-lo no *Mané Beat*, finalizando a apresentação com o CD em questão:

Na Barra da Lagoa, em família de pescadores músicos da paradisíaca Ilha de Santa Catarina, veio ao mundo Valdir Agostinho, sob o signo de Peixes. O cantadinho da fala açoriana e o pipocar dos bilros em mão hábeis de rendeira, as cantigas de ternos de reis, ratoeira nos antigos engenhos de farinha e as folias do Divino, o assovio do vento sul açoitando as dunas e agitando o mar e a Lagoa da Conceição desde cedo imprimiram no menino Valdir certo gosto para brincar com os sons. [...] Seguindo a trilha do *Mané Beat*, som autóctone do nativo Ilhéu, Valdir ergue a vós, telúrica e docemente, para declarar o amor e o orgulho que sente pelas suas raízes, para protestar contra a devastação, denunciar as ameaças ao meio ambiente, fauna e à flora, [...] <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> LEAL, Lia. Encarte. In: AGOSTINHO, Valdir. **A Hora do Mané**. Florianópolis: Independente, 1998. 1 CD.

O *Mané Beat* aparece aqui como um som autóctone, isto é, próprio da Ilha, criado por músicos daqui. Aparentemente, a autora percebe como uma nova sonoridade que estava surgindo, uma sonoridade estimulada pela natureza e cultura de Florianópolis, a paisagem sonora que a autora ressalta como inspiração de Valdir: “O cantadinho da fala açoriana e o pipocar dos bilros em mão hábeis de rendeira, [...], o assovio do vento sul açoitando as dunas e agitando o mar e a Lagoa da Conceição”.

A banda *Sallamantra*, nos agradecimentos de seu primeiro álbum, *Por Aí*, também faz referência ao fenômeno: “**Sallamantra Agradece:** [...] Gringo Starr, Toninho, as bandas Bandit, Iriê, Tijuqueira e a todas as demais integrantes do Movimento Mané Beat, [...]”<sup>27</sup>. Além de destacar o *Mané Beat* como um movimento, que a banda já havia se colocado no álbum do *Projeto 12:30*, citam três bandas que, aparentemente fazem parte. A *Bandit*, primeira banda a ser citada, só é demonstrada como integrante do *Mané Beat* neste encarte, talvez por desconhecimento do integrante que escreveu os agradecimentos, ou talvez fosse só a escrita que dá a impressão de também ser parte. Pode também ter sido parte no final deste coletivo, o álbum é do ano 2000, porém, como não há outro vestígio que a banda se apresente como integrante, não parece provável que tenha feito parte do *Mané Beat*.

Nos agradecimentos do disco *Tribo da Lua*, de 1998, da banda *Dazaranha*, as únicas bandas que são citadas são: “as bandas Phunky Buddha, Tijuquera, Primavera nos Dentes, Iriê, Stonkas, [...]”<sup>28</sup>. Todas as bandas são parte do *Mané Beat* desde o início, a única que sempre é citada como parte do coletivo que não aparece é a *Rococó*, que ainda não estava fortalecida. Não é dito *Mané Beat* e, também não há qualquer informação de estarem se referenciando, apenas há sinais do sentimento de coletividade da *Dazaranha* com as bandas.

O primeiro álbum, *O Parto*, da banda *Primavera nos Dentes* teve duas impressões de encarte. A primeira não ficou conforme o pedido da banda, assim foi feito um novo encarte e também a arte do CD, conforme solicitaram. É importante ressaltar uma pequena mudança que ocorreu: nos agradecimentos do primeiro encarte aparece “[...] músicos de Floripa que nos ajudaram, Mateus (Broca), em especial ao “senhor do

---

<sup>27</sup> SALLAMANTRA. Agradecimentos do encarte. In. SALLAMANTRA. *Por Aí*. Florianópolis: ArtStudios, 2000. 1 CD.

<sup>28</sup> DAZARANHA. Agradecimentos no encarte. In: DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atração fonográfica, 1998. 1 CD.

céu”<sup>29</sup>; já na arte da segunda impressão, dentre outras mudanças, finaliza com: “Artistas do movimento “Mané-Beat” de Floripa, em especial ao “SENHOR DO CÉU”<sup>30</sup>. Aparentemente há uma mudança para afirmar um movimento que estavam desejando acontecer, que, talvez, ainda não fosse oficial no lançamento da primeira tiragem.

A banda *John Bala Jones*, ex *Rococó*, em seu segundo CD de 2004, também faz um manifesto sobre coletividades na Ilha, discurso muito semelhante ao da banda *Iriê* no encarte já apresentado. Dessa vez, a banda faz uma canção sem citar diretamente o *Mané Beat*. A metáfora do vulcão prestes a entrar em erupção é modificada por uma bomba querendo explodir.

### Canção 2- A Bomba<sup>31</sup>

(John Bala Jones)

[...]

Não perde a fé que vai! Não perde a fé que vai dá!

Ressoando no meu crânio, aguçando meus sentidos

Sentindo realmente que estou vivo

Saindo da Lagoa, direto para o mundo

Taxado de drogado, tirado pra vagabundo

Eu não bebi nada, não fumei quase nada

Eu fiquei louco foi com a sonzera da ilha

Sitiada alagada, revolução desarmada

Sonora é a bomba, vamo simhora na trilha

Vai tremer a hora que detonar a bomba!

Com cadência rápida, uso constante de distorção e vários efeitos para deixar o som da guitarra mais “sujo”, cria um sentimento de revolta, ao mesmo tempo em que algo está acontecendo em ritmo acelerado, prestes a explodir. Guilherme Ribeiro canta quase como um

---

<sup>29</sup> PRIMAVERA nos Dentes. Agradecimentos do encarte. In: PRIMAVERA nos Dentes. **O Parto**. 1. tiragem. Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1997. (1ª tiragem)

<sup>30</sup> PRIMAVERA nos Dentes. Agradecimentos do encarte. In: PRIMAVERA nos Dentes. **O Parto**. 2. tiragem. Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1998 ou 1999.

<sup>31</sup> FRANCO, Giulio. A Bomba. In: JOHN BALA JONES. **O Inesperado Efeito Matilha**. Caxias do Sul: Antídoto Produtora, 2004. 1 CD. Faixa 4.

*rap*, isto é, sem muita variação melódica em relação à harmonia do arranjo instrumental. Faz de modo a lembrar o sentido de um manifesto, como faz o *rap*, estilo que valoriza a letra, para o ouvinte compreender a mensagem, tentando deixar o mínimo de subjetividade na mensagem.

Além de demonstrar que “vai tremer a hora que detonar a bomba”, quando as bandas explodirem, a paisagem pintada é de um lugar isolado, “sitiado, alagado”, mas também possível de ir mais longe “Saindo da Lagoa, direto para o mundo”. Sabendo, dessa forma, que a bomba realmente vai explodir “não perde a fé que vai!”, faz acreditar que os sons da Ilha vão reverberar, não apenas a *John Bala Jones*. Comparando a “sonzera” que se faz na Ilha com os sentidos e sentimentos vindos de drogas, lícitas ou ilícitas, o compositor demonstra os outros músicos como inspiração para sua loucura, seu estado de inspiração, explodindo todos que fazem a “sonzera da Ilha”.

Os manifestos presentes nos álbuns apresentam, principalmente, a ideia de coletividade. Apenas o de Valdir Agostinho apresenta mais as características sonoras. A banda *Iriê* ressalta toda a ideia do movimento, dá importância para o crescimento coletivo musical da Ilha, o mesmo que Giulio Franco apresenta com *A Bomba*, porém este não rotula, exibindo a sonoridade de Florianópolis como um geral.

Outra citação que há do *Mané Beat* está no jornal Diário Catarinense, em um especial do caderno *Revista DC*, de 26 de abril de 1998, intitulado *Som Catarina*, com a banda *Stonkas y Congas* na capa. A primeira matéria, escrita por Ana Cristina Lavratti (1998), *A Vez do Mané Beat*, apresenta vários conjuntos musicais de Florianópolis, porém nem todos estavam inseridos nesse movimento:

Eles trabalham, estudam, dedicam os finais de semana aos ensaios, as madrugadas às apresentações e boa parte do que ganham para a compra de equipamentos e aluguel de estúdios. Uma maratona que se justifica: o sacrifício vale pelo sonho do palco! Ou mais do que isso, ultimamente. Além de trocarem a garagem pelos holofotes, boa parte das bandas catarinenses vem conseguindo mixar – e lançar nas rádios – seu próprio CD.

A concorrência é grande, o cachê nem tanto, e a empresária – eventualmente a própria mãe. Mas o som “nativo” tem conseguido ecos surpreendentes. Muitos músicos transformaram o hobby em profissão e várias bandas criaram um

movimento – o *Mané Beat* – no melhor estilo “a união faz a força”. (LAVRATTI, 1998, p. 2).

As falas da autora demonstram a dificuldade que existia no mercado para as bandas locais com som autoral e nativo, e ao mesmo tempo lutavam como podiam e se uniam para conseguir se firmarem no mercado. Dessa luta surge o *Mané Beat* que, segundo as palavras do historiador Luciano Azambuja (2006), em artigo da *Revista de Estudos poéticos Musicais* (REPOM):

[...] partiu de alguns músicos da banda de *reggae Iriê* e do produtor cultural Gringo, que prestava serviço de sonorização para várias bandas de Florianópolis. Ao conversarem sobre os diversos grupos e sonoridades que despontavam no cenário florianopolitano, resolveram criar um movimento chamado *Mané Beat*, cuja proposta iria se constituir, de uma forma vaga, na construção de uma identidade regional capaz de projetar a criação musical de Florianópolis no cenário nacional através da inserção no mercado fonográfico.

A reportagem, e todo o caderno especial em si, fazem um panorama da música popular urbana de Florianópolis, com as mais diversas bandas, tanto do *Mané Beat* quanto de outras que não estiveram diretamente ligadas ao coletivo como, por exemplo, a *Bandit* e *Brasil Papaya*, ou outras que só tocavam músicas *cover*, como a *Get Back*. Não é claro nos textos o que é o movimento, as nuances entre as bandas ou as necessidades que fizeram a união, apenas cita como algo que existe, sem contextualizar. O próprio caderno é um apanhado apresentando algumas das bandas que estavam em atividades na época da reportagem.

O *Mané Beat* é novamente citado, apenas quando apresentam a banda *Primavera nos Dentes*. Com o título “*Mané Beat*” na rede, é apresentado o sítio virtual da banda, uma novidade na década de 1990, e ressaltando “abrir o espaço ‘Mané Beat’ para outras bandas e organizações não governamentais” (FEIJÓ, 1998, p. 6-7). Marta Feijó (1998) evidencia o *Mané Beat* como um auxílio para bandas que estavam começando, e não leva em consideração como um movimento entre as bandas precisando se fortalecer unindo-se. Dentro desse discurso, a autora apresenta a *Primavera nos Dentes* como um grupo já

consolidado na cidade, pois poderia ajudar as bandas iniciantes através do “espaço *Mané Beat*”.

No ano de 1998 ou 1999, Gringo Starr cria este sítio virtual, citado por Feijó<sup>32</sup>, ligado à página virtual *Guia Floripa* sobre a banda *Primavera nos Dentes*, com um link apresentando o *Mané Beat*:

Muito se falou e pouco se fez pelas artes no Brasil. Em Santa Catarina não podia ser diferente. Pior ainda com a música, uma das mais marginas. O músico sempre visto como vagabundo ou drogado, está se virando. Aos poucos um movimento se faz cada vez mais presente em nossa cidade: o "Mané-beat", ou "O ritmo do mané", ("Manezinho da ilha" é uma figura folclórica, que com seus costumes e modo de falar, caracteriza nossa terra, colonizada por açorianos, longe de serem os "manés" que a gíria satiriza), que com um ecletismo inovador mistura ritmos e fala da natureza e dos problemas do cotidiano sem deixar de lado a poesia. Aqui vão alguns dos maravilhosos sons que a ilha de Santa Catarina emite:

DAZARANHA  
TIJUQUEIRA  
PHUNKY BUDDHA  
IRIÊ  
VALDIR AGOSTINHO  
ROCOCÓ  
STONKAS Y CONGAS  
...E OUTROS SONS...  
...E OUTRAS ARTES<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Hoje este link sobre a banda e o movimento está fora do canal *GuiaFloripa*. O conteúdo foi gentilmente recolocado na página por Maurélio César Pereira, diretor comercial do *GuiaFloripa*, apenas para nosso conhecimento. Comparamos com o que está em anexo na tese de Kátia Maheirie (2001) e verificamos tratar-se do mesmo conteúdo. O endereço eletrônico é: <<http://www.guiafloripa.com.br/sites/primavera/mane.htm>>. Acesso em: 29 set. 2017.

<sup>33</sup> STARR, Gringo. **Mané-beat**. Disponível em: <<http://www.guiafloripa.com.br/sites/primavera/mane.htm>>. Acesso em: 29 set. 2017.

Novamente, há no discurso de apresentação a afirmação de coletividades e novas sonoridades. Interessante ressaltar que, além das bandas que faziam parte do *Mané Beat*, a página apresenta "...E outros sons...", que, nesse caso, estão apresentadas como:

Não é só de "Primavera" que vive uma ilha tropical como a nossa. Conheça mais alguns dos sons que Floripa emite:  
 INDIANA BLUES  
 JULIANO DINIZ & TRIO  
 PONDLÃNRS  
 CAPITÃO CAVERNA  
 NIGHT FALLS  
 FARAWAY  
 EUTHANASIA  
 KROLL - Rock-Funck  
 IMMIGRANT - Rock'n roll  
 JOHNNY LEE AND THE BLUES MAKER'S – Blues  
 RAPA-NUI - MPB, reggae, rock  
 ELIZAH & GUINHA – MPB  
 BACK STREET BAND - Soul music  
 CAMBUCÁ – Jazz  
 EKLYPSA - Rock'n roll  
 BRASIL PAPAYA – Instrumental  
 JORGE COELHO - MPB regional  
 DELTA SKELTA - Blues & soul  
 BRUXA DO MAR - Surf-music<sup>34</sup>.

As sete primeiras possuem links para o leitor consultar uma página um pouco mais detalhada, as outras bandas apresentadas, sem o link, identificam o gênero musical que se enquadra. Desse modo, essas afirmações demonstram que existia uma cena maior em Florianópolis, com as bandas do *Mané Beat* se enquadrando com uma sonoridade diferenciada. Bandas que estavam na cena poderiam, ou não, serem reconhecidas e passarem a integrar o coletivo, no caso, a banda *Rapa Nui*, citada no site como outros sons, é convidada a fazer parte do *Mané Beat* quando seu nome mudou para *Sallamantra*. A definição encontrada

---

<sup>34</sup> Outros Sons. **GuiaFloripa.** Disponível em: <<http://www.guiafloripa.com.br/sites/primavera/bandas.htm>>. Acesso em: 3 out. 2017.

para o estilo da banda é “MPB, reggae, rock”, semelhante às hibridizações estéticas das outras bandas que já faziam parte do coletivo estudado.

O *Mané Beat* foi estudado, na época em que estava ocorrendo por Kátia Meheirie(2001) em sua tese em psicologia pela UFSC. Além da tese, a pesquisadora também produziu, junto com André Gassen, um documentário intitulado *Sete Mares Numa Ilha*, com depoimentos dos participantes e vídeos de shows, já o lançamento do documentário tem a participação da maioria das bandas integrantes. Além de falar sobre o que é o *Mané Beat* através dos discursos dos participantes, o documentário ressalta a importância da música para a formação de coletividades, de se sentirem como parte de um grupo. São depoimentos que serão retomados ao longo desta tese, assim como análises da autora em sua tese.

Assim sendo, pode-se considerar que o *Mané Beat* foi um movimento musical na cidade de Florianópolis? O conceito de movimento cultural está ligado às práticas comuns e sensibilidades estéticas musicais semelhantes, aglutinando os jovens nessa identificação para uma proposta em comum (ABRAMO, 1994).

Para Herom Vargas (2007), em sua tese em Comunicação e Semiótica, ao colocar em dúvida se o *Manguebeat*, que ocorreu no Recife na década de 1990, foi ou não um movimento, apresenta que, até mesmo entre os participantes, esse conceito não era totalmente aceito. Para caracterizar movimento, o autor utiliza-se da carta manifesto “Caranguejo com Cérebro”, escrito por Fred Zero Quatro, defendendo o conceito de movimento, pois:

Tom exortativo com críticas à situação que encontram e com indicações de ação cultural, as noções modernas de superação e novidade, o tom belicoso e provocatório do texto que produz um efeito emocional voltado às práticas típicas de enfrentamento e a existência de um grupo mais ou menos fechado em torno das principais proposições. [...] ambos os movimentos [*Manguebeat e Tropicalismo*] poderiam ser equiparados tendo em vista o uso que a mídia fez deles, cada um à sua época e ao seu modo. No entanto, a distinção vem com a negativa dos participantes do Manguebeat em defini-lo como movimento. Em primeiro lugar, a disposição deles era de se divertir e “ganhar dinheiro” fazendo algo

que os satisfizesse, em vez de trabalhar em serviços burocráticos. (VARGAS, 2007, p. 86).

O *Mané Beat*, diferente do manifesto recifense publicado em jornal de grande mídia local, não teve um grande manifesto sobre o que seria, nem mesmo na grande repercussão midiática. Porém, as características que Vargas (2007) apresenta ao *Manguebeat*, também estão presentes no movimento de Florianópolis, ou seja, a vontade de fazer algo novo, tom belicoso para maior espaço nas mídias, conseguir se divertir e “ganhar dinheiro” como um grupo relativamente fechado, tendo semelhanças para se intitular como um movimento.

Gringo Starr, produtor das bandas *Iriê* e *Primavera nos Dentes* na década de 1990 e idealizador do *Mané Beat* como um movimento, em entrevista concedida, relata que:

*Era muito evidente, já estava bombando o Manguebeat, seria a batida do mangue que é da região lá do, Pernambuco do Chico Science e Nação Zumbi. E aqui é a manezada e poderia ser o ritmo do mané. [...] O que nós temos em comum? [...] E o que elas teriam em comum as bandas para fazerem parte do movimento? Inicialmente se pensou assim: Vamos começar a convidar para fazer tipo um clube, fazer show juntas, arrecadar uma grana, de repente lançar um disco com uma faixa de cada um, que era tão difícil [...]. O que que teria em comum pra estas bandas? Que elas usariam percussão, já era uma linha. As bandas que usavam instrumentos percussivos. E que falassem coisas regionais à sua forma, cada um com a sua forma. Então tinha o Iriê, que cantava música como “Deus dá mais do que o Diabo tira”, no suingue de reggae, [...], tinha Primavera nos Dentes [...], tinha uma música que era “O Chapa” era um carro que eles tinham que levava eles para todo lado e aí um dia o chapa quebrou na cabeceira da ponte, então, uma coisa super regional, [...], todas essas músicas tinham a nossa realidade, ninguém ficava*

*falando da guerra na Polônia, então, temos algo em comum*<sup>35</sup>.

Na fala de Gringo Starr<sup>36</sup> é possível perceber que havia algumas sonoridades em comum entre as bandas que faziam parte do fenômeno, além de querer tocarem juntas e crescerem. Um dos motivos dos desentendimentos, segundo o entrevistado foi a escolha do nome, muitos ainda achavam pejorativo o nome “mané”. A fala de alguns músicos entrevistados nos remete às inspirações de “falar da Ilha” e de coletividades existentes:

*Cara, acho que tem dois jeitos de escrever sobre a Ilha, ou sobre o local, espontaneamente ou artificialmente. [...] coisas que eu escrevi não foi deliberado. “Ah não, vou escrever sobre Florianópolis”, não. Pô tu vives aqui é teu cotidiano, tás todo dia pra lá e pra cá, é fila, é congestionamento, é natureza, é brodagem, é praia, é surf, é rock, hip-hop, sobe o morro da Lagoa e desce, é sinuca, aquela coisa né cara?! [...] (Jorge Gomes - Phunky Buddha)<sup>37</sup>.*

*“Ah o Tijuquera e o Dazaranha eles? Ah eles são do açoriano” Não cara, é porque nós éramos de um bairro de várzea, nós não morávamos num apartamento no Centro. Então não tem como a gente expressar um apartamento no Centro, a gente tem como expressar o doce de mamão que minha mãe fazia, é meio que natural. Mas eu não estou colocando isso na música por que eu sou de colonização portuguesa, não isso é natural. (Márcio Costa - Tijuquera)<sup>38</sup>.*

*Os anos noventa foi bem forte na questão da música aqui da Ilha, não sei se catarinense,*

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida em 9 de março de 2017.

<sup>36</sup> Seu nome verdadeiro é Darci Obelar, uruguaio, sua família fugiu do regime militar daquele país e veio morar no Brasil em 1978, dessa maneira surge o apelido o apelido Gringo. Depois, colocou o sobrenome Starr para homenagear Ringo Starr, baterista mais famoso da banda inglesa *The Beatles*.

<sup>37</sup> Entrevista concedida em 1º de março de 2017.

<sup>38</sup> Entrevista concedida em 8 de junho de 2017

*catarinense eu acho também, mas aqui na Ilha ele foi bem forte. Algumas bandas que tocavam cover começaram a buscar o lado do som próprio. O próprio Dazaranha foi um precursor da música própria aqui da Ilha, ele começou a gerar todo esse, não se seria movimento, mas esse lado autoral. E depois foi surgindo outras bandas, tipo a Tijuquera surgiu logo depois, até por um pouco de influência do Dazaranha. E tinha nessa mesma barca tinha Iriê, depois Stonkas Y Congas, então eu via que estava surgindo, não se pode dizer a questão do movimento, mas tava surgindo algo forte nesses anos noventa na Ilha, então vejo a ação coletiva bem forte nessa época. (Andrey Fernandes - Tijuquera)<sup>39</sup>.*

*O lance do Mané Beat aconteceu pelo seguinte, existia várias bandas fazendo sons autorais legais, [...], existia um movimento, as bandas se ajudavam, faziam shows juntas, mas foi chegando um momento ali que, não sei o que aconteceu, foram se brigando, a galera toda ali. (Cléo Borges - Iriê)<sup>40</sup>.*

*O Mané Beat acontece na mesma época, no Recife, o Manguebeat com o Chico Science. E acontece em Floripa, na mesma época, sem um saber do outro, física quântica. Surgiram duas bolhas, duas células artísticas de música. Mas aqui, como a gente começou a desenvolver música, não se criou o movimento, o movimento já existia. Então não adianta tu intitular o nome ou fazer um cronograma para isso acontecer, isso já acontecia. A gente já tocava no Berro D'água, a gente tocava no Brasil, a gente tocava em um monte de lugar, todo mundo já tocava, já existia um público, já existia uma frequência de shows, o movimento já existia, só não houve uma nacionalização dessa notícia. Mas ela por si já era fato. [...] Mas uma grande ideia do Gringo. [...] O Gringo, lógico, teve a ideia de unificar,*

---

<sup>39</sup> Entrevista concedida em 1º de agosto de 2017.

<sup>40</sup> Entrevista concedida em 31 de julho de 2017.

*fortalecer, gerar uma identidade, tentar criar uma marca para aquilo. (Moriel Costa - Dazaranha)<sup>41</sup>.*

*Em um primeiro momento que eu vi aquilo ali eu achava: Pô como é que vai tentar se copiar uma coisa que aconteceu lá e teve um título de Manguebeat, e aqui, pouco depois vai se fazer o Mané Beat. [...] Pô, mas botar o nome numa coisa que já tá feita é meio estranho. Hoje em dia, o cara, pensando um pouco mais, tem a clareza do que o Gringo quis fazer. Então, a ideia dele, acredito muito, era fortalecer uma coisa que... A música catarinense nunca teve uma força para furar um bloqueio. Acho que a ideia dele foi meio que tentar ajudar esse movimento que tinha respaldo popular, colocando um nome nesse movimento, vamos dizer assim, e fazer com que fossemos mais longe. (Adauto Charnesky - Dazaranha)<sup>42</sup>.*

Nas falas é possível perceber as inspirações da Ilha, não de forma “artificial”, como apresenta Jorge Gomes, mas, sim, com o falar do que vive e de onde vive. E, segundo o discurso desses músicos, existia coletividade pela proximidade das bandas, de ajudarem e perceberem sons semelhantes, mesmo antes de escolherem a nomenclatura *Mané Beat*.

Gringo Starr, no documentário “Natureza de não ser igual”, relata também sobre um possível festival para divulgar o *Mané Beat*:

*Teve um DCE que assumiu, teve um apoio em dinheiro na época, acho que era cinco mil reais, era dinheiro pra burro. E queriam fazer um grande show que era um marketing daquela gestão, né?! Foi ali, era para ser atrás do Planetário. Vamos pegar essas bandas, de repente Dazaranha, Stonkas y Congas e tal e vamos fazer um grande concerto. E aí que surgiu a ideia de fazer, então vamos fazer o *Mané Beat Festival*. (SILVA; ZINDER, 2010).*

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida em 10 de outubro de 2017.

<sup>42</sup> Entrevista concedida em 10 de outubro de 2017.

Na fala de Gringo Starr, aparentemente o *Mané Beat* seria divulgado nesse festival, aglutinando bandas que soariam de forma semelhante para reverberar esses sons ainda mais alto. Provavelmente com a edição, ou por engano do entrevistado, a impressão sobre o que foi esse movimento fica confusa. Ao se comparar com outros registros, como a tese de Kátia Maheirie (2001), ou fontes jornalísticas, percebe-se que, o festival não foi o início do movimento, deveria ser apenas um show para divulgação desse. Em entrevista concedida, o produtor conta outra história sobre esse festival, que, na verdade, foi um evento realizado pelo *Greenpeace*, com o intuito de fazer um festival totalmente gerado por energia solar no ano de 1998<sup>43</sup>. A partir disso, ele queria fazer desse evento o *Mané Beat Festival*, divulgando como movimento, convidando, assim, algumas bandas para fazer parte. No entanto, como o produtor de uma das bandas não aceitou, que seria o único que o organizador do evento exigia presente<sup>44</sup>, o evento não aconteceu da forma que estava planejado. Assim, é convidada uma banda mineira, *Jota Quest*, que estava fazendo sucesso nacionalmente, para ser a atração principal e, para abrir o show foram convidados e participaram os conjuntos florianopolitanos *Dazaranha* e *Stonkas Y Congas*, e o cantor e artista plástico Valdir Agostinho, que faziam parte do *Mané Beat* (NOVA, 1998).

A leitura feita, a partir dos vestígios deixados sobre o *Mané Beat*, é que seria uma maior troca de informações e de shows conjuntos, para, assim, fortalecer as bandas com o público, como a tentativa desse festival na Universidade Federal de Santa Catarina.

O festival, que seria o ápice do movimento, fez com que, segundo o produtor, perdesse a força que vinha tendo. Alguns ainda se articulavam para manter o tema e até mesmo o nome em uma tentativa de continuar a divulgação, como a banda *Iriê*, no encarte de seu primeiro CD, citado anteriormente, ou a *John Bala Jones*, também citado. No encarte do CD coletânea **Projeto 12:30**<sup>45</sup>, lançado em 1999, algumas bandas, como *Primavera nos Dentes* e *Sallamantra*, ainda se posicionam como integrantes do movimento, enquanto a *Iriê*, *Phunky Buddha* e *Valdir Agostinho*, também integrantes do *Mané Beat*, não se

---

<sup>43</sup> STARR, Gringo. Entrevista concedida ao autor no dia 9 de março de 2017.

<sup>44</sup> Gringo Starr não quis falar o nome da banda por serem amigos pessoais dele e achar que foi somente um momento de desentendimentos, não querendo que exista a possibilidade de atrapalhar a imagem da banda.

<sup>45</sup> **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC. 1999.

apresentam assim no mesmo encarte. Essas diferenças demonstram que em 1999 o movimento com essa nomenclatura e seus propósitos já perdia força.

### 2.3 MOVIMENTO OU COLETIVIDADE?

Movimento cultural é definido por Herom Vargas (2007) como algo novo, criado por uma nova geração contrariando ou revitalizando o antigo. Mesmo se não tivesse uma nomenclatura, como muitos criticam nos documentários *Sete Mares Numa Ilha* e *Natureza de Não Ser Igual*, novos estilos musicais estavam sendo criados, com suas diferenças estéticas claras, não com estética única, inspiravam-se na paisagem sonora da Ilha e de outras partes do mundo. Não podemos considerar apenas a criação de um estilo musical, as bandas possuíam diferenças sonoras muito aparentes, e os músicos afirmam isso em entrevistas:

*Mané Beat, Beat, Mangubeat, grungebeat*, e não sei o que *beat* (Fernando Sulzbacher).

A questão de tá somente na repetição do *beat*, não é verdade. A gente que aqui o som, cada um leva para uma direção, a gente quer deixar isso claro na nomenclatura também (Gustavo Barreto). Na realidade é uma coisa só tão colocando um nome, num movimento que já existe, o nome nem é tão original assim (Fábio Barreto).

O pessoal tem criatividade, tem condição de colocar um nome melhor, eu acho (Andrei Fernandes).

E se dá muito valor ao nome e pouco valor à música. Nem todas as pessoas que são citadas como parte desse movimento tão sabendo ou tão conscientes da responsabilidade que é se ter um movimento na Ilha e se caracterizar isso como um movimento, entendeu? (Fernando Sulzbacher)<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> MAHEIRIE, Kátia; GASSEN, André. **Sete mares numa ilha**. 1999. Disponível em: <<http://www.rocksc.com.br/2009/10/sete-mares-numa-ilha-documentario-1999.html>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

Nesse trecho do documentário *Sete Mares Numa Ilha*, os integrantes do movimento *Mané Beat* apresentam as divergências no nome e nas posturas dos integrantes em si. Nenhuma das falas escolhidas pelos diretores do documentário demonstra negação ao movimento, mas posturas contrárias à nomenclatura, acreditando ser pouco criativo ou dando muita importância para esse nome. A fala do violinista da banda *Dazaranha*, Fernando Sulzbacher é marcante ao apresentar um movimento com ressalvas, como a falta de comprometimento de pessoas que não entendem o que é um movimento e de dar importância ao nome, mesmo quando Fábio Barreto da *Rococó/John Bala Jones* coloca que “Na realidade é uma coisa só tão colocando um nome, num movimento que já existe, o nome nem é tão original assim”, relatando, assim, a existência de um movimento, mesmo antes de almejarem criar uma nomenclatura.

Algo estava ocorrendo, agrupamentos de bandas se ajudando, trocas de informações, sonoridades semelhantes, escolha de instrumentos, temas para compor. Características que os próprios integrantes informaram existir, porém, criar uma nomenclatura, vindo dos próprios integrantes e sem um grande respaldo midiático, não teve a reverberação que acreditavam necessárias. Analisando *a posteriori*, no documentário *Natureza de Não Ser Igual* (SILVA; ZINDER, 2010)<sup>47</sup>, Fernando Sulzbacher comenta que:

De repente ele (Gringo Starr) quis de fora, não que a gente assumisse alguma posição, algum manifesto, de tentar “olha aqui também está acontecendo alguma coisa. Olhem, reparem na gente também”. Acho que a intenção dele foi mais essa e a gente não foi entendido, talvez a gente não estava pronto para isso, as bandas também, começando. (SILVA; ZINDER, 2010).

A fala de Sulzbacher demonstra que estava ocorrendo algo, apenas por imaturidade, ou por não compreenderem a importância de ter um movimento, tanto a *Dazaranha* quanto as outras bandas, ou ainda por não conseguirem assumir postura para que fosse bem divulgado e defendido.

---

<sup>47</sup> SILVA, Carlos Augusto da; ZINDER, Gustavo. **Natureza de não ser igual**. Trabalho de Conclusão de Curso Jornalismo. São José, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hepMh2KpEb0>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

Alguns músicos, como Márcio Costa<sup>48</sup>, não consideram um movimento por não existir a criação de uma nova sonoridade. Ao analisar as canções das variadas bandas do *Mané Beat*, percebe-se que os ritmos são tocados sem existir homogeneidade em seus arranjos, harmonias ou estética musical, para serem consideradas um novo estilo. Para apresentar essas diferenças, mesmo com semelhanças, pode-se citar a *Primavera nos Dentes*, utilizando-se de *blues note*<sup>49</sup>, uma nota a mais na escala musical, caracterizando uma levada ligada ao *Blues*. Apesar de a *Phunky Buddha*, por exemplo, também utilizar a *blue note*, ela está conjunta com o ritmo do *soul* e a velocidade e efeitos do *rock*, criando um estilo diferente da *Primavera*, não conseguindo, assim, defini-las como parte de uma sonoridade única. Comparando com o movimento *Manguebeat*, também não foi criado um novo estilo, no Recife, algumas bandas como o *Chico Science & Nação Zumbi* criavam o *hibridismo* do *pop/rock* com sonoridades regionais, *Dj Dolores* misturava o regionalismo com música eletrônica, dessa forma, alguns integrantes negavam fazer parte do movimento, criando apenas novas sonoridades e se ajudando coletivamente.

No *Mané Beat*, a repercussão midiática foi pequena, porém ocorria efetiva participação ou a ajuda mútua entre as bandas, mesmo sem o título de *Mané Beat*. Uma movimentação acontecia, as trocas, o companheirismo, dentro de um grupo mais ou menos fechado, só que, muitas vezes, sem a nomenclatura de um movimento. Como já dito por Vargas (2007), no movimento recifense *Manguebeat*, alguns membros que tomaram a frente, como Hélder Aragão (conhecido também como DJ Dolores), Fred Zero Quatro (*Mundo Livre S.A.*). Renato L., desconsideravam como movimento, até mesmo desprezando o conceito para apresentar as ações coletivas que estavam acontecendo no Recife naquele momento.

Analisando *a posteriori*, percebemos que nos anos 1990, no caso aqui estudado, em Florianópolis, o conceito de movimento deve ser utilizado com ressalvas ou, como defendido aqui, não utilizar. Ocorreu sim uma movimentação, novas sonoridades surgindo, músicos trocando experiências com mais proximidades, todavia a união das bandas para formar o *Mané Beat*, não buscou uma nova estética com o intuito de dar continuidades para outras, e/ou contrariar as sonoridades vigentes, isto

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida no dia 8 de junho de 2017.

<sup>49</sup> É considerado *blues note* a quinta bemol na escala pentatônica menor e a terça bemol na pentatônica maior.

é, formar uma estética que poderia abordar novas sonoridades e se chamar *Mané Beat*.

Sendo assim, entende-se coletividade musical como a união de bandas, sem precisar de estéticas semelhantes que se unem para conseguir mais força para divulgação, público e casas de shows. Marcos Napolitano (2007), em “A Síncopa das Ideias”, apresenta o surgimento de movimentos musicais sendo formados do samba ao Tropicalismo, dissertando sobre como mudanças sonoras tiveram caráter político, além de sonoro:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo de classe média, por empresários, artistas e patrocinadores. (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Assumir posição de criar e divulgar novas sonoridades e, possivelmente, engajar-se contra outras influências, como a “passeata contra as guitarras elétricas” criticada no Manifesto do IÊ- IÊ- IÊ (NAPOLITANO, 2007), os integrantes criam assim um movimento musical. No caso aqui estudado, os integrantes do *Mané Beat*, estavam se unindo sem uma percepção política ou propriamente de defesa ao seu estilo, sua intenção era visibilidade mercadológica, para poder se ajudarem e todos se fortalecerem.

Como percebido nos discursos já citados, a ideia principal era apenas de coletividade “quanto mais gente, mais alto”, frase de Gringo Starr já ressaltada nesta pesquisa. Valéria Brandini (2004, p. 40) observa que:

O rock dos anos 90 emergiu com a aparição de cenas esparsas e isoladas, situadas nos mais diversos e inusitados locais do País. Esses movimentos possuíam linguagem, discurso e características estéticas e musicais particulares, num processo de criação marcado pelo crossover. Da mesma forma que o rock alternativo não

emergiu de um ambiente específico, mas de um longo processo de desenvolvimento e rearticulação de segmentos musicais, essas cenas foram o resultado da proliferação de bandas, produtores e públicos regionalizados, cujo embrião já se desenvolvia desde o final dos anos 80 no Brasil: muitas bandas alternativas de hoje são formadas por músicos que, naquele momento, dedicavam-se ao heavy metal, ao punk e ao hardcore. O crossover produzido foi influenciado pelo contexto sociocultural vivido por bandas e público, o mesmo que se observa na ascensão do mangue beat, cujo público regional é representado pelos mangue boys.

Com essa afirmação, Brandini (2004) apresenta a diversidade de estilos presentes em cada região do Brasil, e ainda expõe o “crossover” de sonoridades, ou um hibridismo estético, entre a música local com outras que já vinham sendo produzidas, formando o rock alternativo de cada região. Observa-se que cada banda faz suas escolhas, não criando uma nova estética única, e, no caso de Florianópolis nos anos 1990, as bandas fazem escolhas diversas: a *Phunky Buddha* com ritmos de *funk*, *soul* e *rock*; *Iriê*, com *reggae fusion*; a *Dazaranha* mistura *reggae*, *rock* e boi de mamão; *Tijuquera*, boi de mamão, baião, *rock* e poesia concreta. Nenhuma das bandas impõe seu estilo ou criando manifesto para tocarem essa nova estética, mas, sim, pequenos manifestos para tocarem juntos e com essas diferenças.

Ao ser indagado sobre o *Mané Beat* como movimento, Márcio Costa<sup>50</sup> da banda *Tijuquera* nega como movimento, por não perceber afinidades artísticas entre as bandas. No entanto, percebia como um colegismo, a existência de uma cena:

*Não sei se a palavra era coletivo, mas assim, todos erámos conhecidos, já começa assim, todo mundo se conhecia e tocava na noite junto, né?! Dividia o palco de tocar na noite, um ia no show do outro. Como te falei, a gente não tinha identificação artística, mas pô, eu sempre estava no show do Primavera, sempre estava no show do*

---

<sup>50</sup> Além de fazer parte da *Tijuquera*, Márcio Costa foi o grande idealizador do coletivo *Clube da Luta*, que durou entre 2006 e 2009.

*Phunky Buddha, eu sempre estava no show. Então existia realmente um circuito, vamos dizer assim, existia uma cena*<sup>51</sup>.

Nessa afirmação, Costa ressalta a existência de uma comunidade de sentidos entre as bandas que fizeram parte do *Mané Beat*. Mesmo não acreditando em movimento, ou coletividade, percebe-se a existência de afinidades entre as bandas, existindo em Florianópolis, outros conjuntos musicais no mesmo período que, segundo o autor na mesma entrevista, só foi conhecer posteriormente.

Apesar de não criarem um movimento estético cultural, na coletividade dos anos 1990 há semelhanças nos estilos musicais e nas letras, como novas tribos maffesolianas, como nos apresenta Brandini (2004, p. 42), “A tribo se reconhece através da produção e do consumo de camisetas de bandas, CDs e da frequência em determinados locais e shows”. Ao analisarmos a fala de Márcio Costa, e anteriormente de Gringo Starr, “O que que teria em comum pra estas bandas? Que elas usariam percussão, já era uma linha. As bandas que usavam instrumentos percussivos. E que falassem coisas regionais à sua forma, cada um com a sua forma.”, percebemos ligações estéticas nas bandas, mesmo que o regional não fosse explícito ou não tocassem percussão, todas as bandas do *Mané Beat* falavam sobre a vida de Florianópolis e sua música não era “rock puro”, diferente de outros estilos que estavam circulando na Ilha de Santa Catarina.

Criar uma sonoridade considerada nova no Brasil, segundo o historiador José Adriano Fenerick, é algo difícil após o movimento tropicalista na década de 1960. Dificuldade encontrada, também por este motivo, em se considerar movimento qualquer tentativa após a *Tropicália*. Segundo Fenerick (2007, p. 105):

Após o Tropicalismo, no final da década de 1960, com sua estética inclusiva, fica muito difícil falar em termos de música popular brasileira em algo novo, em algo que não repita ou retorne os preceitos e fórmulas utilizadas pela antropofagia tropicalista. Já se disse que o Tropicalismo foi o último movimento inovador da música brasileira, entre outras coisas pela impossibilidade de haver

---

<sup>51</sup> Entrevista concedida no dia 8 de junho de 2017.

um outro “movimento” – inovador, ou não – após todas as “misturas tropicalistas.”

Considerando as palavras de Fenerick percebe-se, no *Mané Beat*, a mistura tropicalista, ou a antropofagia, referendando a Oswald de Andrade com seu Manifesto Antropofágico, exaltando que deve-se ingerir o internacional e deglutir com o nacional. A inovação passa a ser a valorização do local, do que percebem como aspectos culturais e naturais da cidade que cantam, de Florianópolis, porém, seguindo a ideia de Fenerick, não podendo ser considerado um novo movimento, por não possuir características inovadoras que se aglutinem em um novo estilo musical.

Ao analisarmos outras coletividades musicais formadas em Florianópolis, em outros períodos, observamos sonoridades díspares entre as bandas, como é o caso da própria *Tijuquera*, participante do *Mané beat*, fez parte do *Clube da Luta* juntamente com conjuntos de estéticas muito diferentes, como *Kratera*, que era de *rock* mais pesado, Luciano Bilu, com *rock* instrumental, ou *Maltines*, com *indie-rock*. Assim como os discos coletivos dos anos 1980, com bandas tocando *rock* mais pesado, ou instrumental, música com aspectos da região serrana. As bandas nesses outros coletivos não precisavam ter semelhanças estéticas ou de amizade, apenas tocarem música autoral e seguir determinadas regras dentro do grupo.

Segundo Raymond Willians (2011), nos aspectos culturais há uma comunidade cognoscível, não necessariamente uma comunidade conhecida, mas uma comunidade selecionada por certo ponto de vista. Nas canções são construídas, as comunidades cognoscíveis para maior identificação entre os compositores e seu público, outros compositores também fazem parte do público. Quem escuta, ao se identificar e perceber que suas composições possuem afinidades, podem se unir como movimento ou apenas para começarem uma coletividade, trocando de ideias, instrumentos, convites para participações especiais em shows ou canções, entre outras possíveis relações de companheirismo. Com esses novos lugares conhecidos são criadas identificações emocionais, não necessariamente apenas local, usando termo de Maffesoli (1987). Como ocorre com o *Mané Beat*, além da proximidade física, também há identificações nas letras e músicas das canções entre os grupos.

A coletividade, diferente de um movimento, não possui a ambição de criar um novo estilo musical que receba uma nomenclatura, como a *Bossa Nova* ou a *Tropicália*, apenas criam uniões que podem se

diferenciar musicalmente. Baseando-se na Tropicália como exemplo de movimento, Dassoler (2011, p. 75) apresenta que:

[...] o movimento Tropicalista, protagonizado por artistas de diversas linguagens que, a partir de uma diversidade de referências – desde o movimento antropofágico e a poesia concreta, passando pela cultura popular nordestina, à movimentos internacionais como rock, e as recentes possibilidades de uso de novas tecnologias –, criaram novos questionamentos para o mundo da arte e da vida comum, através de uma intencionalidade política transgressora expressa em suas proposições estéticas. (DASSOLER, 2011, p. 75).

Além dessa falta de unidade definida pela musicalidade, os posicionamentos políticos, no sentido clássico do termo, são muito localizados ou inexistentes nos anos 1990. As coletividades vindas nessa época aparecem no contexto pós-ditadura militar, com a censura muito enfraquecida ou nula, dessa forma os motivos de se unirem era perpassado por uma necessidade de atrair público e espaços, não mais de lutar contra uma arte instituída, um sistema ou governo específico. Os festivais não carregavam bandeiras políticas ou palavras de ordem, mas eram espaços para apresentarem sua sonoridade, para serem conhecidos em novos lugares, encontrando caminhos para além da grande mídia estabelecida.

Analisando o fortalecimento de coletividades sob a ótica da psicologia, Kátia Maheirie (2001, p. 95-96) afirma que:

Poderíamos ir mais além e afirmar que, eventualmente, várias bandas poderiam transcender suas diferenças de gêneros e estilos, unificar seus projetos singulares em torno de um projeto mais amplo, vivido de forma comum e, assim, construir um movimento social. Isto pode acontecer, dentre outras coisas, por uma mediação geoespacial, em que fenômenos como localismo e especificidades culturais ganham o “status” de lógica constituinte do movimento.

A autora deixa isso claro como uma possibilidade de análise e, em nota de rodapé, utiliza o *Manguebeat* como exemplo. No entanto, o

“status” de movimento não deve ser lido como uma afirmação de movimento. Herom Vargas (2007) apresenta vários relatos de participantes do *Manguebeat* afirmando não ser um movimento, apenas uma ação coletiva para um melhor fortalecimento, com a ideia que se uma banda fazer sucesso, a grande mídia e grandes gravadoras perceberiam outras bandas na localidade, demonstrando que havia uma cena no local e, também, maiores afinidades entre alguns grupos, não necessariamente constituindo um movimento cultural. Segundo Will Straw (2006, p. 6, tradução nossa):

Para aqueles que estudam música popular, "Cena" tem a capacidade de desativar fenômenos dos mais fixos e unidades teoricamente problemáticas de classe ou subcultura (mesmo quando Promessa de sua eventual rearticulação). Ao mesmo tempo, a "cena" parece capaz de evocar a intimidade acolhedora da comunidade e o cosmopolitismo fluido das cidades.

Desse modo, a cena, para o autor, são fenômenos formados nas cidades com gêneros culturais, no caso desta tese são musicais, que aglutinam seus envolvidos, dando, assim, sentido. Perceber o *Manguebeat* ou o *Mané Beat* como cena é um foco possível, principalmente ao relacionar com a participação da cidade como um dos aglutinadores. No caso de Florianópolis havia uma cena nos anos 1990 aglutinando várias bandas de *rock* ou de *reggae*, no entanto, a nomenclatura *Mané Beat* não foi criada pensando nesta cena que estava se formando. Assim, ao pensar no *Mané Beat* como cena, não teria um gênero ou estilo musical para demonstrar como aglutinador, já que várias forças que os unificaram, para, depois, colocar um nome e tentar organizar e formalizar melhor o coletivo que estava acontecendo.

Com essa nova perspectiva, pode-se ter um novo olhar em relação ao *Manguebeat* e indagar se foi realmente um movimento ou apenas uma coletividade de músicos; não criaram uma sonoridade única que perpassava as bandas, as diferenças de estilos nas duas principais bandas do Recife nos anos 1990, *Chico Science* e *Nação Zumbi e Mundo Livre S.A.*, são perceptíveis em relação aos instrumentos utilizados, ritmos, entonação de voz, não podendo descrever como uma estética única. Retemos que o *Manguebeat* não é o objeto de estudo desta tese, mas apenas se levanta a questão para refletir sobre o uso do conceito de Movimento sem alguma mediação.

Retomando Maheirie (2001), ela apresenta como um dos motivadores da coletividade a questão geoespacial. Acredita-se ser este o principal fator da coletividade aqui estudada, porém com uma percepção mais específica com a paisagem sonora que os músicos se identificam. No mesmo período do *Mané Beat*, também em Florianópolis, ocorreram outras coletividades, várias bandas se formaram e não fizeram parte desse coletivo. A coletânea *Jam* ou os conjuntos que fariam parte do *100% Rock* – outro coletivo que ainda será abordado – eram bandas com a sonoridade do *rock*, mas não havia a percepção sonora da cidade que viviam como membros do *Mané Beat*.

Mesmo utilizando a Ilha em suas letras, como Jorge Coelho, *Elizah e Guinha*, entre outros, com estilos próximos aos do *Mané Beat*, estes não fizeram parte do coletivo. Guinha Ramires, por exemplo, foi o arranjador e violonista do álbum de Valdir Agostinho, *A Hora do Mané*, demonstrando. Assim, que existia certa afinidade deste músico com, pelo menos, um dos integrantes do coletivo. No mesmo ano de lançamento do *A Hora do Mané*, Guinha, juntamente com Elizah, lançou *Beijo Manga*, com arranjos semelhantes aos de Agostinho. Uma leitura possível sobre essas diferenças pode ser o conflito de identidades, brechas até onde outro faria parte do coletivo.

Coletivo com identificações de lugar, paisagem sonora e também de estilos. *Elizah e Guinha* e Jorge Coelho buscavam nos estilos da MPB, com violão bem acentuado, bateria pouco marcante com levada de samba ou ijexá, e pouco uso de instrumentos eletrificados. Diferente do *Mané Beat*, que escolhiam guitarras elétricas, bateria marcante dando a pulsação da música, misturando vários estilos, inclusive o que é considerado MPB, com *rock*, *reggae* e *funk*, como já dito em outros momentos.

As escolhas de ritmos e letras criam o pertencimento ao lugar, identificando-se com certa região da cidade. Ao escolherem falar do local onde moram, da cidade, são aspectos vividos pelos músicos, sonoridades de uma determinada região espacial, social ou cultural de Florianópolis, criando identidades que vão se coletivizando. Como Souza (2016, p. 96) apresenta utilizando as coletividades do *Hip Hop* em Florianópolis e Lisboa:

[...] esta coletividade, a partir da sociabilidade aplacaria, mas não eliminaria as individualidades, em nome desta “forma” grupos. Ao mesmo tempo, esta “forma” quase “ideal” de sociabilidade é permeada por conflitos,

contradições, competições que lhe dão dinâmica. Ou seja, esta “sociabilidade” é entrecortada pelas “subjetividades individuais”. É na confluência de negociações entre individualidades na coletividade que a “forma” vai se estabelecendo e ambas vão se constituindo mutuamente.

As bandas vão se constituindo através da soma de seus membros, buscando sonoridades e percebendo as influências de cada um dos músicos. Após formada, ou ainda em formação, os conjuntos podem se influenciar por outras bandas próximas, por suas sonoridades, letras, amizades ou até mesmo percebendo o sucesso da outra. Ao colocarem a nomenclatura *Mané Beat*, as bandas reforçaram a coletividade que já estava ocorrendo.

Elisa Dassoler (2011), em sua dissertação de Mestrado em Artes Plásticas, aborda coletivos artísticos, afirmando serem coletivos ativistas. Esses coletivos são da periferia da região sul de São Paulo, apresentando como uma resistência artística social, uma forma de conseguirem mais visibilidade:

Fruto de diversos movimentos reivindicatórios do final da década de 1960 – como, por exemplo, os movimentos de luta pelos Direitos Civis e pelo fim da Guerra no Vietnã –, e motivados pela efervescência dos movimentos estudantis pelo mundo afora, os *coletivos de arte ativista* surgem nos Estados Unidos, no início da década de 1970, basicamente, com a proposta de luta pela liberdade (econômica, racial, sexual, étnica) através de práticas discursivas híbridas. (DASSOLER, 2011, p. 59).

A tentativa de coletivo *Mané Beat* não pode ser percebido como ativista. Não teve engajamento político, sexual, étnico ou social, apenas uma defesa de localidade, apresentando e ressignificando a cultura de um local. É afirmado como tentativa, pois não se firmou como coletivo quando foi oficializado, apenas anteriormente a esse processo ou de forma esporádica. Chamar de coletivo ativista seria forçoso, não há pretensão de enquadrá-lo nesse conceito, contudo, há de se destacar a força em relação à defesa do local, de se falar do que se vive, e não apenas do estrangeiro, seja do próprio país ou de outro.

Escolher ritmos e temas locais, mesmo sem o teor ativista, defendendo sua cultura ou sua terra, possui um teor político-ideológico pós-colonial, não escolhendo estilos diretamente ligados ao colonizador atual, Estados Unidos ou Europa Ocidental. São utilizadas estéticas que remetem ao que consideram como cultural de seu lugar e, ao escolher outras estéticas, preferem países periféricos ou povos marginalizados, como ritmos da Jamaica, de países africanos ou de comunidades negras nos Estados Unidos. Percebe-se que nas trocas dessa coletividade, o favorecimento às bandas que falam da Ilha, assim poder-se-ia apresentá-las como ativistas, com a defesa da cultura e da paisagem local. No entanto, como não existiu uma atividade, manifesto ou apresentação cultural desse cunho, nem mesmo negação ou desprezo às bandas que não se empenhavam nessa estética, que, muito pelo contrário, tocavam juntos, eram amigos, não há fortes motivos para conceituar o *Mané beat* como ativista.

Ao perceber essa coletividade com o viés pós-colonial, o *Mané Beat*, não colocando como ativista, defende canções que são feitas em sua localidade, com temas de identidade local, fortalecendo-se em detrimento às imposições culturais. Como diria Bhabha (2007, p. 304):

A objetividade social da política de base grupal dos novos movimentos sociais – ou até os agrupamentos políticos das minorias metropolitanas – deve, na argumentação de Jameson, ser buscada nas superfícies simulacrais das instituições da mídia ou naquelas práticas da indústria cultural que produzem “investimentos libidinais de caráter narrativo”.

A utilização da indústria cultural, seja em seus selos, shows coletivos e para as bandas aqui analisadas, é um aparelho para divulgar a sonoridade que acreditam expressar Florianópolis. Em reportagens de jornais e discursos de músicos que foram e serão apresentados no decorrer desta tese, há falas de uma “invasão cultural”, com o poder público e as redes midiáticas locais privilegiando o outro, o nacional ou internacional. Dessa forma, casas noturnas com música ao vivo, contratam bandas *covers*, sem espaço para o que é produzido

artisticamente na cidade. Criar o *Mané Beat* demonstra rumos e engajamentos de “preservação da identidade local”<sup>52</sup>.

Tendo por base essas análises, pode-se questionar o conceito que melhor se adequa ao *Mané Beat*. Ocorreu movimentação entre os músicos e existia certa afinidade particular e/ou musical, porém suas construções musicais não formam o que pode se chamar Movimento Cultural. Assim como, chamar de coletivo ativista não cabe, pois suas características não são por base sociais ou questionadoras de valores estabelecidos. Ocorreram, sim, trocas e shows coletivos entre os músicos das diferentes bandas do *Mané Beat*, utilizando, ou não, esta nomenclatura. Sendo assim, não é objetivo desta tese classificar e fechar uma definição final para o *Mané Beat*, porém, o conceito “coletivo” é o que melhor se adequa, pensando na unificação para conseguirem maior visibilidade e conseguir mais espaços em casas de shows, venda de álbuns, público para todos, não só para uma banda, não ocorrendo uma luta para renovações estéticas com conotação de negação ao passado ou de reivindicações político-sociais.

Novas estéticas foram surgindo, repensaram a cultura num processo antropofágico, absorvendo vários estilos, digerindo com a cultura local, compondo e cantando novas sonoridades. Ao escolherem falar, cantar e tocar os sons a vida da Ilha de Santa Catarina, posicionavam-se como resistência, contudo, não de forma a negar o outro, apresentando sua originalidade junto com estéticas já estabelecidas.

Ainda se utilizando de Stuart Hall (2003, 2004), identidades podem ser edificadas em um processo em que o sujeito estabelece suas significações de forma desterritorializada, tendo apenas a aproximação emocional do neotribalismo maffesoliano com pessoas não geograficamente próximas a ele (BHABHA, 2007). Entretanto, também são criadas significações baseadas nas Paisagens Sonoras que os sujeitos têm em comum, paisagens construídas, geralmente, no mesmo território.

A música é um dos principais símbolos na construção da identidade, todavia, no coletivo aqui estudado, é a busca de uma sonoridade do colonizador, seus antecedentes. Susana Sardo (2013) apresenta o pós-colonialismo definindo entre dois fatores coexistindo: sua cultura de origem e a diáspora, isto é, os lugares que o colonizador

---

<sup>52</sup> É colocado entre aspas para não apresentar esta fala como o posicionamento que esta tese defende. Assim, é colocada apenas como uma forma de demonstrar os discursos.

chegou. Nesse caso, são os lugares e as sonoridades da Ilha dos anos 1990 e 2000 que coexistem com a ressignificada cultura considerada de herança açoriana, as paisagens sonoras utilizando o conceito de Murray Schaffer (2011).

#### 2.4. MÍDIAS E SELOS

Não há uma data ou um marco para podermos afirmar o fim do *Mané Beat*, porém as movimentações e objetivos dessa coletividade ainda aparecem no ano de 2007. A banda *Dazaranha* em 2007 lança a canção “Ô Mané”, que, mesmo não fazendo referência direta com o *Mané Beat*, tem as características que objetivava, ecoando ainda os ideais. Segundo Moriel Costa (apud MANCHA, 2017), compositor da canção:

Eu sempre achei que os meios de comunicação daqui deveriam tocar as músicas daqui né?! Então por isso que eu digo ‘se deixar o bumbo dessa ilha começar a bater, festa porque tem gente aqui fazendo um som’, né?! [...] esse é um recado para os meios de comunicação que ainda são resistentes a tocar música local, né?!

Entende-se na fala de Moriel Costa sua preocupação em querer que a sonoridade da Ilha se reverbere, mas não cita apenas sua banda. Essa afirmação é reforçada com os músicos convidados, como Rô Conceição, da *Iriê*, Guilherme Ribeiro, da *John Bala Jones*, Maka, da *Nós Naldeia*, Waldir Agostinho e Daniel Lucena, este último apenas no coro do refrão. A continuação do CD traz a música “Ô Mané II”, que na verdade é gravação da organização dos músicos que fariam o coral e cantando o refrão. Demonstrando, assim, o coleguismo dos participantes.

### Canção 3 - Ô Mané!<sup>53</sup>

Ô Mané, Ô Mané, Ô Mané  
 Ô Mané, qual é teu nome?  
 Ô Mané, que festa é essa?  
 Meu nome é maré alta, é maré baixa  
 [...]

Sou filho de uma lavadeira da fonte  
 Filosofia, lavar  
 Sou filho de uma lavadeira da fonte  
 Filosofia, lavar com as mãos  
 Se deixar bumbo dessa ilha começar a bater  
 Festa por que tem gente aqui  
 Fazendo som, fazendo reggae n roll  
 Fazendo amor, fazendo amor  
 (Vocal: Rô Conceição/ Iriê)

Essa é a vitrola mané e em matéria de som  
 Aqui chutou a pedra sai um cara bom  
 Fazendo reggae n roll, fazendo amor à noite inteira,  
 O Iriê também ta nessa não ta de boqueira,  
 É Avaí ou Figueira é coisa séria,  
 Só tem sangue bom pulsando nessa artéria,  
 Rapaziada é do bem, mas não se entrega,  
 E a hora que soltar esse trem ninguém mais pega.

(Vocal: Maka/ Nós Naldeia)  
 Valeu Dazaranha agora é nós  
 Nós Naldeia prega a paz e a fé  
 É o que é  
 Então pense no que faz bem  
 Vem toda Ilha junto  
 Sucesso conjunto  
 Daza e Nós Naldeia  
 Paz

(Vocal: Guilherme Ribeiro: *John Bala Jones*)  
 Ta tudo junto nessa levada  
 Levando a barca John Bala e Daza.  
 Fazendo um som, Quebrando a fala  
 Fazendo amor, o tempo não para.  
 Pega daqui leva pra lá,

<sup>53</sup> COSTA, Moriel. Ô Mané! In: DAZARANHA. **Paralisa**. Balneário Camboriú: Studio 55, 2007. 1 CD. Faixa 13.

Porque a labuta não pode parar.  
 Tem que ter fé tem que levar,  
 Porque a vida não pode esperar,  
 E nem vai, então vem, então vem...

(Vocal: Valdir Agostinho)  
 Da Barra da Lagoa eu sou o Manézinho,  
 Sou gente boa, sou filho do seu Agostinho.  
 Mas sei rimar, sei falar, sei dizer,  
 Que sem ser gente boa nada pode acontecer,  
 Porque eu to aqui é pra crescer,  
 Você que ta ouvindo tem que estar na introdução,  
 Essa banda é uma união  
 E a galera só toca é muita canção  
 É muita gente, eu tô contente meus irmãos  
 Aqui é cultura, tem que manter a tradição  
 Olha só pro Daza o que ele fala da gente raiz da casa,  
 Todo mundo unido feliz  
 Enquanto isso é preciso lembrar  
 Que eu tô no estúdio do Vidal  
 Sensacional

A canção é apresentada para demonstrar, na letra, como os convidados se questionam sobre a coletividade. Além do objetivo de a canção conquistar espaços, a perspectiva de coletividade para que todos vençam os desafios, está presente. A frase marcante “Se deixar o bumbo dessa Ilha começar a bater/ tem gente aqui fazendo um som” demonstra que existe música de qualidade na Ilha, só precisam deixar tocar, e logo depois os vocalistas apresentam a diversidade sonora da cidade. Além disso, o elemento escolhido para a metáfora é o bumbo, qu um instrumento percussivo e que dá o ritmo na maioria das canções<sup>54</sup>, ressaltando o que Gringo Starr considerou como um dos aspectos para fazer parte do *Mané Beat*. Essa movimentação, tanto o *Mané Beat* como os ecos que ressoaram pelas décadas seguintes, deixam de ser apenas cultural, ao afirmar que querem mais espaço, não apenas criar algo novo, de trocas culturais, também há um apelo social de conseguir mais direitos, como o de tocar nas rádios.

---

<sup>54</sup> A velocidade da música, geralmente, é tocada pelo baterista com o bumbo, caixa ou chimbau, depois seguida pelos outros integrantes. O bumbo é o tambor mais grave da bateria, por essa força, muitas bandas utilizam esse instrumento para todos seguirem o mesmo ritmo e velocidade.

A coletividade para tocar e conseguir o espaço está presente na fala de todos os vocalistas convidados para cantar na canção. Rô Conceição finaliza sua estrofe com: “Só tem sangue bom pulsando nessa artéria / Rapaziada é do bem, mas não se entrega/ E a hora que soltar esse trem ninguém mais pega”. Os integrantes não se entregam, e na hora que começarem a tocar nas rádios (soltar esse trem) a canção vai conseguir reverberar. Ou quando Maka diz: “Vem toda Ilha junto / Sucesso conjunto”. E Guilherme Ribeiro: “Ta tudo junto nessa levada/ Fazendo um som, [...] / Porque a labuta não pode parar. / Tem que ter fé tem que levar, / Porque a vida não pode esperar [...]”. E ainda Valdir Agostinho: “Essa banda é uma união/ E a galera só toca é muita canção/ É muita gente, eu tô contente meus irmãos”. Todos eles demonstram a coletividade, que estão juntos para vencer, que são “sangue bom pulsando nessa artéria”.

Para demonstrar as participações especiais, o gênero musical escolhido para as é o *rap*, e é possível perceber as entonações de voz mais simples, com fácil entendimento do ouvinte, e têm conotações de revolta, de questionamentos. A parte cantada por Gazú é diferente do restante da canção, que possui entonações mais melódicas, leve, dando a sensação de leveza e beleza ao ser “mané”.

Ao ser perguntado sobre os músicos escolhidos para fazerem as participações especiais nesta canção, Moriel Costa responde que:

*A gente convidou as bandas que mais fizeram parte da nossa história e o Valdir sempre foi uma grande referência pra gente, muita originalidade. E o que gera identidade é a originalidade. John Bala e o Iriê porquê estavam sempre grudados com a gente e o Nós Naldeia porque foi uma banda que tinha muita proximidade com o Daniel Lucena e seria uma forma, um canal com o maior compositor do estado continuar tendo sua obra sendo citadas, cantadas e gravadas. Então cada um produziu seu texto. Essa música quando eu fiz, eu pensei em mandar um recado para as rádios. Muitas não tocavam música daqui<sup>55</sup>.*

O compositor ressalta as bandas e músicos como parte das coletividades, que estavam “sempre grudados”. Relacionar as afinidades

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida junto com a banda *Dazaranha* no dia 10 de outubro de 2017.

em uma canção com o propósito de conseguir mais espaço nas rádios, demonstra que se percebiam com problemas semelhantes, quase como uma classe profissional, e que juntos poderiam conseguir esse espaço necessário para a divulgação das bandas e canções.

Apresentando novos paradigmas sobre os estudos de movimentos sociais, Gohn (2012) destaca a identificação por classe dentro do movimento, mesmo a classe não sendo pré-estabelecida ou naturalizada pelos membros do coletivo. Se considerar o *Mané Beat* como um movimento, no caso cultural, deve ser abordado suas identificações, mais culturais que sociais, com buscas de espaços e reivindicações presentes em sua postura, não com uma abordagem de posições estéticas. Ao escolherem falar da Ilha ou utilizarem o discurso de não haver espaço na mídia da cidade para autores locais, estão lutando por direitos junto com pares que se identificam, como uma classe de músicos.

Uma das formas que os compositores encontram para divulgar suas canções é através da mídia. A principal rede midiática de Santa Catarina é a Rede Brasil Sul (RBS)<sup>56</sup>, que escolhe algumas das bandas aqui estudadas para apoiar, como a *Dazaranha* e *John Bala Jones*, gravando o primeiro álbum das duas, ou colocando em coletâneas, como o *Ilha de Todos os Sons* ou *O som do Patrola*, que serão melhor analisados no capítulo quatro.

As escolhas desse grupo de comunicação catarinense perpassam por questões econômicas e, também de identificação com as sonoridades, além de posições morais. Segundo Eric Hobsbawm (2013, p. 65), há três elementos que decidem “o que pode, o que deve e o que não deve ser produzido”: o “mecanismo moral”, o mercado e a política, esta como “fonte óbvia, ou recusadora de subsídios”. O mecanismo moral que o autor aponta pode ser analisado também como uma ideologia cultural, com a mídia escolhendo o que deseja como parte da cultura ou da construção cultural do lugar. Em outro escrito, Hobsbawm e Ranger (1997) apresentam a tradição como algo inventado, Assim, ao cotejarmos as duas afirmações, concluímos que os meios de comunicação, com seus mecanismos morais, contribuem para essa tradição que vai se construindo, escolhendo aspectos, muitos já estabelecidos como da cultura local, divulgando e afirmando como sendo a “verdadeira cultura”. Ao escolherem canções, músicas ou

---

<sup>56</sup> Em 2017 esta empresa é vendida e passa a se chamar NSC Comunicação (Nossa Santa Catarina).

compositores que acreditam representar essa tradição, criam mecanismos para estimular essa formação. Ao abordar os mecanismos morais, o autor não apresenta como algo desvinculado à população que consome esses produtos midiáticos, mas coloca como uma forma de poder e afirmação do que acreditam, esquecendo o que não lhes é interessante.

Desse modo, percebe-se uma grande importância dos meios de comunicação na construção de identidades. Algumas redes de televisão e rádios escolhem bandas ou cantores para “apadrinhar”, como no caso do grupo RBS em Florianópolis, destacando bandas como a *Dazaranha*, *Iriê*, *John Bala Jones* e *Primavera nos Dentes*, que ao continuarem fazendo sucesso e ajudando a manter a visibilidade delas, os meios de comunicação mantém seus holofotes nelas, enquanto permanecerem com o sucesso esperado<sup>57</sup>, relacionando-se assim às identidades das bandas. Ao conseguirem o sucesso deste ou daquele artista, a indústria cultural cria hábitos, ou codifica os hábitos das cidades, massificando-os. Essas imagens e sons correspondem ao que o espectador espera da banda e leva-o a querer consumir o produto ali presente, seja um produto à venda propriamente dito com o músico garoto propaganda, ou as roupas e objetos ligados ao mesmo. De acordo com Simon Frith (1998, p. 18, tradução nossa):

Se as relações são constituídas em práticas culturais, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido no processo de discriminação. E isso é tão importante para o popular massivo como para as atividades culturais burguesas, importante igualmente para os níveis mais íntimos da sociabilidade (um aspecto do modo como as redes de amizade e namoro são organizadas) e os mais anônimos níveis de escolhas mercadológicas (o modo como as indústrias da moda e da propaganda procuram nos posicionar socialmente traduzindo julgamentos individuais do que gostamos e desgostamos em padrões de venda). Essas relações entre julgamentos estéticos são claramente cruciais para as práticas da cultura popular massiva, para os gêneros, cultos e subculturas.

---

<sup>57</sup> Seguindo a teoria de codificação e decodificação de Stuart Hall (2006).

Tendo isso em vista, outro aspecto que merece análise no contexto musical do período estudado é o mercado musical do Brasil, principalmente, de Florianópolis. Além das grandes gravadoras e distribuidoras, a proliferação de selos independentes foi crescente na década de 1990. Segundo Márcia Tosta Dias (2008, p. 125, grifo da autora):

[...] a *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades [...] termina por criar um novo segmento ao testar novos produtos [...] mesmo que num espaço restrito, permitindo à *major* realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes.

Como aponta Dias (2008), a relação entre os selos independentes e as *majors* vem a ser uma relação de complementaridade, em que os primeiros se apresentam como “laboratórios” de novas bandas e novos artistas para as segundas. O que também, segundo a mesma autora, a *indie* tem a característica de independência para a criação dos compositores, não precisando passar pelo crivo de uma grande produtora. O que se observa durante a década de 1990 é um crescimento do número de produtores, artistas, festivais e selos atuando no circuito underground<sup>58</sup> e um aperfeiçoamento da relação entre *indies* e *majors*.

Em Florianópolis, no início da década de 1990, selos com a finalidade de apresentar novas bandas eram raros, existia apenas a RBS-Discos com ligação à Som Livre. Alguns selos, nos anos 1990, possuíam a perspectiva de gravar várias bandas, como: a *Artstudios*, produzindo o CD coletânea *Jam*, e, em 2000, a banda *Sallamantra*; a *LOM*, gravando o *Carne Viva*, Edir Lima e a *Aerocirco*, nos anos 2000; e a *Micróbio GravaSons*, produzindo os CD’s de *Primavera nos Dentes* e *Brasil Papaya*, lançados em 1997, e o primeiro da *Tijuquera*, “Inoxsambágua”, em 1999. Este último selo tinha como objetivo: “os

---

<sup>58</sup> *Underground* - são consideradas as bandas que não estão e não têm como objetivos serem expostos na grande mídia ou tocarem estilos e sonoridades considerados de fácil absorção pelas massas. Algumas bandas, mesmo tendo essa postura, acabaram sendo absorvidas e vendidas por grandes produtoras, como, internacionalmente exemplificando, *Ramones* e *Nirvana*, nos Estados Unidos.

músicos gravarão seus CDs, assumindo o compromisso de vender 35 cópias de cada disco lançado pelo projeto, além de fazerem dez shows na camaradagem para a divulgação dos lançamentos” (SEBEN; BIANCHI, 1996, p. 20). O projeto contava com o lançamento de 10 bandas, porém, apenas as três citadas lançaram pelo selo.

A criação de álbuns e seus lançamentos eram realizados de forma independente, alugando estúdios, em Florianópolis ou até mesmo em outros estados. O segundo álbum da *Dazaranha*, gravado em estúdio próprio, o primeiro da *Stonkas Y Congas*, gravado no *Art Studios*, em Florianópolis, e o primeiro da *Tijuquera*, também foram gravados em Florianópolis, no *Magic Place* e, posteriormente, levados para o Rio de Janeiro ou São Paulo, escolhendo produtores já famosos como Luiz Carlini, Néelson Meirelles e Victor Farias (um dos produtores do disco *Cabeça Dinossauro*, da banda de reconhecimento nacional *Titãs*), respectivamente.

A *Dazaranha* consegue uma pequena, mas significativa, divulgação, pelo selo *Atração fonográfica*, conseguindo ser conhecida por parte do Brasil com a canção *Vagabundo Confesso*. A *Atração* foi fundada em 1996 por Wilson Souto Jr., conhecido como Gordo (FENERICK, 2007), um dos sócios do Lira Paulistana<sup>59</sup>, com a intenção de demonstrar para o Brasil sonoridades de vanguarda, semelhante aos seus propósitos no Lira. A *Iriê* grava seu terceiro álbum pela *Orbet Music*, afiliada à RBS de Porto Alegre e, seu quarto CD, intitulado com o nome da banda apenas, é gravado pela multinacional *Warner Music*.

O Quadro 1 apresenta as gravadoras de cada álbum lançado pelas bandas do *Mané Beat*.

---

<sup>59</sup> O Lira Paulistana foi um teatro fundado em 1979 com o intuito de divulgar apresentações artísticas consideradas de vanguarda. *Premeditando o Breque*, *Língua de Trapo* e *Rumo* foram alguns conjuntos musicais que se apresentavam nesse teatro (FENERICK, 2007).

**Quadro 1 - Álbuns lançados pelas bandas do Mané Beat****(Continua)**

<b>Álbum</b>	<b>Ano de Lançamento</b>	<b>Cidade</b>	<b>Produtora/ Divulgadora</b>
<b>Iriê</b>			
Ao Vivo no Atol	1998	Florianópolis	Iriê produtora
Translação	2001	Florianópolis	Iriê produtora
Vamos passear	2003	Porto Alegre	Orbet Music
Iriê	2007	São Paulo	Warner Music
Melhor que sou	2010	Florianópolis	Iriê produtora
<b>Dazaranha</b>			
Seja Bem vindo	1996	Florianópolis	RBS Discos
Tribo da Lua	1998	São Paulo	Atração fonográfica
Nossa Barulheira	2004	São Paulo	Atração Fonográfica
As Melhores	2007	São Paulo	Atração Fonográfica
Paralisa	2007	Balneário Camboriú	Estúdio 55
Daza	2014	Florianópolis	Estúdio Dazaranha
Afinar as Rezas	2016	Florianópolis	Independente
<b>John Bala Jones</b>			
John Bala Jones	2002	Florianópolis	RBS Discos
O Inesperado	2004	Caxias do Sul	Antídoto
Efeito Matilha			
Vida de Luxo	2008	Balneário Camboriú	Independente
<b>Phunky Buddha</b>			
Phunky Buddha	1999	Florianópolis	Independente
<b>rimavera no Dentes</b>			
O Parto	1998	Florianópolis	Cia de Cultura e Micróbio Gravasons
Olhos da Rua	2013	Florianópolis	Pimenta do Reino

<b>Sallamantra</b>			
Por aí	2000	Florianópolis	ArtStudio
Ouçã sem Moderação.	2004	Florianópolis	Independente
<b>Stonkas Y Congas</b>			
Stonkas Y Congas – Single	1998	Florianópolis	Áfrika
<b>Tijuquera</b>			
Inoxsambágua	1999	Florianópolis	Micróbio Gravasons
Os Deuses não são os homens	2004	Florianópolis	Independente
Quem quiser é isso aí...	2006	Florianópolis	Independente
Floripa Groove (coletânea)	2007	Florianópolis	Independente
Rocksteady	2010	Florianópolis	Independente
#5	2010	Florianópolis	Independente
<b>Valdir Agostinho</b>			
A Hora do Mané	1998	Florianópolis	Independente

Fonte: Elaborado pelo autor.

Outra forma de divulgação, sem uma grande produtora ou a grande mídia, são os festivais que agregavam as bandas independentes. Festivais como “Bananada”, em Goiás, “Abril Pró-Rock”, em Recife, “Curitiba Pop Festival”, na capital paranaense, aos poucos foram construindo um espaço sólido para o desenvolvimento de novos artistas, produtores e selos independentes pelo território nacional, incluindo as bandas de Santa Catarina se apresentando, trocando informações e percebendo-se nesse cenário independente (MAHEIRIE, 2001).

Esses festivais ajudam na divulgação das bandas locais de Florianópolis, pois, por causa do caráter nacional desses eventos, a mídia local tende a divulgar as bandas participantes e/ou, principalmente, as finalistas. O *Skol Garage Band* é um exemplo, no qual a banda *Primavera nos Dentes*, no ano de 1995, foi uma das

finalistas nacionais participando do CD coletânea do evento<sup>60</sup>. Em 1998, a *Phunky Buddha* fica em segundo lugar na etapa Sul (NOVA, 1998), e a mídia divulga o evento para demonstrar a força cultural de Santa Catarina, destacando a participante catarinense como a preferida e utilizando discursos ressaltando suas qualidades.

Além da sonoridade comum, outras relações de comunidade entre as bandas são percebidas, como shows coletivos antes mesmo da criação do *Mané Beat*, como o *Reguilha*<sup>61</sup> ou o *Primaranha*<sup>62</sup>. Sobre este segundo evento, o jornal *Diário Catarinense* destaca que:

Antes de criar o *Primaranha*, as bandas já dividiram o mesmo palco no *Rock 6 de Janeiro*, no *Show Protesto* da Praia Mole e na inauguração da Praça da Alfândega. [...] ‘Queremos mostrar o som diferente das bandas e juntos, ganhamos mais força e mais espaço’. [...] A mistura do Primavera com o Dazaranha – o *Primaranha* – com um competente repertório, tem tudo para ser um show musicalmente eficiente. Em comum as duas bandas têm a força da percussão e a proposta diferente de som<sup>63</sup>.

O jornal ressalta pontos que Gringo Starr menciona, como a sonoridade dos instrumentos percussivos e a confiança de que tocando juntos ganhariam mais espaço. Espaços comuns, sonoridades comuns, propostas diferentes, mas com cruzamentos, características presentes em movimentos musicais, mesmo antes de rotularem o que estava ocorrendo. As bandas *Primavera nos Dentes* e *Dazaranha* começavam a ganhar espaço e o grupo de mídia RBS, divulgava alguns desses shows, apadrinhando, assim, as bandas. Em vários momentos, percebe-se a divulgação dessas duas nos veículos da RBS, principalmente no jornal *Diário Catarinense* (DC), publicado na região da Grande Florianópolis. Ao divulgá-las acabam esquecendo outras, porém há uma codificação sobre o que está sendo consumido pelo público de Florianópolis.

---

<sup>60</sup> O Novo Rock de Santa Catarina. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno de Variedades, capa, 4 abr. 1995.

<sup>61</sup> Show pra botar a Ilha no Reggae. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno de Variedades, p. 8, 29 abr. 1994.

<sup>62</sup> Rock, reggae, funk e blues. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno Variedades, p. 5, 23 jul. 1994.

<sup>63</sup> *Ibidem*

Trabalhar coletivamente para conseguir gravar um álbum ou divulgar mais seu material não era uma prática exclusiva das bandas aqui citadas. Nos anos 1990, em Florianópolis, bandas de música popular urbana que não falavam da Ilha, não tinham instrumentos percussivos, além da bateria, que tocavam mais próximo à estética *rock*, também enfrentavam dificuldades para gravar e fazerem shows na Grande Florianópolis. Dessa forma, estavam se organizando em uma coletividade paralela, que culminaria com um CD, apresentando várias bandas, sendo intitulado *100% Rock*. Na arte de seu encarte provisório, encontra-se o seguinte manifesto:

Muito se falou e pouco se fez pela profissão de músico em Santa Catarina. Hoje encabeçamos um movimento pelo mais marginal dos músicos, o roqueiro, que sempre foi visto como vagabundo ou drogado. Ao provarmos que podemos nos organizar e causar uma reviravolta, (não no mundo, como nos anos 60 e sim em Santa Catarina nossa madrastra) talvez tenhamos o respeito de que sempre nos ignorou. Depois de ouvir este trabalho, realizado com o esforço e a dedicação de muitos poucos, possamos nos orgulhar mais de nossa gente, de nossa terra, de nossa música, de nosso Rock'n roll...<sup>64</sup>.

Desse projeto, as bandas presentes seriam: *Eklypsa, Brasil Papaya, Os Beterrables, Kroll, Pndlânrs, Saibel, Faraway, Andy, Arcade e Furnas*. Cada uma tendo duas canções na coletânea. É interessante ressaltar que, diferente da proposta do *Mané Beat*, essas bandas não falavam da Ilha, não buscavam diretamente a sonoridade de sua localidade, muitas vezes cantando em inglês, em uma linguagem internacionalizada, como a *Andy, Saibel e Kroll*. As outras cantavam em português com exceção da *Brasil Papaya* que é (ainda hoje, 2018, está em atividade) uma banda instrumental<sup>65</sup>. Esse projeto foi uma outra tentativa de coletividade proposta por Gringo Starr<sup>66</sup>, que ocorre em 1997, quase que paralelamente às propostas de criar o *Mané Beat*.

---

<sup>64</sup> Esboço de encarte do CD coletânea *100% Rock* que seria lançado em 1997. Arquivo de Gringo Starr.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Entrevista concedida ao autor no dia 9 de março de 2017.

Comparando o manifesto do possível encarte com o divulgado na página virtual do *Mané Beat*, percebe-se as semelhanças no discurso utilizado: que se fez pouco pelo músico em Santa Catarina; a necessidade de união; organização para maior divulgação.

Esse projeto de coletividade, o *100% Rock*, demonstra que o estilo escolhido pela banda está além da localidade. No caso, dos anos 1990, não bastava ser de Florianópolis, a estética musical, os discursos também importavam para a formação dos dois movimentos. Através de emoções geradas pela estética, os músicos vão se formando, inicialmente como bandas, depois se organizam para tocarem juntos em uma noite, trocarem ideias ou até mesmo comporem juntos. Segundo Valéria Brandini (2004, p. 15):

O rock das tribos é uma instituição social em que indivíduos se reúnem em torno de uma ideia para transformá-la em estilo de vida. O poder de uma minoria que materializou sua concepção em comportamento afetou os que partilhavam dessa opinião, a qual se reorientou na comunidade e se incorporou a ela. A estética, o estilo e os padrões de comportamento derivaram da prática dessa ideia. Com isso, os jovens lançaram sua estética e moral comunitárias por meio do rock. Produziram bens simbólicos, práticas sociais cotidianas, músicas e rituais de acordo com padrões instituídos e caracterizados pelo “estilo roqueiro de ser”.

Criar canções de música popular urbana que busquem uma identidade de Florianópolis pode estar atrelada às relações observadas por Giddens (1991) entre os estados-nação e a globalização, que caracterizam o que ele afirma de modernidade radicalizada, isto é, período em que há uma intensificação das consequências da modernidade. Essa afirmação do autor vai ao encontro das afirmações de Maffesoli (1987) sobre a identidade construída por relações e percepções mútuas, tribais. As construções identitárias são formadas, assim, por novos ideais de nacionalismo brasileiro percebido por alguns jovens nos anos 1990, o nacionalismo regional, para falar do Brasil, relacionar com o processo de globalização, e é visto o local com estilos e estéticas globais que criam sentidos e significados dentro das determinadas regiões e jovens.

Dessa forma, entende-se as identidades construídas por esses jovens através da localidade que vivem, das estéticas musicais e culturais. O movimento *Mané Beat* cria uma estética que muitos jovens de Florianópolis acabam identificando, ressignificando uma cultura ilhoa já construída. Assim, através dessas duas tentativas de movimento, o *100% Rock* e o *Mané Beat*, identifica-se as diferenças presentes, nem todos se percebem esteticamente retratados pelo outro, porém, alguns jovens da cidade passam a identificar-se com conjuntos musicais já formados e podem, até mesmo, formar bandas inspirando-se nas já criadas. É possível notar essa inspiração na fala de Jeco Thompson e Marcio da Vila, das bandas *John Bala Jones* e *Tijuquera*, respectivamente, que, no documentário *Natureza de Não Ser Igual*<sup>67</sup>, relatam a importância da *Dazaranha* para eles formarem suas bandas: “Eu acho que o *Tijuquera* surgiu por causa do *Dazaranha*, né?! Primeiro por que a gente é amigo, primo da galera, então a gente sempre andou junto”.

Ao analisar a cena do noroeste catarinense, Ricardo Neumann (2012, p. 77-78), em sua tese de doutorado, afirma que:

Como podemos observar no conceito de cena, uma das suas características são as experiências culturais locais, que, como afirma Bennet (2004), se apropriam de estilos musicais globais. Observamos que as cenas vivem em uma relação de consumo e recriação, que fazem com que as cenas locais sejam influenciadas por valores globais, como no caso das cenas alternativas o *punk*, e, após inserirem as características locais, possam ultrapassar os limites do local.

Há uma cena musical em Florianópolis, porém o *Mané Beat* está além das identificações da mesma, pois àquela relacionada à ‘musica popular urbana ocorria com vários estilos trocando informações e se ajudando, porém aconteciam identificações maiores entre determinadas bandas e seus estilos. Dessa forma, é considerado o *Mané Beat* como

---

<sup>67</sup> SILVA, Carlos Augusto da; ZINDER, Gustavo. **Natureza de não ser igual**. Trabalho de Conclusão de Curso Jornalismo - Faculdade Estácio de Sá, São José, 2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fqPY2aG\\_CIs](https://www.youtube.com/watch?v=fqPY2aG_CIs)>. Acesso em: 3 mar. 2017.

um coletivo, formado por identificações estilísticas, dentro da cena *rock* de Florianópolis.

Ao levarmos em consideração a cena roqueira de Florianópolis, o alcance entre as bandas é maior, e podemos perceber *Dazaranha* ou *Primavera nos Dentes* dentro de uma mesma cena que *Brasil Papaya* ou *Furnas*. Gringo Starr, foi produtor do *Iriê* e *Primavera nos Dentes*, e também *roadie*<sup>68</sup> a *Dazaranha*, ao mesmo tempo em que era guitarrista da *Árcade* e da *Furnas*. Bares que tocavam em uma semana a *Dazaranha* como no Teatro Álvares de Carvalho (TAC), o bar *Berro D'água* ou festivais com FEINCO e Festa da Uva, em outra semana se apresentavam a *Árcade* ou *Eklypsa*, por exemplo. Membros do *Árcade* e do *Eklypsa* formam a banda *Carne Viva* e, além de gravarem uma canção da *Primavera nos Dentes*, convidam alguns músicos do *Mané Beat* para participações especiais.

Sobre os festivais coletivos, podemos utilizar a título de exemplo a festa de encerramento da temporada de verão da extinta boate *Ibiza Club*, em 1997, no qual tocaram: *Dazaranha*, *Primavera nos Dentes*, *Stonkas* y *Congas*, que eram membros do *Mané Beat*; outros três membros do *100% Rock*, a *Brasil Papaya*, *Furnas* e *Eklypsa*; além de *Walaiê Soweto*, banda de percussão com forte influência de ritmos africanos, e *Orquídea Negra*, banda de Heavy Metal lageana formada nos anos 1980<sup>69</sup>. Esse evento demonstra as trocas externas aos movimentos, às bandas, evidenciando formas de vencer um mercado que valoriza o nacional e internacional, que despreza o local.

## 2.5. TRÂNSITO ENTRE OS MÚSICOS

Em Florianópolis, as movimentações ocorriam, nos anos 1990, com diferentes tipos de relações entre os membros, podendo ser de amizade e/ou parentesco, ou apenas de coleguismo no mercado de trabalho. Os membros do *Mané Beat*, além de suas proximidades sensíveis pela estética musical, parcerias para vencer o mercado, moravam na mesma cidade ou em cidades vizinhas. Suas trocas e

---

<sup>68</sup> Ajudante de palco, aquele que carrega instrumentos, confere as afinações, entrega instrumentos durante o show, entre outras funções durante a apresentação.

<sup>69</sup> Um Concerto Definitivo. **Diário Catarinense**. Florianópolis, Caderno de Variedades, p. 4-5, 27 fev. 1997.

aproximações demonstram a ocorrência de uma coletividade territorial, não apenas emocional ou esteticamente.

Nessas relações viventes, percebe-se que existiam, além de coletividade estética e emocional, ditas no parágrafo anterior, ligações de parentesco. Na banda *Dazaranha*, três integrantes eram irmãos, Moriel Costa, Sandro Costa (Gazú) e Gerry Costa. O baterista da banda *Primavera nos Dentes*, Gency Adriano Costa, ou T.D., também era irmão dos três integrantes da *Dazaranha*, e foi Gerry quem o apresentou para a banda, pois foi o primeiro percussionista da *Primavera nos Dentes*. Márcio Costa, primo dos irmãos até aqui citados, faz uma música em homenagem ao seu tio e pai dos irmãos Costa, Tio Juca, a “Tijuquera”, mais tarde este nome batizaria a banda que Márcio ajudou a fundar. Outra relação de parentesco entre as bandas é a dos irmãos Ribeiro, Guilherme, vocalista da *John Bala Jones*, e Rodrigo, da *Sallamantra*. Nilinho, baixista da *Tijuquera*, é primo de Moriel, Gerry e Gazú, da *Dazaranha*, e de T.D. da *Primavera nos Dentes*.

As relações podem também acontecer no acaso, anterior à própria formação das bandas. Jerome (Jeco) Thompson, em entrevista no documentário *Natureza de não ser igual*, relata que Moriel Costa, da *Dazaranha* foi seu professor de Educação Física na Escola Dinâmica, em Florianópolis. Quando a *Dazaranha* começou a fazer shows, Jeco consegue uma fita de show gravado<sup>70</sup> e passa para seu professor, sabendo que era músico, mas não integrante da banda em questão. Um professor, tendo uma banda, gravando CD's e fazendo shows, estimula, assim, o aluno a também montar sua banda, inicialmente, *Rococó*, depois passa a se chamar *John Bala Jones*.

Mesmo quando o *Mané Beat* perdia força e dava seus últimos suspiros, ocorreram trocas entre as bandas. Ulysses Dutra e Luciano Py, guitarrista e primeiro baterista da *Phunky Buddha*, juntamente com Caio César Belludo e Luiz Maia, da *Stonkas y Congas*, criam, no início dos anos 2000, a *Coletivo Operante*, banda que também tocava com Valdir Agostinho. Zé Caetano, primeiro baterista do *Dazaranha*, quando sai da banda, passa a ser integrante da *Tijuquera*. Adriano Barvick que tocou por nove anos com a *Dazaranha*, faz parte da banda, formada em 2015, *Dr. Jorge e Mr. Sebem*, com Jorge Gomez, antigo baixista da *Phunky Buddha*. Luciano Py, que hoje toca com Valdir Agostinho, foi o primeiro baterista da *Phunky Buddha*, assim como Jorge Gomez dessa

---

<sup>70</sup> Era comum até final dos anos 1990 gravarem shows com gravadores cassete e depois disponibilizarem entre os fãs.

mesma banda tocou baixo para Valdir Agostinho, sendo sucedido por Luiz Maia, ex-*Stonkas Y Congas*.

Em 2011, Valdir Agostinho apresenta-se junto com a banda *Bernunça Elétrica*, que, entre outros, fizeram parte neste show, Luciano Py e Jorge Gomez, os dois ex- integrantes da *Phunky Buddha*. Além deles, é interpretada a canção “Ô Mané!”, da *Dazaranha*, e são convidados para cantarem juntos, Gazú, Chico Martins, Gerry e Rô Conceição, este último da *Iriê*, e, na canção “Paraíso do Surfe”, Caio César, ex-*Stonkas y Congas*, participa cantando. Esses convidados demonstram afinidades que o cantor possuía com eles, possivelmente quando iniciavam suas carreiras musicais durante a década de 1990<sup>71</sup>.

Durante o início das bandas e durante o *Mané Beat*, foram realizadas trocas de informações e de músicos, demonstrando, assim, redes de coletividades culturais. Aduardo Charnesky, por exemplo, contrabaixista da *Dazaranha*, compõe a canção “Lucinda” e a doa para a *Phunky Buddha* colocar em seu repertório por considerá-la muito “funqueada”<sup>72</sup>, portanto, mais próxima ao estilo da banda. As canções do disco *Rocksteady*, lançado em 2010 pela *Tijuquera*, foram compostas por Moriel Costa. Outra linha dessa rede, percebe-se com Moriel Costa que compõe “Ô Mané!”, canção já comentada anteriormente, convidando alguns vocalistas membros do *Mané Beat* para cantar uma das estrofes e fazer parte do coral no refrão da canção. Já o nome da banda *Iriê*, foi inspirado em uma camisa que Murilo Napolini, da *Stonkas y Congas*, estava usando em um show, e Cléo Borges, baixista da *Iriê*, perguntou o que significa, e gostando da resposta, decidiu que sua banda seria batizada com esse nome<sup>73</sup>. A camisa tem tanta importância para Cléo Borges que, ao ganhar de Napolini, mandou emoldurar e atualmente expõe em seu estúdio, *Mangue Mix*, no bairro Ratoles (Figura 10).

---

<sup>71</sup> Show de apresentação gravado pela UFSC. Arquivo pessoal de Luciano Py.

<sup>72</sup> Termo musical para considerar a levada “*funk*”, isto é, com notas em *stacatto*, tocadas em semicolcheia e colcheia, deixando o ritmo mais dançante.

<sup>73</sup> **15 anos de Reggae Todo Dia - Documentário**. Florianópolis: Iriê Produções, 2014.

Figura 10 - Camiseta que inspirou o nome da banda Iriê



Fonte: Acervo de Cléo Borges.

A descrição mostra como ocorriam relações, trocas e semelhantes significações entre as bandas e os membros individualmente. Além das proximidades de parentesco, ou amizades, trocas de músicos e composições, explicam as proximidades estéticas presentes em movimentos culturais. De alguma maneira, confirma que há trocas, interseções e ressonâncias entre os músicos do *Mané Beat*, ressaltando que não se constituía apenas de bandas isoladas compondo de forma semelhante, mas, sim, de constelações intuindo e sentido as paisagens sonoras de sua época de forma semelhante, criando sentidos próximos ao seu discurso musical.

**Quadro 2 - Movimentação e relações entre os membros**

(Continua)

<b>Integrante</b>	<b>Bandas que participou</b>	<b>Relações de parentesco</b>	<b>Trocas</b>
<b>Moriel Costa</b>	Dazaranha	Gazú -Irmão T.D. – Irmão Gerry – Irmão Nilinho – Primo Márcio Costa – Primo Jeco Thompson - Professor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Canções para a banda Tijuquera para o álbum Rocksteady.</li> <li>• Canção “Sinhazinha” da Tijuquera foi composta em parceria com Márcio da Vila (Tijuquera)</li> <li>• Canção “Só o Amor”, interpretada pela Tijuquera, foi composta com Cléo Borges (Iriê)</li> </ul>
<b>Sandro Costa (Gazú)</b>	Dazaranha Gazú e Iriê	Moriel -Irmão T.D. – Irmão Gerry – Irmão Nilinho – Primo Márcio Costa – Primo	
<b>Gency Costa (T.D.)</b>	Primavera nos Dentes	Gazú -Irmão Moriel – Irmão Gerry – Irmão Nilinho – Primo Márcio Costa – Primo	
<b>Gerry Costa</b>	Dazaranha Primavera nos Dentes Sallamantra	Gazú -Irmão Moriel – Irmão T.D. – Irmão Nilinho – Primo Márcio Costa – Primo	
<b>Márcio Costa</b>	Tijuquera Bonde Vertigem Andrey e a Baba do Dragão de Komodo	Gazú -Primo Moriel – Primo Gerry – Primo Nilinho – Primo T.D.– Primo	
<b>Rodrigo Poeta</b>	Tijuquera		Criou encartes para a banda Tijuquera. E do álbum “Nossa Barulheira” da Dazaranha

<b>Luciano Py</b>	Phunky Buddha (baterista) Coletivo Operante (tecladista) Valdir Agostinho (tecladista)		
<b>Jorge Gomez</b>	Phunky Buddha Valdir Agostinho Dr. Jorge & Mr. Seben		
<b>Adriano Barvick</b>	Dazaranha Dr. Jorge & Mr Seben		
<b>Zé Caetano</b>	Dazaranha Tijuquera		
<b>Guilherme Ribeiro</b>	John Bala Jones	Rodrigo Ribeiro - Irmão	Cantou na canção: Ô Mané (Dazaranha) e participou do DVD da Iriê
<b>Rodrigo Ribeiro</b>	Sallamantra	Guilherme Ribeiro - Irmão	
<b>Adauto Charnesky</b>	Dazaranha		Criou a canção “Lucinda” e entregou para a Phunky Buddha
<b>Rô Conceição</b>	Iriê		Cantou na canção: Ô Mané (Dazaranha) Co-compositor da canção “Bola pra frente” da banda Sallamantra
<b>Cléo Borges</b>	Iriê		Co-compositor das canções: “Bola pra frente”, “Já fiz o tempo passar” e “Nos versos entre outras coisas” da banda Sallamantra.
<b>Valdir Agostinho</b>	Carreira Solo Teve como banda de apoio a Coletivo Operante.		Cantou na canção: Ô Mané (Dazaranha)

<b>Caio César Belludo</b>	<b>Stonka Y Congas Coletivo Operante</b>		
<b>Luiz Maia</b>	Stonkas y Congas Coletivo Operante Valdir Agostinho		
<b>Ulysses Dutra</b>	Phunky Buddha Coletivo Operante Bonde Vertigem		
<b>Iriê (banda)</b>			Em seu álbum “Melhor que Sou” tocam uma versão de “Barca das Seis”, já gravada pela Tijuquera, composição de Moriel Costa, também presente no álbum solo do compositor.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Outra confirmação que há nessa relação de trocas e formações é a cena de música popular urbana de Florianópolis, ressoando além do *Beat*. Gringo Starr, como já dito, foi o idealizador do movimento almejado, produtor da *Iriê* e, posteriormente, da *Primavera nos Dentes*, também criador e produtor do CD coletivo que não chegou a ser gravado *100% Rock*, além de ser guitarrista de duas bandas que participariam da coletânea, a *Furnas* e a *Árcade*<sup>74</sup>. O baixista da *Udigrudis*, André Seben, desde 2015 é guitarrista na já citada *Dr. Jorge & Mr. Seben*, com Jorge Gomez e Adriano Barvick, ex-membros da *Phunky Buddha* e *Dazaranha*, respectivamente. Isso quer dizer que as criações, inspirações e trocas vão além do coletivo, e que há ressonâncias, ecos, que extrapolam as constelações do *Mané Beat*, reverberando sons de dentro e fora.

<sup>74</sup> Esboço de encarte do CD *100% Rock* que seria lançado em 1997. Arquivo de Gringo Starr.

A partir desses posicionamentos, confirma-se a tese de que há uma cena de música popular urbana em Florianópolis na década de 1990. E dentro dessa cena coexistem coletividades distintas e a mais expressiva delas foi denominada como *Mané Beat*. Mesmo que alguns membros não concordassem que fosse um coletivo ou um movimento e também com as definições ou nomenclatura escolhidas, percebe-se a aceitação de fazer parte.

Observa-se outros coletivos surgiram após o *Mané Beat* em Florianópolis, que, de certa forma, também conseguiram certa reverberação e possuíam membros ou bandas que eram parte do coletivo.

Na primeira década do século XXI, surge o coletivo de bandas chamado *Clube da Luta*, que durou entre 2006 e 2009, e fazia parte da cena roqueira de Florianópolis, quando a maioria das bandas do *Mané Beat* já haviam encerrado atividades e alguns de seus integrantes formaram outros grupos que fizeram desse movimento. A *Tijuquera* e a *John Bala Jones* continuaram na ativa e fizeram parte do coletivo, já a *Iriê* e *Dazaranha* não fizeram parte dele. Segundo Márcio Costa<sup>75</sup>, idealizador do *Clube da Luta* e membro da *Tijuquera*, só poderiam fazer parte do *Clube* as bandas que não conseguiam lotar uma casa de show sozinhas, sendo pensado para fortalecer as bandas, no caso da *John Bala Jones*, era um grupo que não conseguia mais ter vários shows agendados, mas, *Dazaranha* e *Iriê* estavam no seu auge.

A cena roqueira de Florianópolis mudou, novas bandas com novas sonoridades apareceram, porém, o *Mané Beat* ficou na intersecção do *Clube da Luta* e fora desse coletivo, no entre lugar. Em 2007, quando o *Dazaranha* lança a supracitada canção “Ô Mané”, segundo seu compositor, Moriel Costa, foi um desabafo contra as rádios que não tocavam música local<sup>76</sup>. No mesmo ano, o *Clube da Luta* estava em atividades, perdendo o espaço onde tocavam, o bar *Fios e Formas*, mas depois reformam um galpão no bairro João Paulo e fundam o *Célula Cultural Mané Paulo*. Um dos principais idealizadores do *Clube da Luta* e fundador do *Célula* foi Márcio Costa, integrante do *Tijuquera*, assim como, tanto o coletivo como o *Dazaranha*, estavam lutando por mais espaço e visibilidade dentro do mercado cultural da cidade.

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida em 8 de junho de 2017.

<sup>76</sup> CABRAL, Marcelo Mancha. *Soul da Caixa d'Água*. Florianópolis: Produção independente, 2017.

Com essas afirmações, reforça-se que não é apresentado o *Mané Beat* como um estilo musical, mas, sim, como um coletivo que teve desdobramentos para além de sua existência ou tentativa de existência. Mesmo pensando isoladamente as bandas, suas idealizações, estéticas e coletividade reverberou nas décadas seguintes, sendo um espectro dentro da paisagem sonora de Florianópolis reconhecida como parte da Ilha.

## 2.6 PROJETOS COLETIVOS EM FLORIANÓPOLIS

*Tem que falar mais alto, e pra falar  
mais alto, quanto mais gente melhor*  
(Gringo Starr).

A frase de Gringo Starr no documentário *Sete Mares em uma Ilha* (MAHEIRE; GASSEN, 1999) retrata bem o objetivo da formação de um coletivo. A construção de uma coletividade musical é uma das formas de bandas vencerem as dificuldades que o mercado impõe. Em Florianópolis ocorreram várias tentativas de coletividades para conseguir maior visibilidade no mercado, utilizando a canção como aglutinador para alguns jovens que queriam movimentar o cenário cultural da cidade e, possivelmente, profissionalizar-se no ramo.

Nos anos de 1980, as bandas recém-formadas encontravam dificuldades em divulgar seu material e/ou conseguir patrocínio para a confecção de novos discos. Nessa década, o melhor modo de divulgar novas músicas era através de festivais, rádios e/ou discos. Sendo muito custosa a gravação no formato LP, já que é utilizado material caro para a fabricação, Florianópolis não possuía estúdio de gravação para este tipo de trabalho. Desza forma, uma das maneiras de se conseguir maior espaço era a organização de várias bandas para discos coletâneas, chamados *pau-de-sebo*, pois através deles se percebia a resposta do público consumidor em relação à determinadas bandas.

Em 1984, o selo RBS-Discos, ligado ao Grupo RBS, lança o álbum *Som da Gente*, lançando algumas bandas que já faziam relativo sucesso em Santa Catarina, como *Grupo Engenho*, *Expresso Rural* ou o cantor lageano *Beto Mondadori*. Os integrantes desse álbum excursionaram por Santa Catarina para sua divulgação, assim como eram convidados para programas vinculados ao Grupo RBS. Além de conseguirem a visibilidade desse grupo midiático, ocorriam trocas de informações, experiências e ideias. Este foi o último projeto, na década

de 1980, do *Grupo Engenho*, com sua despedida sendo televisionada em programa da RBSTV apresentada por Cacau Menezes, relacionando-os com o grupo expoente, o *Expresso Rural*. Essa coletânea aproximou as duas bandas, e, quando ocorreu a saída provisória de um dos membros do *Expresso Rural*, o baixista Paulo Back, que retorna dias depois, o baixista da *Engenho*, Marcelo Muniz, assume com a *Expresso*, pois já que a banda não estava mais em atividades (MOTA, 2009).

Em 1985 surgem as primeiras tentativas de disco coletivo produzidos de forma independente, sem uma grande produtora ou gravadora para agrupar novos talentos. Com o intuito de divulgar a música popular urbana feita em Florianópolis, tem destaque dois grandes projetos: o *Projeto Ilha* e *Crime Perfeito*, elaborados pelos próprios músicos; e o *Projeto Ilha*, gravado e produzido no *Estúdio Mix*, de Chico Thives, ex-*Grupo Engenho*, em São José, que apresentou novos compositores e músicos.

Este último projeto, participaram, além de Chico, os grupos *Camisa de Força*, *Seixo Rolado*, *Século Astral*, *Anjo*, *Sobrinhos de Beethoven* (este tinha como tecladista Carlos Trilha, que depois tocou com *Tubarão*), além do cantor e compositor Rogério Orozko, que, posteriormente, gravou um disco solo. Considera-se que foi a primeira tentativa independente de grupos se firmarem no cenário *rock* da cidade. Independente, pois foram as próprias bandas que arcaram com os custos do projeto e a distribuição nas lojas. Em 1987 sai uma continuação, o *Projeto Ilha II*, mas enfocando trabalhos solos com apenas duas bandas na coletânea (MOTA, 2009).

Outro disco coletânea que merece destaque é o *Crime Perfeito*. Idealizado por Daniel Lucena (na época fora do *Expresso*, tentando carreira solo), Beto Mondadori e Ricardo Pilatti, reúne várias bandas com relativo sucesso em Florianópolis para a gravação do projeto. Uma coletânea com os principais músicos que se identificaram com o padrão estético musical do *rock* oitentista, pós-punk, principalmente as levadas de *New Wave*<sup>77</sup>, como as bandas *Decalco Mania*, *Alta Voltagem*, *Vanaheim*, *Olho D'água* e *Big Ben*, além de músicos solos como Beto Mondadori, Daniel Lucena e Fernando Bahia.

---

<sup>77</sup> *New Wave* tem como características principais o uso de efeitos tecnológicos, como teclados bem presentes nas canções, efeitos como *delay* e *reverb* (efeitos que duplicam e fazem o som reverberar, respectivamente), alguns utilizam bateria eletrônica. Além disso, o ritmo é mais dançante e com letras de fácil assimilação.

Para a produção desse disco, foi criado um selo independente, o *Jacaré Produções*. Alugaram um estúdio em São Paulo, Estúdio Mosh, e os músicos viajaram até lá para fazer as gravações. Os elaboradores do selo, que produziram todas as faixas, eram Ricardo Pilatti e Beto Mondadori. Como já dito, os selos foram criados para fazer frente às grandes empresas, usando de seu aparato tecnológico para os autores gravarem seus discos, porém sem as imposições da gravadora (BRANDINI, 2004). Nos anos de 1980 e início dos anos 1990, os selos foram se difundindo pelo número de bandas que iam se formando e as poucas portas abertas para mostrarem seu trabalho.

Criar um selo para poder gravar o disco foi a solução encontrada de divulgar o trabalho das diferentes bandas e poderem criar da forma que queria. A canção principal do disco, “Crime Perfeito”, foi uma composição de Daniel Lucena e Volnei Varaschin, e arranjo de integrantes das outras bandas. Todos os cantores fazem o vocal individual em cada estrofe e cantam juntos o refrão. Semelhante aos projetos de ajuda humanitários marcantes nos anos 1980, mas com grande irreverência por parte dos integrantes, demonstrando sua luta para conseguir manter o rock autoral na Ilha de Santa Catarina.

#### Canção 4 - Crime Perfeito<sup>78</sup>

Com tanta campanha no mundo  
A nossa turma sem fundo  
Também quer o direitcho

[...]

Pedimo grana pro padre  
Pro pai da rapaziada  
E também pro perfeito

Prá gravar esse disco  
E mostra pras menina  
O que nós temo no peitcho

[...]

We are the Estreitcho, we are the Estreitcho

---

<sup>78</sup> LUCENA, Daniel; VARASCHIN, Volnei. Crime Perfeito. In: LUCENA, Daniel; VARASCHIN, Volnei (Org.). **Crime Perfeito**. Florianópolis: Jacaré Produções. 1986. Faixa 5. Lado B.

É tão gostoso pensar  
 Que a gente vai fabricar  
 Um disco do nosso jeitcho

[...]

A grana que pintar  
 A gente pode aplicar  
 Em outro crime perfeitocho

We are the Estreitcho, we are the Estreitcho

Desse modo, remetem às campanhas humanitárias desenvolvidas nos anos de 1980, referenciando a letra diretamente à canção *We are the World*, com poucas semelhanças musicais entre as duas canções. Novamente com irreverência, deixam claro que a ajuda não é para os outros, mas para eles mesmos: “Com tanta campanha no mundo / e a nossa turma sem fundo / também quer o direitcho / [...] / aqui vai uma campanha em nosso próprio proveitcho”. Lembrar do projeto *USA for África*, o grupo coloca-se informado e inserido nos movimentos mundiais, porém demonstrando as diferenças e os aspectos que destacam sua individualidade perante os outros grupos. As referências e a conectividade estão com países com força cultural pelo mundo, como os Estados Unidos. Lembrando que a campanha que estão se referindo, a *USA for África*, foi uma iniciativa dos Estados Unidos para chamar a atenção da fome na África. A identificação dos compositores é com países colonizadores culturais, Estados Unidos e Reino Unido.

O projeto teve apoio da Secretaria da Cultura do Estado. E a letra cita as instituições sociais que considera líderes da sociedade conservadora, como família, Igreja e Estado, e os músicos pedem sua contribuição para a concretização do trabalho. Apesar de contribuir para projetos, como o “Crime Perfeito”, são os compositores (aqui também atores sociais) que escolhem as músicas e todo o projeto gráfico, então, há a contribuição, mas são esses compositores que desenvolvem o fato estudado, a composição do disco, como diz nos créditos finais, ao identificar os músicos na última faixa “vocal: todos ‘Cúmplices’”<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> O disco foi praticamente todo confeccionado pelos próprios compositores: Beto Mondadori foi o diretor de produção; Kaw Regis, diretor de estúdio; arte e programação visual, Maurício Muniz; coordenação artística, Daniel Lucena e Volnei Varaschin; assistentes de estúdio, Bahia e Masquinhas; técnico de gravação e mixagem, Paulo Farat e Luiz Paulo, que era também técnico de gravação. Todos os

Outro fator que se pode destacar sobre o relacionamento entre os músicos nos anos 1980 são discursos criados sobre a falta de organização política. Em matéria do jornal *O Estado* de 30 de junho de 1986, o jornalista Airton Seligmann (1986) observa a desorganização de um sindicato dos músicos bem ordenado em Santa Catarina. Na matéria, o jornalista aponta como a falta desse sindicato o principal fator da diminuição de público em *shows*, como o do *Decalco Mania*, com apenas 35 pessoas. Fernando Bahia, nesta mesma matéria de Airton Seligmann (1986, p. 8) ressalva que “está cada um por si. Isso cria uma concorrência desleal que beneficia os empregadores e baixa o nível dos espetáculos”.

No final da década de 1980 e 1990, várias bandas covers apareceram na cidade e, a grande maioria delas, foram finalizando suas atividades ou se modificando para este novo tipo de repertório: canções famosas de outros compositores. A partir de 1994, percebemos o crescimento de novas bandas autorais e, posteriormente, criando coletivos para competir no mercado. As coletividades nos anos 1990 ficam mais seccionadas por ritmos, como abordado no início deste capítulo. As tentativas de coletividades são conectadas através de sentimentos de neotribalismo, como comunidades emocionais, não apenas por viverem próximos espacialmente, como os projetos *Mané Beat* e *100% Rock*, já abordados aqui.

O início do século XXI revela o aparecimento de várias novas bandas em Florianópolis e a continuidade de algumas da década anterior. Como proposta de coletividade, vale destacar o *Clube da Luta*. Enquanto nos anos 1980 a busca foi por discos coletivos para divulgação com poucos *shows* coletivos e, nos anos 1990 aparecimento de projetos coletivos de estéticas semelhantes, o projeto foi um evento coletivo com apresentações de bandas em conjunto. Possuiu como principais locais de *shows* bares e lugares diretamente preparados para *shows* musicais, o bar *Fios e Formas* embaixo da ponte Hercílio Luz, parte insular e, por mais tempo (2007-2009), o *Célula Cultural Mané Paulo*, no bairro João Paulo, como dito anteriormente.

Além do *Clube da Luta*, outros incentivos à coletividade surgiram com perspectivas diferentes. Festivais independentes foram feitos no

---

citados, exceto Maurício Muniz, participaram também das gravações como músicos. Além disso, a Jacaré Produções era do Daniel Lucena, Beto Mondadori e Ricardo Pillati, e até mesmo o símbolo tem relação com a amizade entre eles e foi feito por Paulo Back, baixista do Expresso.

início do século XXI que tinham a característica de divulgação e maior profissionalização das bandas. Entre os festivais na Grande Florianópolis, destaca-se o *Rural Rock Fest*<sup>80</sup>, organizado por Vinicius Zimmerman, da banda *Da caverna*, também participante do *Clube da Luta*. Esse festival começou em 2001 em Santo Amaro da Imperatriz, cidade que fica a 33 quilômetros da capital, só como um festival de música, e, posteriormente, passou a ter teatro, cinema, oficinas de artes plásticas, além dos *shows*. Em 2008 passa a acontecer em um Centro de Tradições Gaúchas em São José, cidade conurbada com Florianópolis.

Outro festival, que acontece desde 2008, é o *Floripa Noise*<sup>81</sup>, que tem o objetivo de divulgar as bandas com o estilo *Metal* e experimentais. Considerados não comerciais, segundo o Zimmer, organizador do evento, as bandas têm pouco ou nenhum espaço na mídia ou nas casas de shows com maior público, apenas em espaços mais alternativos<sup>82</sup>.

A partir da primeira década do século XXI, a internet passou a ser o meio de comunicação alternativo de melhor alcance (BRANDINI, 2004). Dessa forma, a utilização desse meio, através de redes sociais, sítios eletrônicos e outras ferramentas, contribuiu para a divulgação dos eventos acima citados. O *Clube da Luta*, *Floripa Noise* ou o *Rural*, surgidos nesse momento passou por um período de transição (AMBONI; VERNIZZI, 2010), ao mesmo tempo em que colavam “lambe-lambe”<sup>83</sup> pela cidade, faziam divulgação de boca a boca ou tentavam através da grande mídia, TV, rádio, jornal, começaram a divulgar via internet, tendo *blogs* e páginas oficiais do evento em redes sociais.

Outro coletivo, mas sem a intenção de música autoral, foi o *La Liga Rock*, que surgiu em junho de 2011 durante o hiato dos festivais que houve com o fim do *Clube da Luta*, em 2009. Organizado no bar *La*

---

<sup>80</sup> *Rural Rock Fest 2001* – atualmente (2017). Informações disponíveis em: <<http://alquimidia.org/sarcastico/index.php?mod=pagina&id=987>>.

<sup>81</sup> Floripa Noise 2008. Informações disponíveis em: <<http://obaratodefioripa.com.br/floripa-noise-2015-mistura-musica-e-cinema-de-peso-em-uma-semana-de-festival/>>.

<sup>82</sup> Segundo o sociólogo Pablo Ornelas Rosa, entende-se por espaço alternativo, casas de shows fora do circuito comercial, com público pequeno com estilo musical, de vestimenta semelhantes. (ROSA, 2007).

<sup>83</sup> Lambe-lambe são cartazes de divulgação colados de forma rápida e barata em postes e muros.

*Pedreira*, no bairro Lagoa da Conceição, inicialmente por Guido e, depois, também, por Lucas Cortelleti.

Atualmente, há alguns coletivos e movimentações em Florianópolis. No ano de 2017 ocorreu o quinto Prêmio da Música Catarinense, organizado por Márcio Pimenta, do estúdio *Pimenta do Reino*, sempre acontecendo no Centro Integrado de Cultura (CIC). Também ocorreu a V Semana do Rock Catarinense, organizada pelo coletivo *O Clube*, e encabeçada pelo “presidente” do *Clube*, Geraldo Borges, além das apresentações de bandas catarinenses, o projeto conta com “bate-papo de décadas”, em que músicos são convidados para discutir sobre o cenário musical da cidade durante suas décadas de atuação, ou palestras com o jornalista Marcos Espíndola, sobre Lugares Musicais em Florianópolis nos anos 1990.

*O Clube* é um coletivo, ainda atuante em 2018, formado em 2011 por iniciativa do baixista da banda *Blame*, Geraldo Borges. Diferente de outros coletivos, *O Clube* tem como objetivo ajudar no crescimento de bandas novas, com apoio para tocar em casas de shows, palestras, gravações de CDs coletivos ou com o *Palco Aberto*, atividade em que qualquer músico ou banda pode subir no palco para tocar. Em palestra sobre o terceiro ano do coletivo, em 2014, Geraldo Borges apresenta como participantes: *Blame*; *Califaliza*; *End of Pipe*; *Eutha*; *Cyclos*; *Les Savons Superfins*; *Eletrolíticos*; *Rascal Experience*; *Hyperset*; *5!!*, *Mundo Analógico*; *Ambitus*; *Insúbito*; *Damadera*; *Enfuga*; *Mary Secret Box*; *Wagner Éffe*; *Thiago Zanatta*; *Circo Quebra copos*; *Besouros da Praia*; *Somato*; *Não Contém Glútem*; *Civilization*; *L8*; *Selvagens da Monareta*; *Jean Mafra (Bonde Vertigem)*; *Five 5 Boys*.

As bandas do *O Clube* diferenciam-se pelos nomes e, principalmente, pelas sonoridades. Não há uma homogeneidade sobre ritmos ou estilos, enquanto a *Eutha* ou a *Rascal Experience* tocam um “som mais pesado”, ligados ao estilo Metal, cantando em inglês, *Les Savons Superfins* e *Não Contém Glútem* são músicas mais leves, alguns sons acústicos com sonoridades MPB, cantadas em português. Algumas bandas começaram juntas com o coletivo, outras com músicos mais experientes, desde a *Eutha*, que iniciou em 1992, *Bonde Vertigem*, com Ulysses Dutra e Márcio Costa, participantes do *Mané Beat*, e bandas

iniciantes, como a *Cyclos*, com o baterista caçula do coletivo, Eduardo Macedo, com apenas 16 anos, em 2014<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> BORGES, Geraldo. **Palestra de 3 anos do *Clube***. Florianópolis: Livraria Catarinense – Beiramar Shopping, 4 de agosto de 2014. Informação oral. Fotos e gravação do acervo pessoal do autor.

### 3. CAPÍTULO 2 - CONSTRUÇÕES CULTURAIS E DE IDENTIDADE NA ILHA

#### 3.1 CONSTRUÇÕES DE UM AÇORIANISMO

Ao escolherem, ou aceitarem participar, do fenômeno *Mané Beat*, os integrantes demonstram interesse em falar sobre a Ilha de Santa Catarina. Porém, suas percepções desse lugar, do povo e de sua cultura são construídas juntamente com as invenções<sup>85</sup> sobre o que é Florianópolis e, principalmente, sobre o que é ser Manezinho da Ilha.

Canções com base nas construções culturais da região é um sintoma do que estava ocorrendo na década de 1990, tanto na Ilha de Santa Catarina quanto no Brasil. Em Florianópolis, a construção do Manezinho da Ilha e continuidades da afirmação e do discurso sobre a origem açoriana estavam se desenvolvendo na canção, artes cênicas, literatura e outras artes, destacando e fortalecendo um estereótipo do nativo ou morador radicado da cidade. No Brasil, bandas de música popular urbana eram formadas tendo por base a cultura local desses conjuntos musicais, como, por exemplo, os *Raimundos*, misturando *hardcore* com forró, o *Skank*, inspirando-se no sotaque mineiro, ou mais divulgado com essa característica, o movimento *Manguebeat*, com *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.*

As canções podem contribuir para a formação da tradição inventada, articulando-se com a memória coletiva e, até certo ponto, tornar-se um monumento, ou talvez um hino, para a identidade coletiva. Simone Luci Pereira (2013, p. 32) aborda esse uso da canção na memória:

Neste processo está presente a memória, esta trama de lembranças e esquecimento, voluntário e involuntário, fruto do presente e das vicissitudes que a vida atual coloca e enuncia. Estas versões deliberadas sobre o passado são possibilitadas pelas capacidades discursivas, interpretativas e pelas estruturas de significado do indivíduo no momento da rememoração, seja em forma escrita, oralizada, poética ou musical, além de terem um

---

<sup>85</sup> É utilizado o conceito de invenção conforme Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013), que apresenta a cultura e o folclore como algo construído por instituições e pela população local, escolhendo alguns aspectos e descartando outros.

forte componente coletivo, do apoio mútuo das memórias no grupo de pertença. (PEREIRA, p. 32).

A indústria cultural ou instituições governamentais podem, através da canção, estimular lembranças coletivas, fortalecer a identidade desejada, local, de geração e estilística. Como a autora apresenta, “trama de lembranças e esquecimentos” (PEREIRA, 2013), assim como as canções, ao serem lembradas como parte de uma determinada cultura, pode se monumentalizar e, ao escutar determinada canção, o individual se sentirá parte do coletivo. Dessa forma, é importante perceber como a cultura e a tradição são inventadas em Florianópolis e como a canção participa e/ou se constrói a partir dessa invenção.

Desse modo, será apresentada neste subcapítulo a construção cultural de Florianópolis em dois momentos: a construção do açoriano e a do Manézinho. Construção que Fantin (2000, p. 168) também apresenta em seu livro:

Aqui é preciso fazer algumas importantes distinções. Ao analisar o processo de ênfase na questão da cultura local e suas origens açorianas nos últimos anos em Florianópolis, pode-se identificar pelo menos duas grandes vertentes ou movimentos preconizados por diferentes atores e com conteúdos políticos diferenciados: o primeiro é o movimento de valorização do açoriano e de sua cultura; o segundo é o movimento de valorização da figura do manezinho. Estes dois movimentos, que às vezes se sobrepõem e se confundem – especialmente na defesa da cultura local – obedecem não só a lógica distintas mas respondem a interesses diversos.

A autora apresenta em seu livro, sobretudo, os aspectos políticos para as escolhas da identidade. Ao analisar as canções que constroem a identidade florianopolitana, percebe-se, também, as valorizações à cultura inventada como açoriana ou à manezinha. É importante destacar que em raros momentos algum compositor cita diretamente a “cultura açoriana” como sua inspiração, para a extensa maioria dos músicos do *Mané Beat*, suas inspirações vêm da cidade, do lugar de onde moram.

A escolha de destacar a revisitação e ressignificações da “açorianidade” é perceber a invenção dessa cultura como forma de construir as identidades de Florianópolis. Segundo Maria Bernadete Ramos Flores (1997a, p. 135), “A tradição é uma versão do passado que

se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que oferece, na prática, é um senso de continuidade”. Em outro estudo, a autora ainda complementa:

Inventar tradições significa criar rituais e regras que busquem traçar uma continuidade com o passado, criando uma memória que funciona como um estoque de lembranças. Nem tudo que a “tradição inventada” abarca é realmente do passado; várias de suas manifestações são recentes, mas surgem para as pessoas como algo há muito existente. (FLORES, 1997b, p. 35).

A tradição é inventada para criar identidades, utilizando o passado ou a sensação de “sempre existiu”, não necessariamente folclóricas, podendo ser tradições urbanas, de uma elite, letrada, fora da esfera “popular” ou “rural” abarcada no conceito de folclore. Todavia, folcloristas utilizam-se dessas invenções de tradição popular para escolher alguns ritos e festividades de cunho cultural para legitimar escolhas que acreditam ser mais identitárias para a cultura de determinada localidade. Aqui, o folclore é visto como sendo arte tradicional do povo, e considerando o povo “verdadeiro” como vindo da área rural, no caso de Florianópolis, do litoral, o pescador. Dessa forma, a tradição, muitas vezes utilizando-se do folclore ou o folclore vai se tradicionalizando, monumentaliza-se, firmando-se na memória como um monumento (LE GOFF, 2013).

Expressões locais, ditas de origem açoriana, que são utilizadas por moradores do interior da ilha, passam a ser retomadas e valorizadas por outros moradores, revelando um processo de identificação com o local, valorizando e dialetizando todo esse processo (FANTIN, 2000). Os nativos e os moradores que vão se instalando na cidade, percebem-se como aqueles que constroem a história da Ilha, e é nesse cenário que contempla uma ambiguidade nas suas construções culturais e ameaças de cultura externa, que as bandas produzem seu trabalho e esboçam uma movimentação musical.

Assim, pode-se destacar algumas características do que foi construído como ser manezinho. Em 1748 chegaram os primeiros casais açorianos para povoar a Ilha de Santa Catarina. Para alguns estudiosos como Oswaldo Rodrigues Cabral (1970), Walter Piazza (1983) e Doralécio Soares (2002), esses migrantes formaram a base da cultura de Florianópolis.

Em seu livro, *Folclore Catarinense*, o folclorista Doralécio Soares (2002) apresenta vários pontos da cultura açoriana em

Florianópolis: “Festa do Divino Espírito Santo; Terno de Reis; Santos e lendas do Mar; Pão-por-Deus; Boi-de-mamão; Dança do Pau-de-fita; Ratoeira; Linguagem com sotaques específicos; Superstições, orações e lendas; Culinária típica; Renda de Bilro”. É possível ainda acrescentar alguns outros tópicos além desses apresentados pelo autor: o Pescador; as lendas de bruxas, principalmente as coletadas e narradas por Franklin Cascaes; e mais recentemente, o surfista.

Mesmo antes do Congresso Catarinense de História, percebe-se a busca da açorianidade na cultura florianopolitana. Em seu livro *Santa Catarina: A Ilha de 1900*, Virgílio Várzea (1985, p. 19) apresenta o açoriano como o colonizador da Ilha de Santa Catarina com suas características morais:

O povo catarinense, conforme se viu, descende em sua quase totalidade de ilhéus açorianos e madeirenses, principalmente dos primeiros, de quem herdou o caráter humilde e bom, as excelentes qualidades morais, a índole trabalhadora e paciente, de uma rara tenacidade, afazendo-se facilmente às dificuldades, às privações e agruras do meio, conformando-se com tudo, pacífica e resignadamente.

O primeiro parágrafo do capítulo intitulado “Habitantes” (VÁRZEA, 1985) traz referências dos açorianos como os principais colonizadores da Ilha de Santa Catarina, formando, assim, a “índole” dos atuais habitantes. Várzea (1985) apresenta como “povo catarinense”, muito provavelmente se referindo ao habitante da Ilha de Santa Catarina e não ao estado de Santa Catarina. Cabe lembrar que em 1894 foi modificado o nome de Desterro para Florianópolis, e em alguns momentos do livro o autor fala de Florianópolis colocando entre parênteses o nome Desterro, para lembrar a população de que cidade está se referindo, pensando naqueles que não havia se acostumado com o novo nome, ou contrariando o nome oficial. Talvez essa seja sua escolha de utilizar catarinense no lugar de florianopolitano ou desterrense, pois também estava escrevendo, na época de sua morte, o segundo volume dessa obra que se chamaria *Santa Catarina: O Continente*, percebendo Santa Catarina como duas partes: a região insular e a continental.

As características do açoriano também são ressaltadas como herança ao povo da Ilha: “caráter humilde e bom, as excelentes qualidades morais, a índole trabalhadora e paciente” (VÁRZEA, 1985,

p. 19). Trabalhador pelo arquipélago ser formado por ilhas vulcânicas com terremotos, dificultando a vida e tornando-os mais resistentes, segundo Várzea (1985).

A vida no mar também é apresentada como característica desse povo:

Daí o caráter tenaz e temerário, por vezes, do catarinense, sobretudo na sua grande aptidão para a vida no mar, que é ainda uma herança do povo açoriano e de toda a raça portuguesa, que foi e é essencialmente marinheira, embora Portugal conte hoje uma pequeníssima marinha. [...]

Nisto, como no falar constante que o anima, particularmente na vida nas praias, o barriga-verde se parece com os algarvios, de quem igualmente tem o sangue, pois os açorianos provêm em parte deles, que colonizaram também as ilhas. (VÁRZEA, 1985, p. 20-21).

São características que o autor apresenta no final do século XIX e que serão enfatizadas novamente no ano de 1948, ao comemorar os duzentos anos da chegada desse povo e ressaltar cada vez mais a herança açoriana na Ilha de Santa Catarina, como foi dito.

A relação com o mar é percebida como algo determinante na identidade de Florianópolis. O pescador, a rendeira na beira da Lagoa, o surfista, as propagandas turísticas ou, até mesmo, a consolidação da cidade ser lembrada como Ilha, esquecendo o continente, são utilizados para fortalecer na memória a identidade de ser uma cidade que tem como características o mar, não o urbano. Interessante destacar que as áreas mais rurais e “tradicionalistas” da cidade estão nos bairros praianos, e o interior da Ilha, mais urbanizados. Por exemplo, o centro da capital, fundado à beira-mar, foi sendo aterrado o mar próximo (OLÉIAS, 1994), afastando-o da margem. Ressalta-se aqui o aterro das Baías Sul e Norte na década de 1970, os quais foram aterrados aproximadamente uma área de 400 mil metros quadrados e, a área litorânea, apenas é aproveitada na Baía Norte para caminhadas, ciclismo e paisagem, não podendo se banhar. O litoral da Baía Sul, mais próximo à área central, não é aproveitado como lazer, apenas como via rodoviária, e não há acesso ou visão do mar para os pedestres que frequentam o centro (OLÉIAS, 1994).

Florianópolis vivenciou um processo de transformação no seu contexto cultural, a partir do final da década de 1960, início da década de 1970, quando ocorre a criação da Universidade e de outros órgãos

públicos, como a Eletrosul (Centrais Elétricas do Sul do Brasil). A criação dessas instituições traz consigo uma grande quantidade de novos moradores provenientes de outros estados, como Rio de Janeiro, São Paulo e, principalmente, Rio Grande do Sul. Nessas décadas, inicia-se o planejamento de seu desenvolvimento turístico por parte dos órgãos governamentais, que vem a se consolidar somente na década de 1980. Ao apresentar a cidade nos anos 1990, situando o contexto das bandas do *Mané Beat*, Maheirie (2001, p. 98) relata:

Fonte de inspiração por sua beleza ímpar e por outras qualidades sedutoras e indiscutíveis, a ilha se mostra cada dia mais atraente para aqueles que querem habitá-la, por muito ou pouco tempo. Por outro lado, mesmo sendo “maquiada” como a capital de “melhor qualidade de vida”, Florianópolis tem produzido processos de exclusão social e econômica, pela falta opções duradouras, no que se refere à escolha por um trabalho. Assim, ela é marcada por uma condição sazonal, envolvendo nativos e moradores, especialmente dos bairros praianos, em trabalhos temporários e irregulares.

Sobre identidades culturais, Hall (2005, p. 8) as identifica como “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. O autor ainda enfatiza a complexidade do tema:

O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas. (HALL, 2008, p. 9).

Na década de 1940 ocorrem movimentações para ressignificar a identidade de Florianópolis como destaque, evidenciado no I Congresso Catarinense de História, de 1948, comemorativo do Segundo Centenário da Colonização Açoriana (FLORES, 2000). Maria Bernadete Ramos

Flores (2000) ressalta como nesse período se destacaram as ressignificações da cultura açoriana, como foi se construindo e quais festejos foram selecionados como parte da cultura florianopolitana, baseando-se em discursos que apresentavam o açoriano como o fundador das práticas culturais na Ilha de Santa Catarina. Os folcloristas, ao longo dos anos, formam, assim, o discurso fundador da Ilha, selecionando práticas que se adequam ao que consideram ser do colonizador açoriano em Florianópolis, estabelecendo a cultura trazida pelos açorianos como a tradição permanente na cidade. Os folcloristas buscaram o “mito fundador” da cidade. Sobre como esse mito se monumentaliza, a historiadora Janine Gomes da Silva (2008, p. 187-188), ao discernir sobre as comemorações do centenário de Joinville, ressalta que:

Uma certa memória social, revelada na grandiosidade do município, decorria de um passado pautado no mito fundador e que se materializava nos discursos comemorativos. Tais falas se inscreviam na posição discursiva de valorização de uma conjuntura, mas ao mesmo tempo sublinhavam as angústias de um período anterior – “aniquilado, empobrecido, menosprezado”. Dessa relação intrincada entre angústias do passado e os festejos do presente, ecoavam significados de valorização da imigração, que emergiam de uma memória para se inscreverem na história – uma história de silêncios e de muitos ditos.

A valorização do passado, mesmo que difícil, é remetida para legitimar o discurso fundador e glorificar o município do presente, no caso descrito, da cidade de Joinville 1950. Outra característica ressaltada por Silva (2008), que ocorre ao se monumentalizar algumas características culturais, assim como em Florianópolis, é o silenciar de algumas falas para dar voz a outros ditos. Algumas vozes vão se apagando na memória da cidade, com o discurso do fundador, da tradição, enaltecendo, no caso de Florianópolis, o colonizador açoriano e se esquecem dos povos africanos como formadores da cultura da cidade.

Não por acaso, é a partir da década de 1950 que há o crescimento da folclorização no Brasil e em Santa Catarina. Através da crescente urbanização e modernização dessa década, as culturas rurais, consideradas mais tradicionais pelos folcloristas, vai se perdendo ao sair do campo e ir para a cidade. Para a historiadora Tânia Garcia (2010, p.

9), com a modernização há um enfrentamento de se “museificar” o passado, com os folcloristas conseguindo o status de “guardiões” da verdadeira cultura:

O apego ao passado e a revalorização das tradições nacionais constituíram numa das formas de reação à esta nova ordem. Não por acaso os estudos folclóricos e suas apropriações ganharam, desde então, uma maior relevância. Era preciso elaborar estratégias a fim de preservar o que era nosso, de evitar que nos “aculturássemos e perdêssemos nossa identidade”.

Encontrar uma origem, o local nativo das primeiras gerações é parte do que Hall (2008, p. 26) considera com “identificação associativa: “Aquilo que poderíamos denominar “identificação associativa” com as culturas de origem permanece forte, mesmo na segunda ou terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação”.

O autor utiliza a identificação associativa com países caribenhos e a utilização dessa identificação com a Grã-Bretanha. Empregando esse conceito em Florianópolis, percebe-se a açorianidade como uma busca de identificação associativa pelos folcloristas e estudiosos do Congresso.

Sérgio Luiz Ferreira (2006, p. 50), em sua tese de doutorado, também defende que o açorianismo foi revisitado em 1948, ressaltando como uma forma de combater a ameaça alemã, isto é, de Santa Catarina deixar de ser vista um estado de descendência alemã após a Segunda Grande Guerra:

Segundo Boléo, o objetivo do congresso era “resgatar o importantíssimo papel do açoriano na colonização de Santa Catarina”. Este objetivo já tinha sido expressado por todos os participantes do congresso, mas ele vai mais além e revela outro dado importante: O Congresso “constituiu uma necessidade no Estado de Santa Catarina, onde a cultura luso-brasileira perigosamente enfrentou a cultura alemã. A finalidade suprema, embora não expressa, era a de mostrar para os outros Estados da União, a brasilidade de Santa Catarina”.

O texto de Manuel de Paiva Boléo, também apresentado por Flores (2000), é um panorama sobre o I Congresso Catarinense de História para Portugal. É uma forma de demonstrar a identidade portuguesa do estado de Santa Catarina, ressaltando a boa índole dos açorianos que povoaram a Ilha e o litoral catarinense, colocando Santa Catarina como parte de um Brasil português, ressaltando sua “brasilidade”. A construção da identidade, segundo o autor, passa por uma luta das elites negando o outro, elites de Florianópolis contrariando as elites do Vale do Itajaí, e também a elite se reafirmando entre os próprios moradores da cidade.

A construção e retorno aos aspectos culturais ditos açorianos ganham destaque quando há disputas políticas entre diferentes regiões do estado de Santa Catarina. Guilherme Castro (2009) ressalta, em sua dissertação de mestrado, que, nos anos de 1940, políticos da região do Vale do Itajaí e da Grande Florianópolis disputavam quais as características poderiam ser valorizadas para Santa Catarina. Com a política nacionalista de Getúlio Vargas, valorizando a descendência portuguesa, Florianópolis tenta se apresentar como açoriana:

Em oposição aos intelectuais do litoral, as elites políticas da região do Vale do Itajaí reivindicavam a hegemonia política no estado em função de uma predominância da colonização de origens germânica e italiana. Através da contradição entre os perfis do “homem do litoral” e do “homem do Vale do Itajaí”, o objetivo era realizar uma releitura deste paradoxo da história de Santa Catarina, no contexto do governo do interventor Nereu Ramos, e do projeto nacionalista de Getúlio Vargas.

Portanto, a construção da identidade cultural do habitante do litoral de Santa Catarina, o que inclui a expressão “mané”, aconteceu dentro de um contexto histórico de disputa entre as elites de Florianópolis e de Blumenau, no Vale do Itajaí, pela hegemonia do poder político no estado. Naquela época, com o término da Segunda Grande Guerra, Santa Catarina carregava consigo o estigma de ser o estado mais alemão do Brasil. No ano de 1948, comemorou-se o bicentenário da colonização açoriana em Florianópolis. Neste momento, ocorre um reforço na atribuição de valor forjada à colonização de origem açoriana na

Ilha de Santa Catarina e no litoral catarinense, ressaltando a imagem do “mané” como símbolo do habitante nativo da Ilha através dos meios de comunicação do período como os jornais, os movimentos artísticos, etc. (CASTRO, 2009, p. 24).

Algumas características do açoriano são enfatizadas pelos estudiosos durante o Congresso, ressaltando como seria a “índole originária” do morador de Florianópolis:

Assim, cada detalhe da faina colonizadora era enfatizado: o árduo trabalho da agricultura; o desenvolvimento de artes e ofícios, como a cerâmica, o engenho de farinha de mandioca, o tecido feito em tear doméstico, a renda de bilro, etc.; a dedicação à pesca de subsistência ou à pesca da baleia em alto-mar; a defesa militar; o trabalho recrutado para as obras públicas; a sedimentação da língua, da cultura, da religião, das instituições de origem portuguesa. Diziam que os açorianos construíram um pedaço de Brasil no sul do continente americano. (FLORES, 2000, p. 74).

Com o intuito de abordar e construir a cultura florianopolitana dentro do contexto folclórico, os membros do I Congresso Catarinense de História, criam o *Boletim de Folclore Catarinense*, em 1949, tendo como presidente Oswaldo Rodrigues Cabral. Segundo o texto de apresentação deste boletim, “Uma das decorrências proveitosas da realização do Primeiro Congresso Catarinense de História, reunido nesta Capital em outubro do ano passado, foi a instalação da sub-Comissão Catarinense de Folclore”<sup>86</sup>. Os cinco textos compilados no documento apresentam claramente o açoriano como parte do folclore, entre eles dois possuem títulos demonstrando os aspectos açorianos: “Temas Açoreanos”, de Oswaldo F. de Melo, e “Reminiscências Açoreanas”, de Almirante Caldeira. Nenhum outro apresenta em seu título outro povo colonizador de Santa Catarina. Sendo assim, utilizam o folclore como forma de construir a tradição açoriana em Florianópolis.

---

<sup>86</sup> Sub-Comissão Catarinense de Folclore. Apresentando. **Boletim Trimestral**, Florianópolis, n. 1, p. 3, set. 1949.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) concorda com as afirmações de Ramos Flores (2000) quando apresenta o folclore como algo fabricado, com grupos com poder de escolher o que seria folclórico. Segundo o autor, o conceito de folclore abarca os estudos sobre o conhecimento e artes de um povo, porém contesta sobre o que é escolhido como “povo”, os mais humildes, mais antigos. Assim como, os fazeres que selecionados como tradicionais, também são propostos de acordo com poderes internos e externos à comunidade estudada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). O folclorista apresenta-se como representante de uma cultura originária da região, apresentando ou retirando hábitos que considera pertencente ou não de certa região. Esses folcloristas, ao defenderem alguns hábitos, artes ou outros aspectos culturais, selecionam retratando como cultural, dessa forma, o folclore é significado como um padrão tradicional da cultura.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), ao analisar a construção do folclore nordestino, propõe como formadores grupos de intelectuais com funções institucionais que possuem certo prestígio acadêmico. Ao serem aceitos esses signos como parte tradicional de um lugar, são divulgados de forma ampla e aceitos como a “verdadeira cultura popular” dessa localidade:

Eles, através de suas pesquisas, de seus escritos, de suas ações institucionais e de suas práticas, foram definindo e instituindo o que deveria ser visto e dito como sendo a cultura desta região, aquilo que seria típico, particular, singular, autêntico deste espaço e que manifestaria, portanto, sua própria essência, sua própria identidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 21).

Os folcloristas acima apresentados se percebem como guardiões e divulgadores da tradição florianopolitana. O historiador Thiago Juliano Sayão (2004), em sua dissertação de mestrado, ressalta a importância do referido *Boletim Trimestral de Folclore* e de seus escritores como uma forma de construção selecionada da tradição de Florianópolis, destacando a colonização açoriana:

As Comissões de Folclore apareciam como um dos temas de estudos do IBECC, instituição organizada no Ministério das Relações Exteriores do Brasil para representar o país junto a

UNESCO. O IBECC foi responsável, por exemplo, pela organização dos congressos de folclore, como o I Congresso Brasileiro de Folclore em agosto de 1951, o qual contou com a presença dos seguintes integrantes da Comissão Catarinense de Folclore: Oswaldo R. Cabral, Custódio F. de Campos, Walter Piazza, Osvaldo Melo Filho, Lucas Alexandre Boiteux e Victor Peluso Junior. O discurso de Cabral (Secretário Geral da Comissão Catarinense) no Congresso buscou, também, marcar uma posição “autônoma” dos estudos folclóricos em Santa Catarina que começaram a se projetar por meio dos Boletins Catarinense de Folclore.

Pode-se perceber que apesar dos Boletins mencionarem diversas manifestações culturais, as práticas atribuídas aos açorianos ganharam maior visibilidade. Entre os textos publicados nos 19 Boletins da primeira fase (1949 a 1963), que incluem descrições de atividades folclóricas e “noticiários”, as referências à “cultura açoriana” aparecem mais vezes do que as de outros grupos étnicos/culturais associados ao Estado. Cerca de 20 textos mencionam o folclore “açoriano”, enquanto 3 enunciam “costumes” teuto-brasileiros, 1 versa sobre o folclore “africano” e 1 sobre o ítalo-brasileiro. (SAYÃO, 2004, p. 52-53).

Como exemplo dessa construção de tradição açoriana na Ilha de Santa Catarina, pode-se discorrer sobre alguns dos trabalhos de Nereu do Vale Pereira (2003)<sup>87</sup>, professor, sociólogo e folclorista, através do

---

<sup>87</sup> Sobre Nereu do Vale Pereira, no sítio eletrônico da Fundação Catarinense de Cultura está que: “Ph.D. em Ciência Humanas e Sociais, nasceu em 13 de setembro de 1928. Natural de Florianópolis.[...] Sócio Emérito do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina; Sócio do Instituto Histórico da Ilha Terceira – Açores; Membro da Comissão Catarinense de Folclore; Membro do Conselho Deliberativo da Fundação Franklin Cascaes; Integra, e foi um dos fundadores do Núcleo de Estudos Açorianos da UFSC; Membro e um dos fundadores do Núcleo de Estudos Museológicas de Santa Catarina; Membro da Academia Desterrense de Letras; Membro da Academia Catarinense de Letras e Artes; Associado da Associação Literária Florianopolitana; é instituidor do Ecomuseu do Ribeirão da ilha e seu Diretor Geral; [...]. É autor de dezenas de livros, artigos e vídeos sobre cultura açoriana, com ênfase em Florianópolis e no Ribeirão da Ilha. Seus últimos

título característico de um de seus livros: *Contributo açoriano para a construção do mosaico cultural catarinense*. Apesar de colocar como apenas um aspecto na construção como mosaico cultural, cita na apresentação: “Dentre as diversas culturas, e etnias, que forjaram o viver catarinense ao longo dos tempos [...], foi o açoriano do Século XVIII o principal e o mais expressivo contingente humano que construiu a base da gente ‘*barriga-verde*’” (PEREIRA, 2003, p. 11, grifo do autor).

Ou em “*Farpas da Açorianópolis-Ilha de Santa Catarina*”, o título já é enfático na mescla dos nomes Açores e Florianópolis, que, segundo o autor:

Trata-se de uma proposta que venho colocando em debate já há cerca de trinta anos e na apreciação da opinião pública para uma mais adequada denominação de nosso município e sua Cidade Capital de Santa Catarina, cuja homenagem ao Marechal Floriano Peixoto nunca foi aceita, e por isso contestada pelos legítimos desterrenses. (PEREIRA, 2016, p. 15).

O discurso de Pereira (2016) é claro sobre a ligação dos Açores com Florianópolis e sua resistência ao nome atual homenageando o antigo presidente. O final do referido trecho aborda que o nome é contestado “pelos legítimos desterrenses”, colocando-se também nessa qualidade. No final de sua apresentação nos livros, o autor autointitula-se como “um autêntico e lendário Manezinho da Ilha, desta bela e PARADISIÁCA ILHA DE SANTA CATARINA e seu *Arquipélago Encantado*” (PEREIRA, 2016, orelha, grifo do autor). Aqui, relacionando com o trecho anteriormente exposto, o autor arrola o autêntico desterrense com o Manezinho da Ilha, colocando-se nessas duas qualificações, ou podendo, até mesmo, igualar os dois títulos.

---

lançamentos foram: Os Engenhos de Farinha de Mandioca da Ilha de Santa Catarina – 1992; Ribeirão da Ilha Vida e Retratos – 1989; Memorial Histórico da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos – 1998 Florianópolis das 100 Praias – 1999; Associação Irmão Joaquim – 100 anos de Amor ao Próximo – 1902-2002; O Contributo Açoriano na Construção do Mosaico Cultural Catarinense – 2002, Santa Catarina a Ilha 500 anos e Descortinando as 100 Belas Praias de Florianópolis, em seu Continente, suas Lagoas e sua Ilha – 2004”. Informação disponível em: <<http://www.fcc.sc.gov.br/pagina/5356/nereudovalepereira>>. Acesso em: 13 set. 2017.

A denominação Manezinho da Ilha logo será abordada. Os dois livros citados de são recentes, porém, Nereu do Vale Pereira (2003, 2016) foi um importante articulador e membro da Comissão Catarinense de Folclore e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina desde a década de 1960 e 1970.

Outra folclorista que destaca o açoriano como a tradição cultural de Florianópolis está inserida no texto de Lélia Pereira Nunes (2002), para o livro *A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente* do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina:

A epopeia açoriano-maideirense de 1748 marca o início de uma importante página da história do povoamento do sul do Brasil, escrita pela gente simples, desbravadora e corajosa do Arquipélago dos Açores, que em outubro de 1747 deixou o Porto de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, atravessou o Atlântico e trouxe às terras de Santa Catarina, conhecimentos, usos e costumes, religiosidade e suas esperanças. Ao se estabelecerem os açorianos das Ilhas de São Jorge, Pico, Faial, Terceira, Graciosa e São Miguel, fixaram suas raízes e tradições insulares que se reproduziram ao longo das gerações e que, hoje, retratam a alma, o sentir, o fazer, o imaginário do nosso povo.

Este quadro, reafirma a convicção de que entre nós existe um Açores, perdido no tempo e mantido por um legado secular de *açorianidade*, formados de nosso patrimônio cultural [...]. (NUNES, 2002, p. 76-77, grifo do autor).

A fala da autora é impositiva, não deixando espaço para questionamentos, entretanto, como já dito, são construções escolhidas para a relação direta da chegada dos açorianos e a atual cultura florianopolitana. A “origem” madeirense também é esquecida pela autora no decorrer de sua análise, sendo apenas apresentada como uma “epopeia açoriano-maideirense”, porém em nenhum outro momento os madeirenses são apresentados.

### 3.2 A TRADIÇÃO REPENSADA

Na década de 1980, a identificação com a cultura local esteve ameaçada, dividindo percepções sobre suas práticas. Analisando a canção e a literatura de Florianópolis nessa década, percebe-se a falta de temas e sonoridades ligados à Ilha de Santa Catarina, podendo supor algumas considerações. Como analisa Ramos Flores (1997a), nos anos de 1980, os jornais apresentavam através da farra do boi um aspecto da cultura de Florianópolis como algo selvagem, tanto os jornais locais como de circulação nacional, como *O Estado de São Paulo*. Críticas à farra foram iniciadas mais enfaticamente em 1987 com matéria publicada por Urda Krieger no jornal *O Estado de São Paulo*, tomando proporções nacionais (FLORES, 1997a). De várias partes do país, leitores enviaram cartas para o jornal e/ou para o governador do estado de Santa Catarina contra a prática. Dagomir Marquenzi, no jornal *O Estado de São Paulo*, escreve uma matéria com o título de *O Tumor Catarinense*, apresentando os moradores de Florianópolis que seguem a farra do boi como selvagens (FLORES, 1997a). O ano de 1987 é marcante para perceber as disputas nos discursos, de um lado polemizando o nativo de Florianópolis através da farra do boi e, de outro, a instituição do Troféu Manezinho da Ilha, que será mais bem abordado posteriormente.

A farra do boi, depois de acusada como algo selvagem, foi um dos fatores que contribuiu, para que fosse percebida a cultura local e a descendência açoriana, como algo atrasado, buscando as identidades com o nacional ou o internacional, não mais o local. As disputas entre tradição e modernidade aparecem nos jornais locais e nacionais. Ramos Flores (1997a) apresenta, em seu livro, as disputas entre defensores da farra e quem a combate, ressaltando a imprensa como divulgadora da farra como algo sádico. Na primeira metade dos anos 1990, os jornais catarinenses apresentaram a farra como uma festa e tentaram extirpar a visão de maus tratos com os animais, como, por exemplo, a matéria de capa do jornal *Diário Catarinense* de 1º de janeiro de 1994: “Farra do boi mobiliza moradores do Itacurubi”. Segue na introdução da notícia: “Oito animais foram soltos no mangueirão. Brincadeira não teve momentos de violência”<sup>88</sup>.

Ferreira (2006, p. 57) também destaca a farra como catalizador dos debates sobre a tradição e identidade açoriana nos anos 1980 e,

---

<sup>88</sup> **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 19, 1º jan. 1994.

como a explosão imobiliária local fez ressurgir a identidade perdida, “É nesse momento que esta ‘identidade açoriana’ irá aflorar nos discursos e práticas”. Juntamente com a exploração imobiliária, há a migração de turistas e novos moradores vindos de outros estados, principalmente do Rio Grande do Sul e São Paulo, dessa forma as disputas de identidade cultural da cidade se caracterizam com alguns, principalmente os “de fora”, percebendo-a como atrasada e os “nativos” querendo fortalecê-la (FANTIN, 2000).

O livro de contos de Olsen Júnior (1998) expõe a polêmica em uma das formas que a farra do boi era percebida pelos moradores. Seu livro *Desterro, SC*, de 1998, apresenta contos sobre a Ilha de Santa Catarina, costumes, moradores e paisagens. A capa do livro é uma referência à farra do boi, no qual foi escolhida a pintura *Farra-do-boi*, do artista plástico catarinense de Juarez Machado. O primeiro conto, intitulado “Farra-do-Boi”, narra as dificuldades de um padre que vem de outra cidade em se habituar com esta festividade, além das relações entre a farra e a vida de pescador:

Que se poderia esperar daquela população de pescadores perdida em uma orla sombria do Atlântico, senão que se manifestassem com autenticidade na festa maior em que havia participação coletiva e onde o individualismo representado pela solidão do animal era encurralado até a morte?

A luta insana do boi em tentar burlar o seu destino, de certa forma, assemelhava-se em muito à luta do homem, seu algoz, igualmente incapaz de fugir de seu próprio desígnio, entregue à tarefa de sobreviver da única maneira possível, sacrificando-se e sendo sacrificado. (OLSEN JÚNIOR, 1998).

Segundo Maria Bernadete Ramos Flores (1997a, p. 169), a farra do boi começa a ser percebida como selvagem, atrasada, a partir da década de 1970, quando a cidade passa a se modernizar e a gerar “sujeitos que problematizaram a brincadeira”. Na década de 1980 passa ser alvo de discussões nacionais, através das matérias de jornais já citadas. Ao abordar as polêmicas geradas pela farra, a autora remete-nos às disputas e às representações que a tradição evoca. Por um lado, os farristas, percebendo como uma brincadeira que “sempre aconteceu”, de

outro, movimentos a favor dos animais compreendendo a festa como uma selvageria.

Essas disputas refletem as discussões que ocorriam ao selecionarem aspectos do que é ser florianopolitano. Assim, as tradições são utilizadas como formas de discurso para legitimação de práticas, como a farra do boi. As particularidades que o nativo da cidade possui, são escolhas feitas para evocar qualidades para uma aceitação de ser no florianopolitano, tanto que, segundo a Flores (1997a), para alguns, em razão da farra, o orgulho de ser catarinense estava comprometido por essa festividade.

A farra do boi expressa algumas construções do que é ser florianopolitano e, ao ser abordada nos anos 1980, mesmo que de forma pejorativa, é recuperada a memória do açoriano na Ilha de Santa Catarina. Ao comparar as festividades dos duzentos anos da colonização açoriana, em 1948, com os relatos de seus entrevistados, Flores (1997a) ressalta como as polêmicas geradas ajudaram na reconstrução de ser descendente de açoriano nos anos 1980:

As entrevistas que fiz no interior da Ilha, entre 1988 e 1990, despertaram-me para esta questão da açorianidade, a questão da homogeneidade cultural da região, da consciência do passado. Quando perguntava: de onde vieram seus avós, seus pais... respondiam-me: nasceram aqui; são brasileiros; não sei de onde vieram; não são de origem (ser de origem, é ser descendente de alemão ou outra etnia estrangeira). [...] Hoje, quando a mídia dedica grandes espaços à farra do boi, relacionando-a a uma cultura de origem açoriana, há uma redescoberta da açorianidade, e alguns dos entrevistados “farristas” já se vêem como portadores de uma cultura que também se faz nos Açores. (FLORES, 1997a, p. 120).

Comparando com as falas anteriormente expostas, a autora demonstra a mudança no discurso de identidade nos “farristas”. Anteriormente, denominavam que “sempre aconteceu”, festividade herdada dos pais. A partir dos desdobramentos midiáticos e de folcloristas, a festividade passa a ser percebida como uma herança açoriana, ligando de forma direta a cultura da cidade, principalmente dos nativos, com a colonização açoriana. Os retornos e as representações e signos de identidade, as quais as culturas ou origens estariam ligadas,

relacionadas com papéis sociais ou mesmo questões políticas que se enfrentam.

Utilizando o conceito de “tradição inventada” de Hobsbawm e Ranger (1997), que Flores (1997a) utiliza ao analisar a farra do boi, é repensado o quanto às disputas pela legitimidade, ou não, dessa festividade estar ligada nessa invenção. Nos relatos encontrados, a autora aborda discursos provenientes de suas entrevistas como: “A Farra do boi já foi o começo do mundo” (FLORES, 1997a, p. 163); ou “Não tem festa sem boi. Todo ano, todo ano, todo ano tem farra do boi. Já me criei nisso, é uma tradição antiga” (FLORES, 1997a, p. 169). Não só a farra estava sendo contestada como tradição, pois, se de um lado os “farristas” adotavam como tradição, também o “orgulho” de ser catarinense estava comprometido ao incorporar esta festividade vista como bárbara por alguns (FLORES, 1997a, p. 193). Assim, no final dos anos 1980, com a polêmica da farra, questionava-se sobre as tradições construídas da Ilha de Santa Catarina. A farra do boi foi citada e utilizada aqui apenas como forma de demonstrar as disputas culturais que aconteciam na cidade até a década de 1990<sup>89</sup>.

Outra festividade que utiliza o boi como personagem principal, e que interessa esta tese por seus aspectos musicais, é o boi de mamão, no caso é um boi fabricado com madeira e pano. O boi de mamão é citado em vários livros sobre folclore e também nos boletins catarinense de folclore. Não é o objetivo aqui afirmar se é de origem açoriana ou não, contudo é um fenômeno cultural muito difundido na Ilha de Santa Catarina por seu aspecto folclórico, utilizado e ressignificado pelas bandas do coletivo estudado nesta tese.

A brincadeira de boi de mamão consiste em uma história cantada e teatralizada sobre a morte e ressurreição de um boi, com várias personagens, como o próprio boi, a bernunça e a Maricota (PIAZZA, 1954). Todas as personagens são pessoas caracterizadas, com “uma armação de madeira, sobre a qual estendem um pano branco, com remendos de cor, imitando as manchas do couro do animal” (PIAZZA, 1954, p. 73). As cores do pano variam, atualmente, percebe-se que muitos escolhem panos coloridos no lugar do branco com manchas. Algumas quadrinhas descritas por Soares, em estudo sobre o boi de mamão, são:

---

<sup>89</sup> Ainda há discussões sobre a farra do boi em Santa Catarina, porém, ao ser considerada ilegal nos anos 1990, as disputas se modificam. Não é o foco desta tese continuar o debate sobre a farra.

Eu benzo este boi  
 Com um galho de alecrim  
 Senhor dono da casa  
 Dá um dinheirinho pra mim

Ao som da cantoria o chamador canta:

Chamador: Alevanta boi dourado  
 Alevanta devagar

Coro: Vem cá meu boi  
 Vem cá (SOARES, 1978, p. 8).

A letra ressalta a doença do boi, o pedido de dinheiro do benzedeiro e a vontade do povo, representada pelo coro, para que o boi levante. O boi pode ser percebido como o folclore, a tradição de não deixa-lo morrer. Na cantoria é utilizada linguagem simples, coloquial, como o uso da palavra “alevanta”, mais usual no cotidiano das vilas de pescadores.

Entre o final da década de 1970 e final dos anos 1990, é lançada pelo Ministério da Educação e Cultura e Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) a coleção “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”. Compactos com gêneros de canções que representariam o folclore de cada região, que, segundo Helena de Moura Aragão (2011, p. 2), em sua dissertação de mestrado:

[...] iniciou em uma parceria entre Ministério da Educação e Cultura, o Departamento de Assuntos Culturais e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sendo depois incorporado à Funarte, lançou 48 discos entre 1972 e 1998. É uma das mais completas coleções no gênero no Brasil, com discos dedicados a cada manifestação folclórica, depois reunidas em coletâneas, inclusive em CDs, lançados pelo Itaú Cultural.

Em 1978 é lançado o n° 27, com o título *Boi de Mamão/SC*<sup>90</sup>, demonstrando a representatividade desse folgado para o folclore catarinense e brasileiro. Na contracapa temos as informações sobre o

---

<sup>90</sup> FUNARTE. **Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n° 27: Boi de Mamão/SC**. Rio de Janeiro: CDFB, 1978.

Boi de Mamão escrita pelo folclorista Doralécio Soares (2002). Foi escolhido para interpretar as canções do boi de mamão a Sociedade Folclórica Boi de Mamão de Itacorubi, em 1976. A produção está citada na contracapa, a saber: “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Diretor-executivo: Bráulio do Nascimento”. O nome da campanha demonstra o objetivo do projeto, que é o de defender, salvar o folclore. Outra importante informação, exposta sem dar grande relevância, é o técnico de som, Luiz Henrique Rosa, importante músico de Florianópolis que havia recém-lançado seu álbum, *Mestiço*.

**Figura 11 - Capa de Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n° 27: Boi de Mamão/SC**



Fonte: Acervo do autor.

Em 1985, a Secretaria de Cultura Esporte e Turismo do Estado de Santa Catarina lança o disco, em formato LP, “Canções do Folclore da Ilha de Santa Catarina”. Os principais envolvidos com a parte técnica do disco foram: Alissom - direção musical, direção geral, mixagem, pesquisa e adaptação musical, Chico Thives - técnico de som, mixagem, e Claudio Frazê - produção geral, todos ex-membros do *Grupo Engenho*, banda de Florianópolis com grande fama no estado no início

dos anos 1980<sup>91</sup>. O álbum é uma coletânea de canções de Florianópolis percebidas, pelos produtores e aceitas pela Secretaria, como folclóricas. Estão apresentadas as seguintes canções: “Baleia da Armação”, “Constança”, “Maria”, “Carangueijo da Armação”, “Linda Flor”, “Chamarrita”, no Lado A, e “Cana Verde”, “Ratoeira” e “Pequena suíte do Boi de Mamão”, no Lado B. Quase todas são assinadas como “Autor desconhecido” ou “Domínio Popular”, apenas a “Pequena Suíte do Boi de Mamão” está como “Composição: Carlos Alberto A. Vieira”. Esta última composição ganha importância por ser a única instrumental, com instrumentos de câmara, como violinos, violas e violoncelos, junto com instrumentos mais populares como o violão. Dividida em três movimentos: “I -Bananeira, Boi e cavalinho; II – O Urso; e III – Maricota, Jaraguá e Final”; traduzindo, assim, o popular para o erudito, destaca-se que esta canção fecha o álbum após as outras apresentações tocadas de forma mais folclórica<sup>92</sup>.

Alisson Mota (2013, p. 4, grifo do autor), em 2013, republica esta obra no formato CD, acompanhando um pequeno livro explicando sua pesquisa, assim como traz as letras e cifras das canções apresentadas:

*Canções do Folclore da Ilha de Santa Catarina* é o resultado de uma pesquisa realizada entre os anos de 1981 e 1983.

Quando comecei a fazer este trabalho, a minha intenção era simplesmente matar certa curiosidade em relação ao folclore, tão rico e desconhecido, originado da cultura açoriana no interior da ilha. Mas, com o tempo, esta curiosidade, ao invés de se reduzir, foi aumentando juntamente com um sentimento de prazer e deslumbramento com as coisas que iam pouco a pouco se desvendando para mim.

O autor, na citação, demonstra sua pesquisa no interior, ressaltando a crença do folclore permanecer nessas localidades, muitas vezes esquecida nos centros urbanos. Interessante ressaltar que o autor comenta que teve “o privilégio de conhecer muitas pessoas espetaculares nesta pesquisa” e escolhe como exemplo o “*Seo Mané*”

---

<sup>91</sup> Esta banda será melhor apresentada posteriormente.

<sup>92</sup> **Canções Folclóricas da Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1985.

*Agostinho*, também da Barra da Lagoa (para quem dedico este trabalho, que era uma fonte viva do folclore desta ilha, [...])” (MOTA, 2013, p. 4-5). Seo Mané Agostinho era tio de Valdir Agostinho, e fazia dupla com José Agostinho, pai de Valdir. Além disso, os locais do interior apresentados, na década de 1980, também era o bairro João Paulo, antigo Saco Grande, localidade onde “nasceram” as bandas *Tijuquera* e *Dazaranha*. As canções apresentadas por Mota (2013) são, assim, um grande contributo para entendermos a sonoridade folclórica da Ilha de Santa Catarina e, com o “aval” da prefeitura assinando a obra, há também um aspecto de legitimação política sobre o estudo.

Além dos livros e discos citados, observase o boi de mamão em várias canções de bandas dos membros do *Mané Beat*, que serão exploradas no próximo capítulo. Recentemente, esse folguedo foi utilizado no desenho animado *Papaya Bull*, produzido por uma empresa de Florianópolis e transmitido, a partir do dia 2 de outubro de 2017, pelo canal de TV paga *Nickelodeon*. Para os criadores:

- A cidade nos encanta, as belezas naturais, essa cultura é muito rica e nos levou a criar a animação. A gente teve essa ideia há cinco anos. O boi de mamão sempre chamou a atenção pelas cores, é tudo muito legal, e chegamos nessa relação da criança com o boi – explica Rodrigo. A animação é uma coprodução com a NBCUniversal e a Boutique Filmes. (FIORINI, 2017).

Sobre o enredo, Yasmin Fiorini (2017), em reportagem no jornal *Diário Catarinense*, conta:

Na história, que terá 26 episódios, *Papaya Bull* é um lugar isolado do mundo e cheio de tradições curiosas. Os bois, por exemplo, nascem de árvores de mamão. Nesta ilha, cada criança que nasce recebe um boi, que se torna seu melhor amigo e também seu cuidador. Um dos personagens principais é Cacupé, um garoto que chegou misteriosamente à ilha, naufragado ao lado de seu pai, Hermano. Como ele não nasceu lá, não tinha um boi para chamar de seu, até que apareceu Sócrates, um boi que também não tinha um bebê lhe esperando quando ele nasceu. Quando Cacupé surge em seu caminho. Sócrates tentou escapar, mas seu instinto natural de fazer par com uma

criança humana falou mais alto. Além de Cacupé, que é o nome de um bairro de Florianópolis, outros personagens foram batizados como praias locais, como Joaquina e Daniela, e o Peri, inspirado na Lagoa do Peri. Expressões manezinhas, como istepô e “se tu diz”, também são faladas no desenho. (FIORINI, 2017).

**Figura 12 - Desenho para divulgação da animação Papaya Bull**



Fonte: *ClicRBS*, 2 out. 2017. Disponível em:

<<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/10/veja-como-foi-o-1-episodio-de-papaya-bull-desenho-animado-inspirado-na-cultura-manezinha-9921688.html>>.

A animação parte do pressuposto da cultura local, recodificando para questões e identidades mais globais, atingindo maior número de espectadores. Seus criadores, Ricardo Peres e Rodrigo Eller, do Rio Grande do Sul e São Paulo, respectivamente, possuem o olhar do outro pela cidade, observando os aspectos folclóricos não se identificando como parte desse contexto, e depois transformam em novas linguagens e, através de sua leitura sobre o folclore, fazem sua homenagem.

Nas artes cênicas, no ano de 1996 é estreada a peça “Catharina, Uma Ópera da Ilha”<sup>93</sup>, com texto de Bebel Orofino Schaefer, direção de Lau Santos, coordenação de Marisa Naspolini (irmã de Murilo

---

<sup>93</sup> RUSSI, Ana. *Catharina, Uma Ópera da Ilha*. **Desacato**, Florianópolis, 4 fev. 2014. Acesso em: <<http://desacato.info/catharina-uma-opera-da-ilha/>>. Acesso em: 11 set. 2017.

Naspolini, membro fundador do *Stonkas Y Congas*) e arranjo de Marcelo Muniz, membro fundador do *Grupo Engenho*. Nessa ópera são utilizadas sonoridades de acordo com os povos que chegavam à Ilha de Santa Catarina, como, por exemplo, o cacumbi, ao representar a chegada dos africanos, ou a ratoeira, para representar os açorianos. As características açorianas são mais ressaltadas, assim como a vida no mar, com canções ressaltando a ratoeira, o boi de mamão, o pescador da Barra da Lagoa, deixando o espectador com a certeza da miscigenação cultural, com maior ênfase para a herança açoriana.

### 3.3 “TODOS CANTAM SUA TERRA, TAMBÉM A MINHA VOU CANTAR”

A construção da identidade de Florianópolis também é sintomática na esfera sonora, mesmo antes dos anos 1990. Assim, percebendo o que foi apresentado como cultura e recodificado pelos compositores em forma de canção, auxilia-nos na reverberação e reconstruções dessas identidades. Canções que são consideradas folclóricas e relidas de forma a construir novas sonoridades, que podem, ou não, também se transformarem em folclóricas. Não apenas o que é folclórico na paisagem sonora do lugar, também reutilizam sonoridades consideradas brasileiras para, assim, desenvolver na sua música a identidade sonora desejada, podendo até mesmo essas novas sonoridades serem aglutinadas pelo conceito de folclore, ressignificando as tradições, criando certo “purismo” da “verdadeira música tradicional” (GARCIA, 2010).

Portanto, elas não só expressam, mas, fundamentalmente, buscam definir os sujeitos de forma coletiva e singular. Carregadas de significações coletivas, as músicas provocam experiências emocionais intensas que são vividas no singular. Ao reagir a uma canção de forma afetiva, o sujeito se identifica com os músicos/artistas e com o público/fãs daquelas canções, formando laços que se unificam na construção do UM (neste caso, identidade coletiva). (MAHEIRIE, 2001, p. 28).

O fenômeno *Mané Beat* é aqui percebido como um desses sintomas que aparecem nos anos 1990, porém não foi pioneiro em falar

da Ilha de Santa Catarina e da cultura construída em suas canções. Nas canções com tema de Florianópolis são escolhidos signos visuais e/ou sonoros, que abordam na memória do ouvinte aspectos que remetem à tradição inventada do local.

Utiliza-se, aqui, como já dito, o conceito de “tradição inventada” segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997), em que uma sociedade escolhe signos e marcos históricos para definir como tradição. Considerando os estudos pós-coloniais mais conhecidos, como os de Spivak (2014), Bhabha (2007), Gandhi (1998) ou Sardo (2013), são analisadas as culturas indianas antes e depois da colonização europeia no século XIX. Essas tradições indianas “puras”, anteriores ao colonizador, também são construídas, através de disputas políticas, econômicas ou culturais. A cultura da Ilha de Santa Catarina, além de ser de um país colonizado, é uma cultura periférica, não vista como nacional, mas regional. Assim, ao se posicionar como sonoridade local, estão negando as influências estrangeiras e, também, as construídas como nacionais. O pós-colonial, aqui, pode ser visto como uma resistência da colonização externa e interna, construindo uma cultura própria e espaços para se apresentarem como representantes da identidade local e não nacional ou global.

Na música brasileira do século XIX temos como um dos expoentes Carlos Gomes, com sua obra *O Guarani* (1870). O nome já demonstra a busca por uma identidade indígena no brasileiro. No entanto, ao escutarmos a obra, pouco podemos perceber a música guaraníca. A introdução da obra foi utilizada na abertura do programa radialístico “A Voz do Brasil”, passando em todas as rádios de território nacional e praticamente todos os brasileiros que escutam rádio a reconhecem, mesmo não sabendo que é de Carlos Gomes.

Em artigo intitulado “Exoticismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes”, os musicólogos Virmond, Nogueira e Marin (2006) ressaltam a busca do exotismo que estava em moda na música europeia do século XIX. e Carlos Gomes utilizava-se desse exotismo em vários aspectos de sua ópera, mas não buscava aspectos musicais indígenas na construção melódica ou rítmica de sua obra:

Carlos Gomes, compositor ativo em Milão entre 1866 e 1892, não deixa de absorver essa estética. Já no *Il Guarany* o exotismo é um dos pontos fortes. Entretanto, a análise musical revela a quase inexistência dessa cor local por meios musicais, permitindo dizer que o exótico nessa sua primeira

e vitoriosa ópera está mais no tema, cenários e indumentárias, do que na música. (VIRMOND; NOGUEIRA; MARIN, 2006).

As significações para construção de identidade, segundo os musicólogos, não estão apenas na letra ou na performance, podem existir também nas escolhas estilísticas da canção. A identificação deve ser natural e não “forçada”, sem se identificarem pode apenas parecer a busca pelo exotismo, mesmo esse exotismo sendo da própria cultura. Nacionalizar, segundo os autores, não seria apenas apresentar o “exotismo” de forma artificial, o compositor precisa compreender e ressaltar a vivência, muitas vezes naturalizada, da cultura local, não apenas forçar o que é diferente da dita cultura europeia. Carlos Gomes hibridiza o exotismo brasileiro, aquilo que não é comum à Europa, para apresentar musicalmente a cultura nacional, sem perceber se é ou não uma construção de identidade do local.

Carlos Gomes é aqui apresentado por sua importância na monumentalização da canção brasileira no século XIX, período de nacionalização cultural. Mesmo utilizando-se de uma proposta de demonstrar signos brasileiros, estes são apresentados de forma caricatural, com exotismo, através do olhar do outro, no caso, do europeu. Diferente das propostas modernistas no início do século XX, como Heitor Villa-Lobos, por exemplo, que se inspira na musicalidade brasileira e, hibridizando com a europeia, forma novas composições sem o tom exótico ou com estereótipos. Em Florianópolis, as composições com o cunho de apresentar a identidade, principalmente nos anos 1960, apesar de utilizarem, muitas vezes, sonoridades nacionais, ressaltam nas letras signos identitários dos habitantes.

Florianópolis já foi apresentada musicalmente de diversas formas, com as paisagens sonoras influenciando as composições, paisagens construídas e percebidas dos recursos naturais e/ou da tradição e cultura construída. Dessa forma, é apresentada neste subcapítulo algumas composições que se monumentalizaram de alguma forma na memória da cidade, podendo, ou não, terem influenciado as bandas e composições que são o objeto desta tese.

Em 1963, o cantor Luiz Henrique Rosa, em seu álbum *A Bossa Moderna de Luiz Henrique*, gravou a canção “Minha Terra Itaguaçu”<sup>94</sup>,

---

<sup>94</sup> HENRIQUE, Luiz. Minha Terra Itaguaçu. In: HENRIQUE, Luiz. **A Bossa moderna de Luiz Henrique**. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Faixa 4. Lado A.

canção que mescla parte da canção “Florianópolis”, do próprio Luiz Henrique, com “Itaguaçu”, canção de Osvaldo Ferreira de Melo e Anibal Nunes Pires. Quatro anos depois, em 1968, Luiz Henrique grava uma versão com, somente, a canção “Florianópolis” no disco *PopCorn*<sup>95</sup>, em parceria com Walter Wanderley.

Na canção, com estilo de samba, ritmo e harmonia de Bossa Nova, apresenta a cidade divulgando sua beleza natural e seus habitantes, tão bonita que precisaria dos grandes compositores da bossa nova para cantá-la:

### Canção 5 - Florianópolis<sup>96</sup>

(Luiz Henrique Rosa)

Todos cantam sua terra  
Também a minha vou cantar  
As nossas praias, nossas matas,  
Nossa ilha, nosso mar  
[...]

Eu sinto pena de não termos  
João Gilberto pra cantar  
E o Tom Jobim pra musicar  
Para Vinícius versejar  
Mas todos cantam a sua terra  
Também a minha vou cantar  
Prestem atenção, tomei coragem  
Vou começar

Lá de Florianópolis  
De onde vem esse cantor  
[...]

Tanto peixe na lagoa  
Se você gosta de pescar  
Tanto broto na areia  
Se o negócio é namorar  
Das rendeiras da calçada  
Renda bonita pra comprar

---

<sup>95</sup> HENRIQUE, Luiz; WANDERLEY, Walter. **Popcorn**. Estados Unidos: Verve Records. 1968.

<sup>96</sup> ROSA, Luiz Henrique. Florianópolis. In: HENRIQUE, Luiz; WANDERLEY, Walter. **Popcorn**. Estados Unidos: Verve Records, 1968. Faixa 3. Lado A.

[...]

Tem Coqueiros, Itaguaçu  
Olha a Praça Quinze, o Miramar  
Futebol todo domingo  
Tem soirree pra se dançar  
Tem este samba jogadinho  
Que é pra quem quiser cantar

O compositor apresenta a cidade da década de 1960, ainda com o famoso bar e restaurante Miramar<sup>97</sup>, as praias que se banhavam: Coqueiros, Itaguaçu, na região continental da cidade. Outros lugares vão se marcando e fazendo parte de canções, que posteriormente apresentaremos, como a Lagoa da Conceição, Praça XV, personagens como a rendeira e o pescador. São espaços que o autor immortaliza na gravação, em seu último disco *PopCorn*, que foi gravado em sua estadia nos Estados Unidos (CORREA, 2015).

O estilo musical escolhido não é propriamente da Ilha, ou melhor, natural de Florianópolis, mas sim um ritmo identificado naquele momento como nacional, principalmente do Rio de Janeiro. Nesta cidade, Luiz Henrique morou em seus primeiros anos como cantor e compositor profissional. Dessa maneira, as paisagens sonoras que vai inspirando o músico no momento de sua composição são identitárias para o Rio de Janeiro e não diretamente para Florianópolis. O uso de instrumentos é minimalista, com base na percussão de samba, como o chocalho e violão percussivo, introdução com flauta, aparecendo forte no início das estrofes, que é base do estilo musical escolhido pelo compositor em suas músicas: a Bossa Nova.

Fica evidente grande influência de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes na obra dos compositores citados anteriormente. Essas características dão o tom bossa novista para a cidade, uma cidade com belos atrativos, pessoas simpáticas e bonitas, tradição e natureza exuberante, cidade praiana, podendo ser relacionada com o Rio de Janeiro, características que também podeme ser remetidas à Florianópolis. Sonoridades e paisagens sonoras semelhantes à Ilha de Santa Catarina, mas sem outros aspectos culturais que o Rio de Janeiro,

---

<sup>97</sup> Bar e restaurante localizado no antigo trapiche que ficava na região central da cidade, em frente da praça Fernando Machado, próximo à Praça XV. Quando é feito o aterro da Baía Sul, o trapiche é desmontado e o Miramar demolido.

por ter sido muitos anos a capital do país e também local onde a *Bossa Nova* surgiu.

Em 1967, no álbum *Barra Limpa*, também lançado nos Estados Unidos, o compositor já havia lançado “Minha Lagoa”, uma homenagem ao bairro Lagoa da Conceição.<sup>98</sup>

Ao retornar à Florianópolis, em 1971, depois de viver por sete anos nos Estados Unidos, Luiz Henrique compõe outras canções com o tema de Florianópolis, entre elas, faz a melodia e harmonia do hino do Avaí, time de futebol da capital catarinense. Destaca-se nesse período o espetáculo “Sinfonia para Santa Catarina”, criado em parceria com Hermeto Pascoal, em 1984. Para ressaltar a cultura local, em parte da sinfonia, são apresentadas rendeiras de bilro, na frente da orquestra, e o barulho dos bilros<sup>99</sup> é captado por microfones, sendo parte da peça. Há, dessa forma, a percepção dessa arte como algo de Santa Catarina, e ressignifica como uma das paisagens sonoras locais junto com o som dos instrumentos mais tradicionais.

A cidade é cantada por outros compositores da década de 1960, como, por exemplo, Cláudio Alvim Barbosa, o Zininho. Um ano após o lançamento de *Minha terra Itaguaçu*, compõe e apresenta a canção *Rancho de Amor à Ilha* para um festival proporcionado pela prefeitura de Florianópolis, chamado “Uma Canção para Florianópolis” (MEDEIROS, OEHME; BARBOSA, 2000, p. 32). Diferente de Luiz Henrique, que apresenta as praias da região continental, Zininho expressa Florianópolis apenas com a parte insular. A canção vence o festival e, em 1968, foi oficializada como hino de Florianópolis (MEDEIROS, OEHME; BARBOSA, 2000).

O título já sugere a Ilha e não o continente e, no primeiro verso, isso fica evidente: “um pedacinho de terra perdido no mar”. E grande parte da letra da canção é a descrição de lugares e da natureza da ilha, dando ênfase à palavra ilha, mas também aos típicos cidadãos, como o leitor do jornal na sombra da figueira ou da rendeira, lugares também apresentados por Luiz Henrique.

---

<sup>98</sup> ROSA, Luiz Henrique. *Minha Lagoa*. In: ROSA, Luiz Henrique. **Barra Limpa**. EUA: Verve, 1967. Faixa 4. Lado A.

<sup>99</sup> BECK, Ieda. **No Balanço do Mar**. Florianópolis, 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_XI8cYEtKJs](https://www.youtube.com/watch?v=_XI8cYEtKJs)>. Acesso em: 10 nov. 2017.

**Canção 6 - Rancho de Amor à Ilha**<sup>100</sup>  
(Cláudio Alvim Barbosa)

Um pedacinho de terra, perdido no mar!...  
Num pedacinho de terra, beleza sem par!...

Jamais a natureza  
Reuniu tanta beleza  
Jamais algum poeta  
Teve tanto pra cantar  
Num pedacinho de terra,  
Belezas sem par.

Ilha da moça faceira  
Da velha rendeira tradicional  
Ilha da velha figueira  
Onde em tarde fagueira,  
Vou ler meu jornal

Tua Lagoa formosa,  
Ternura de rosas  
Poema ao luar

Cristal onde a lua vaidosa  
Sestrosa, dengosa,  
Vem se espelhar.

Os ritmos e harmonias da canção de Luiz Henrique Rosa estão ligadas à Bossa Nova, estilo derivado do samba e do *jazz* estadunidense. Com andamento<sup>101</sup> entre rápido e moderado, expressa alegria em estar ou lembrar do lugar que se fala. Já a canção de Zininho é cantada na voz de Neide Mariarrosa como uma marcha na parte instrumental, cantando um samba-canção em andamento mais lento, seguindo os padrões rítmicos da marcha, inflexões na voz de forma a demonstrar sofrimento, saudade. Para complementar a parte musical da canção, o arranjo é

---

<sup>100</sup> BARBOSA, Cláudio A. Rancho de Amor à Ilha. In: **Rancho do Amor Ilha**. Gravado em 1968. Interpretação: Neide Mariarrosa e Titulares do Ritmo (coro).

<sup>101</sup> Andamento é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical.

tocado em uma mistura de samba com uma marcha militar, deixando-a com características de hino, com o vocal deixando espaço para novas interpretações e podendo, até mesmo, modificar o compasso, de 2/4 para 4/4.

Em 1966, Osvaldo Ferreira de Melo elabora a peça teatral “Auto da Conquista”, sobre a chegada dos açorianos em Florianópolis. Nesta peça há a canção *Florianópolis*, cantada em coro, com ritmo e melodia inspirado nas músicas consideradas do folclore ilhéu, como o boi de mamão e a ratoeira, ressaltando o tradicional, como a “alma” da cidade. O ponto alto da peça, a última canção, proporciona uma imagem geral da Ilha, no qual a colonização açoriana ou qualquer outra não é ressaltada, apenas aspectos gerais da cidade<sup>102</sup>.

### **Canção 7 - Florianópolis**

(Osvaldo F de Melo e Aníbal Nunes Pires)

Vem vento vem, vem do mar, varre essas nuvens do céu.

Borda a noite de um azul escuro  
com estrela e luar.

Vê Saudade, a praia faceira,  
no jardim a velha figueira.

Em Itaguaçu, pedra e mar  
e a Conceição pra sonhar!

Vê o Morro da Cruz, meu presépio  
e a ponte que é luz a chamar.

Vê também o meu coração  
e a voz do meu violão.

(MELO; PIRES, 2001, p. 29-30).

Como dito anteriormente, Osvaldo de Melo foi membro fundador do *Boletim Catarinense de Folclore*, suas canções versam por suas percepções culturais de Florianópolis. Zininho e Luiz Henrique Rosa, nas canções citadas, escolhem estéticas musicais com identidade nacional, como o samba/bolero com marcha e a bossa nova. Contudo, Osvaldo Melo, ao compor a canção *Florianópolis*, utiliza-se de estéticas relacionadas ao boi de mamão, identificando-se com a cidade cantada, além dos temas elencados pelos folcloristas do *Boletim Catarinense de Folclore*.

---

<sup>102</sup> Disponível em: <<http://ongmeensina.wixsite.com/cancoesdealemmar/auto-da-conquista>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Constatamos na canção de Osvaldo Melo a continuidade no seu fazer folclorista. Ao escolher, junto com seus colegas folcloristas, temas e elencá-los para preservar a tradição inventada por eles, o compositor usa como fonte e inspiração em suas canções, e, assim, recria a tradição. Em 2001, o município de Florianópolis, através da Fundação Franklin Cascaes e da UFSC, lança o livro *Na Magia dos Sons: coleção de canções selecionadas pelo autor*<sup>103</sup>. Grande parte das canções remete diretamente à Florianópolis, tendo praias e outros lugares da Ilha como títulos. Além das letras e cifras, é apresentada a partitura com a melodia da música, como as representadas na Figura 13. As melodias são variadas, porém a maior parte é orientada para que o cantor entoe com estéticas já construídas como tradicionais da cidade como a toada<sup>104</sup> e a praeira<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> MELO, Osvaldo Ferreira. **Na Magia dos Sons** (Coleção de canções selecionadas pelo autor). Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes: UFSC, 2001.

<sup>104</sup> Segundo o Guia Enciclopédia Itaú Cultural, Toada é: “Um gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente, conduzida por graus conjuntos e em andamento lento, podendo ser cantada em dueto de terças paralelas, sobretudo em áreas de cultura caipira”.  
Informação disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

<sup>105</sup> Praeira ou Praeira é um estilo cantado sobre o amor ao mar. O ritmo geralmente tem a cadência das ondas e suas letras retratam o amor ao mar. Esse termo ficou famoso com o primeiro álbum de Dorival Caymmi, *Canções Praeirais*, de 1954.

Figura 13 - Partitura, letra e cifra da canção Florianópolis

**FLORIANÓPOLIS**

*Letra: Aníbal Nunes Pires*                      *Música: Oswaldo Ferreira de Melo*

Todos os direitos reservados  
 © Copyright 2001 by Oswaldo Ferreira de Melo  
 Todos os direitos reservados

28                      Oswaldo Ferreira de Melo

## FLORIANÓPOLIS

Letra: Aníbal Nunes Pires

(Toada)

[D            D7]  
Vem vento vem,  
                  G  
Vem do mar,  
[Gm            A7]            D  
Varre estas nuvens do céu,

[D            Bm7]            [Em    A7] }  
Borda a noite de um azul escuro } Bis  
A7                            D  
Com estrelas e luar!

[D            C°]            [Em    A7]  
Vê Saudade, a praia faceira,  
[A7    G]            [A7    D]  
Num jardim, a velha Figueira  
[D    F°]            [Em    A7]  
Em Itaguaçu, pedra e mar  
G                    [A7    D]  
E a Conceição prá sonhar!

[D    C°]            [Em            A7]  
Vê o Morro da Cruz, meu presépio,  
[A7    G]            [A7    D]  
E a ponte que é luz a chamar.  
[D            F°]            [Em    A7]  
Vê também o meu coração  
[G            A7]            D  
E a voz do meu violão!

Juntamente com os intelectuais e artistas que “preservavam” a tradição, havia o poder público apoiando escolhas de seu interesse, integrando determinado local. Ramos Flores (2000), apresenta a invenção da tradição e do folclore florianopolitano com intelectuais e governos estipulando e estimulando os signos escolhidos. No caso da canção em Florianópolis, podemos utilizar como exemplo o LP gravado, em 1976, pelo radialista Allan Braga, com o sugestivo nome de *A Ilha Canta*<sup>106</sup>. As canções não são compostas pelo intérprete e seus estilos estão entre alguns de fama nacional, como o bolero, marcha de carnaval e o samba, nenhum com sonoridade de estilos folclóricos da Ilha. As letras também não estão diretamente relacionadas à Ilha, sua cultura ou lugares. Das 13 canções que compõe o disco, apenas três possuem ligação com a Ilha ou sua cultura, a saber: uma interpretação sua de “Rancho de Amor à Ilha”, de Zininho, já discorrida aqui; a canção de Edson C. Evangelho, “Exaltação dos Açores”, um samba-enredo para a escola Protegidos da Princesa; e “Canção do Regresso”, um samba de Antônio Miranda, citando alguns morros da Ilha.

O disco de Allan Braga tem importância por apresentar alguns compositores de Florianópolis, demonstrando que *A Ilha Canta*. Nos anos 1970 havia grande dificuldade em gravar um disco de vinil, poucos estúdios, o material para a confecção é caro, apenas em outros estados se fazia a prensagem, entre outras dificuldades. As canções foram gravadas no Estúdio Estéreo Som, em São José, com apoio e financiamento da Diretoria de Turismo e Comunicação da Prefeitura Municipal de Florianópolis. Na gravação percebemos a dificuldade técnica para a captação da voz do cantor e dos instrumentos, além da falta de boa edição, deixando a voz opaca, com muito grave, ruídos e sons “embaralhando”. Na contracapa do disco há uma dedicatória escrita por Marco Aurélio Moreira<sup>107</sup>, ressaltando a importância de um disco feito em Florianópolis:

[...] A ILHA CANTA, veio a confirmar o esperado. Trabalho todo realizado com músicos, compositores e técnicos de Florianópolis, na voz de ALLAN BRAGA, demonstra nitidamente, as suas qualidades, como CANTOR, AMIGO E GENTE.

---

<sup>106</sup> BRAGA, Allan. *A Ilha Canta*. Florianópolis: Prefeitura Municipal de Florianópolis, 1976.

<sup>107</sup> Não foram encontradas informações sobre sua função no ano de 1976.

Parabéns ALLAN BRAGA; Parabéns Florianópolis, que, através deste LP, reafirmam o sentimento do poeta: “Num pedacinho de terra perdido no mar, num pedacinho de terra beleza sem par.....”<sup>108</sup>.

Aqui, é novamente retomada a canção de Zininho para afirmar a beleza da Ilha. Em seu discurso, Moreira ressalta o trabalho de profissionais somente de Florianópolis, exaltando o lugar, as pessoas e a terra, não utilizando o ufanismo sobre o estrangeiro, de outro estado ou de fora.

Em 1988, a fundação Franklin Cascaes, através de Norberto Depizzolati, produziu um LP com interpretações de Neide Mariarrosa<sup>109</sup>. Conhecida intérprete da capital catarinense, a primeira a interpretar o *Rancho de Amor à Ilha* de Zininho, grava canções que falam da Ilha: *Florianópolis*, de Osvaldo Melo, e o próprio hino de Florianópolis, canções já analisadas neste capítulo, ou *Floripa*, de Silvia Beraldo e do professor e antropólogo Rafael Menezes Bastos, além de uma versão da cantiga do boi de mamão. É de Osvaldo Melo a responsabilidade de escrever um texto sobre a intérprete na contracapa do álbum.

### 3.4 MÚSICA POPULAR URBANA E FOLCLORE

Sobre bandas com estilo ligado à música popular urbana e com grande aceitação pelo público universitário cantando a Ilha, destaca-se o *Grupo Engenho*, com o uso de violões, baixo elétrico, percussão e sanfona. Estética com sonoridades, buscando ritmos considerados nordestinos, como o baião, ou do sul do Brasil, como boi de mamão, toada. Marcos Ferreira de Souza (2014, p. 32, grifo do autor) proporciona a seguinte observação sobre o início da banda:

A busca por uma estética musical regional e folclórica se identificava com o arcabouço cultural da cidade e criava uma resistência ao que chamavam de “colonialismo cultural”, ou seja,

<sup>108</sup> MOREIRA, Aurélio. *A Ilha Canta*. In.: Allan Braga – *A Ilha Canta*. Florianópolis: Prefeitura Municipal de Florianópolis, 1976. Contracapa.

<sup>109</sup> MARIARROSA, Neide **Eu sou assim**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1988.

música de massa internacional, que estaria representada, pelo rock e pela disco music. O grupo lançou, em outubro de 1980, o disco *Vou botá meu boi na rua*. Composto por 12 faixas em sua maioria referentes a elementos culturais de Florianópolis, como *Barra da Lagoa*, *Lua mansa*, *Boitatá*, *Pescadores*, *Nó cego*, *Feijão com caviar* e *Vou botá meu boi na rua* -, o disco concretizou a busca inicial do Engenho, de aliar cultura popular regional com crítica social e política, sintetizada na faixa título do disco.

*Vou botá meu boi na rua* pode ser entendido como a metáfora da relação não harmônica entre o rural e o urbano. O boi, que simboliza o rural, invade a rua, área urbana, e causa uma série de transtornos. Os problemas enfrentados durante a realização da “farra-do-boi” podem ser vistos como a materialização disto. (SOUZA, 2014, p. 32, grifo nosso).

A busca por uma estética regional, da forma colocada, pode ser interpretada como uma forma de posicionar-se contra o colonialismo cultural atual, defendendo como identidade local a cultura dos primeiros colonizadores no século XVIII. O rural ressignificando-se na área urbana, de forma a ganhar novas roupagens para a representação cultural. O Grupo passa, dessa forma, a ser reconhecido como referências sobre a canção folclórica e instituições culturais da cidade, como a Fundação Franklin Cascaes, passam a procurá-los para produzir ou pesquisar canções folclóricas. O disco de Neide Mariarrosa, que foi produzido e arranjado por Marcelo Muniz, *Canções do Folclore da Ilha de Santa Catarina* citado anteriormente, teve como principais envolvidos, Alísson Mota, Chico Thives e Claudio Frazê, que foram integrantes do *Grupo Engenho*.

O *Grupo Engenho* foi considerado como divulgador da cultura florianopolitana. Ao considerar suas letras, ritmos e estéticas, ressaltam sonoridades e falas de várias partes do estado de Santa Catarina, como fazer letras misturando português com espanhol, com uma “Linguagem de fronteira do sul do Brasil”<sup>110</sup>. Todavia, foram reconhecidos como músicos que apresentavam a identidade de Florianópolis, sendo

---

<sup>110</sup> GRUPO ENGENHO, *Recuerdos*. In: GRUPO ENGENHO. **Vou Botá meu boi na Rua**. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Faixa 1. Lado B.

destacado ao apresentarem sua história na contracapa de seu disco de estreia, *Vou Botá Meu Boi Na Rua*:

[...]

Começou então um trabalho baseado na música popular com incursões pela música catarinense, surgindo daí o show e disco “VOU BOTÁ MEU BOI NA RUA”

O fato de seus membros serem procedentes do interior: Marcelo, de Lages; Chico, de São José; Frazê, de Rio do Sul; Cristaldo, de Urubici (Santa Catarina); e Álisson, de Cianorte (Paraná), trouxe uma bagagem positiva, que aliado às pesquisas na Ilha de Santa Catarina, fortaleceu a característica musical do grupo.

O próprio grito “VOU BOTÁ MEU BOI NA RUA” denota, ao mesmo tempo, uma homenagem ao boi-de-mamão já à beira do esquecimento, e um grito de revolta, de inconformismo.

NOSSA SENHORA DO DESTERRO, 1981<sup>111</sup>.

Foi também lembrado por Franklin Cascaes<sup>112</sup>, estudioso sobre cultura e folclore da cidade, o qual apresentou o grupo no encarte do segundo disco, intitulado *Engenho*:

Caros jovens, eu venho acompanhando o trabalho artístico-musical que vem desenvolvendo dia a dia deste longo tempo, nesta Ilha de Santa Catarina que já teve sessenta praias a ornar a sua beleza geográfica natural. Os mais altos edifícios cresceram sobre um profundo alicerce recebendo dia a dia um pouco do material necessário para formá-los e elevá-los ao alto. [...].

Caros Jovens, o vosso trabalho artístico deve continuar com entusiasmo e perseverança, falando todos os componentes do grupo o mesmo tom de

---

<sup>111</sup> **Grupo Engenho – Vou Botar Meu Boi na Rua.** Contracapa. Florianópolis: Engenho Produções, 1980.

<sup>112</sup> Franklin Joaquim Cascaes (1908-1983) foi artista plástico, professor de artes e pesquisador sobre o folclore de Florianópolis. Na cidade é considerado um dos principais folcloristas e pesquisadores da cultura florianopolitana, seu nome batiza a Fundação Municipal da Cultura de Florianópolis, Fundação Franklin Cascaes.

voz, para que haja confiança mútua e duradoura anos afora. [...]

Dante não duvidou em afirmar que a arte é neta de Deus. Se ela é neta de Deus a vossa obra é uma grande honra para a nação. Cantai carros de bois, cantai engenhos de farinha que as vossas canções encontraram eco artístico na inteligência dos jovens componentes do Grupo Engenho de Santa Catarina.<sup>113</sup>

No mesmo disco, mas na contracapa, o grupo também homenageia Franklin Cascaes: “‘Engenho’ é dedicado ao grande artista que despertou gerações para o amor à terra: Franklin Cascaes”<sup>114</sup>. Cotejando as apresentações citadas com as canções do Grupo, observa-se os ecos dos discursos feitos sobre o que é folclore e qual a tradição da Ilha de Santa Catarina, cristalizados nas sonoridades e letras do *Engenho*. A pesquisa do folclorista florianopolitano, inspira-os a compor canções com os temas apresentados como tradicionais da cidade.

Importante destacar, nos dois encartes aqui apresentados, a falta do nome Florianópolis, com os compositores e Franklin Cascaes escolhendo outros termos para denominar a capital. Com Ilha de Santa Catarina e Nossa Senhora do Desterro demonstram negação ao nome oficial. Nas letras do grupo também não é encontrada essa denominação, falando apenas de bairros, como Barra da Lagoa, não da cidade como um todo, talvez não percebessem assim, para eles a cidade eram os bairros, cada um com suas peculiaridades.

---

<sup>113</sup> CASCAES, Franklin. Ao Grupo Engenho da Ilha de Santa Catarina. Encarte do disco. In: GRUPO ENGENHO. **Engenho**. Florianópolis: Engenho Produções e Gravações LTDA, 1981.

<sup>114</sup> Encarte e capa do disco: GRUPO ENGENHO. **Engenho**. Florianópolis: Engenho Produções e Gravações LTDA, 1981.

**Canção 8 - Barra da Lagoa**<sup>115</sup>  
(Grupo Engenho)

Hoje to triste pescador  
Perdi o amigo Chicão  
Morreu de cansaço dos barcos  
Lá na barra da lagoa  
Lagoa da Conceição  
Lagoa da Conceição

Hoje não tem cantoria  
Nem vai ter boi de mamão  
Renda em dobro pra Maria  
Que é rendeira da lagoa  
Lagoa da Conceição  
Lagoa da Conceição

Diferente das canções anteriores sobre a Ilha, em “Barra da Lagoa”, Neco traz uma história triste de um pescador. Não há as alegrias da puxada da rede, os cânticos da rendeira e as belezas naturais da cidade/Ilha, há a história de um pescador que morre no mar, e sua esposa, a rendeira, terá que dobrar seu trabalho para conseguir seu sustento. A forma encontrada para demonstrar a tristeza do momento, retoma o folguedo mais característico da cidade, “hoje não tem cantoria/ Nem vai ter boi-de-mamão”, canta o *Engenho* para demonstrar a total tristeza do lugar ao perderem o amigo Chicão. Manifesta, assim, novas formas de perceber Florianópolis, não só um local que “jamais algum poeta teve tanto pra cantar” ou que tem “Tanto peixe na lagoa / Se você gosta de pescar”. Diferenciam-se, também, na sonoridade, não é mais o estilo marcha com samba canção ou bossa nova, ritmos utilizados na exaltação ao lugar, o *Engenho* escolhe o boi de mamão e baião, tocado de forma ligeira com momentos mais calmos, dando a impressão de diminuir a alegria.

No início dos anos 1980, depois de três discos gravados, o Grupo encerra suas atividades, retornando em 1998, com nova formação. Nessa década ocorria a construção de uma nova identidade na cidade, o manezinho da Ilha, além de reformulações e reconstruções no folclore ilhéu. Ao gravarem um novo disco, em 2002, o *Grupo Engenho*

---

<sup>115</sup> NECO. Barra da Lagoa. In. GRUPO ENGENHO. **Vou Botá meu boi na Rua.** Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Faixa 2. Lado A.

demonstra essas ressignificações do florianopolitano, deixando de lado outros componentes da cultura catarinense, apresentado canções apenas com característica de Florianópolis ou citando lugares da cidade, como, por exemplo, na canção “Opereta do Mané” do álbum *Movimento*, gravado no formato *Compact Disc* (CD).

### Canção 9 - Opereta do Mané<sup>116</sup>

Grupo Engenho

(Ói ói ói ói ói ói)

Ói ói ói eu nem pidi apiritivi, tás tola  
 Isso me dá congestão, deixa de bobice eu sou lá de Imaruá  
 Nois só come tainhotinha, gordinho e torpedinho de siri  
 Seu amarelo tás pensando que és o que  
 Tu levantou e pediu um apiritivi  
 Tás doidarapariga, não faisx, não faisx  
 Já me tá dando nos nelvo  
 Não me atenta, não me atenta, qui ti dô-te uma nas venta  
 Se qués qués e deixa de balela  
 Quem sabe tu não qués um peixe com café ou um kisuco de groselha  
 O sô disgraento... Que tu pediu, tu pediu  
 Mas qual é foi... te arreda daí  
 Eu pego o galfó e te acarqueto os sóio  
 E insico a bussica, em cima de ti  
 Vão acarma... cô fô que no fô  
 Qui não pidi, não pidi, não pidi  
 Pra não cria causó, me dá isso daqui  
 Mas se tive relo, mas se tive relo, eu te enxoto daqui  
 Se qués qués e deixa de balela  
 Quem sabe tu não qués um peixe com café ou um kisuco de groselha  
 Ói ói ói ói ói ói  
 [...]

A canção apresenta falas estereotipadas, exageradas características do que se considera o manezinho, com erros gramaticais, fala rápida, como apresenta Lucas Antônio de Lacerda (2013, p. 108):

Traços como a velocidade rápida da fala e alguns metaplasmos, entre eles: a substituição de [s] por [x] no meio e em final de sílaba e de [s]

<sup>116</sup> SOUZA, Cristaldo; DUARTE, Gilson. Opereta do Mané. In:GRUPO ENGENHO. **Movimento**. Florianópolis: independente, 2002. 1 CD. Faixa 6.

intervocálico por [x], assim como haplogias - “Dijaôje”, “Mazômenox”, “Pôzagóra”, se tornam verdadeiras expressões bem características do dialeto mané. Indaga-se o motivo deste nível linguístico parecer mais poroso que os demais para a anexação de significados identitários. As escolhas lexicais e o uso de expressões típicas são também tomados como recursos de projeção de identidade local, embora não pareçam veicular a mesma força identitária que o nível prosódico-fonológico.

O Grupo utiliza das formas linguísticas para desenvolver um novo estereótipo do morador da Ilha, muito diferente do que construíram nos anos 1970 e início de 1980. Os pescadores, moradores do litoral, traços folclóricos, permanecem em seu discurso, também há ressignificações, como o manezinho vivenciado na opereta.

Outras se apropriam dos símbolos culturais considerados folclóricos, criando sonoridades sem remeter diretamente aos estilos de música popular urbana, como o *rock*, o *blues* ou *reggae*. Como exemplo, há de se ressaltar o grupo *Gente da Terra*, que tem como objetivo buscar as sonoridades da cultura construída como próprias de Florianópolis. O Grupo dialoga com o público jovem urbano<sup>117</sup>, com integrantes da banda *Tijuquera*, *Primavera nos Dentes* e *Dazaranha* participando de algumas músicas, mas seu público-alvo não é diretamente voltado para os jovens urbanos, não misturam os ritmos e melodias da identidade florianopolitana com sonoridades universais, como o *rock* ou o *reggae*, mas, sim, samba e ritmos considerados nordestinos, com sonoridades consideradas folclóricas na Ilha, influenciando-se de boi de mamão ou cantos dos pescadores.

A canção “Palha, Cabana, Mar”<sup>118</sup> foi uma das vencedoras do *Prêmio Zininho de Música Popular*, um festival que homenageava compositores de Florianópolis, em 1992. Fala sobre a vida de um pescador vivendo na simplicidade de uma cabana de praia no bairro da

---

<sup>117</sup> Jovem urbano - ligado com temas globalizantes, moradores do centro de Florianópolis, sua maioria de classe média. Diferente dos filhos de pescadores, buscam o litoral como lazer, não como sustento.

<sup>118</sup> CONCEIÇÃO, Nilo; EVANGELISTA, Luiz H. Palha, Cabana, Mar. In: **Prêmio Zininho de Música Popular**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1992. Faixa 5. Lado B.

Barra da Lagoa no leste da Ilha, conhecido pelo grande número de pescadores. Outra canção, de autoria de Nilo e Riko, que demonstra a simplicidade rural em Florianópolis é “Chão Batido”.

**Canção 10 - Chão Batido**<sup>119</sup>

Gente da Terra

Chão batido ê  
 Fogão de lenha e colher  
 De madeira ê  
 Fazendo doce do pé  
 De goiaba, um doce do "pé de goiaba"  
 De goiaba, um doce do "pé de goiaba"  
 Olha o boi no carro  
 Olha o carro de bois  
 Olha a uva branca  
 A uva do vinho se foi  
 Foi pra longe  
 Mas sei que há de voltar  
 Em outras terras  
 Que o homem há de plantar  
 Olha a renda ê  
 A renda saindo dos bilros  
 Olha a flor  
 A flor saindo do fio  
 Da rendeira  
 A flor saindo do fio  
 Chega de tristeza  
 Não canto mais desafio  
 Olha a correnteza  
 Vamos seguir esse rio  
 Que nos leva para um sonho maior  
 Chão batido  
 Casa de estuque e um mundo melhor  
 De goiaba, um doce do "pé de goiaba"  
 De goiaba, um doce do "pé de goiaba"

A canção “Chão Batido” foi escolhida por possuir melhor os traços de significação que aqui são importantes ressaltar e por sua

---

<sup>119</sup> CONCEIÇÃO, Nilo Sérgio; EVANGELISTA, Luiz (Riko). Chão Batido. In: GENTE DA TERRA. **Além do Mar**. Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2005. 1 CD. Faixa 7.

composição ser de Nilo e Riko, (Luiz Evangelista), os principais fundadores da *Gente da Terra*. A utilização de instrumentos dessa música está relacionada aos tocados em festivais folclóricos, assim como o tema da letra da canção. Ritmos e escolhas melódicas de estrutura regional são tocados por violões, cavaquinhos, instrumentos percussivos e palmas, sem instrumentos elétricos ou considerados modernos, como guitarra ou baixo elétrico. A letra destaca a moradora mais humilde, com a casa em terreno de chão batido, vivendo da fabricação de doce ou renda de bilro. Em sua gravação, participam Gazú e Gerry, membros do *Dazaranha*, primos de Nilo.

Moradora, no feminino mesmo, devido aos símbolos utilizados que remetem ao feminino na Ilha de Santa Catarina, o fazer do doce, a renda de bilro ou a flor, geralmente relacionados a um papel feminino. Signos que apresentam a vida de uma moradora de região menos urbanizada da Ilha, ou de um passado recente relacionados ao tradicional, ao folclórico.

Outras canções do grupo *Gente da Terra* são fortes ao destacarem aspectos da cultura florianopolitana. Desse modo, exemplificamos com alguns títulos de suas canções: “Casa Açoriana”, “O Vento”, “Praia Brava”, “O Forte”, “Palha Cabana Mar”<sup>120</sup>; e, “Caravana do Passado”, “Canoa Velha”, “Canoa Valente”, “Oração do Pescador”, “Carro de Bois”<sup>121</sup>

Para Márcio Costa, a *Gente da Terra* foi a banda que mais influenciou a *Dazaranha*, *Tijuquera* e parte dos músicos da *Primavera nos Dentes*:

*Eu acho interessante isso, antes de entrar nos anos 90 é lembrar exatamente isso, que nos anos 80, essas bandas mais conhecidas, como Engenho e Tubarão, elas são mais bandas de santa Catarina. [...] É de um regionalismos até mais estadual, eu diria assim, do que mais focado em Florianópolis, ilhéu. Mas existia uma coisa, que era super de Florianópolis, que não ficou tão famoso como Expresso ou Tubarão, que era o Gente da Terra. Não esse Gente da Terra que veio*

---

<sup>120</sup> Todas estas estão presentes no álbum: GENTE DA TERRA. **Além do Mar**. Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2005. 1 CD.

<sup>121</sup> Estas últimas presentes no álbum: GENTE DA TERRA. **Minha Ilha**. Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2006. 1 CD.

*surgir nos anos 2000, isso já é uma releitura do que tinha nos anos 80, que era um compositor chamado Riko, ele fazia essas composições e, o cara que era parceiro dele musical, não tanto com letra, mas com música era o Nilo, que aí sim é o compositor do Gente da Terra dos anos 2000, mas com outra formação. O Riko tinha um interesse de fazer a coisa de Florianópolis, assim, mostrar a raiz de Florianópolis, eu não diria a raiz açoriana, mas sim, como a pessoa que morava aqui, os gostos, o dia a dia, não uma coisa bairrista, mas sim uma coisa de tratar uma maneira regional aquele ambiente criativo. [...] Tô colocando ele porque o Riko é a semente daquilo que a gente vai falar agora na sequência que é a música de Florianópolis nos anos 90. Porque o Riko era compositor junto com o Nilo. O Nilo mora na casa do Moriel, morava na casa onde o Moriel, que é compositor do Dazaranha, que é meu primo, que sou primo do Nilo também. [...] O Moriel, na época que queria aprender a tocar chorinho, tocar cavaquinho, e aprendia a tocar com o Nilo e com o meu pai, que também era seresteiro. [...] Quando o Moriel veio começar a fazer música no violão, dele mesmo, a raiz dele era o Nilo, as influências, os vinis, era tudo relacionado à música brasileira e à música de Florianópolis, mais folclórica de várzea, porque também não era a coisa do Zininho, uma Florianópolis cosmopolita, que era um cara do Centro, que já tinha uma visão de Florianópolis para o mundo. A coisa do João Paulo era diferente, não tinha interesse como o Engenho tinha ou como o Expresso tinha, não tinha interesse nacional, não tinha interesse no mercado, era simplesmente expressão artística<sup>122</sup>.*

A fala de Márcio expõe a *Gente da Terra* como a principal influência para as bandas que se formaram no bairro Saco Grande, hoje João Paulo. Interessante destacar que, ao apresentar o bairro, o entrevistado ressalta características próprias, diferente das composições

---

<sup>122</sup> COSTA, Márcio. Entrevista concedida a Rodrigo Mota, dia 8 de junho de 2017.

que eram produzidas e consideradas da Ilha. Nilo um dos fundadores da *Gente da Terra*, como dito por Márcio Costa, é primo de Moriel e Gazú, da *Dazaranha*, de Gerry, da *Dazaranha e ex-Primavera nos Dentes*, de T.D., da *Primavera nos Dentes*; de Márcio Costa, da *Tijuquera*, e é pai de Nilinho, também da *Tijuquera*. Os integrantes dessas bandas participaram de gravações do *Gente da Terra* ou, no caso a *Tijuquera*, convidou membros do Grupo para tocarem em canções suas. A canção *Equilíbrio*, da *Dazaranha*, faz uma homenagem a Nilo: “Não tenho medo/ Cantar é coisa de quem está vivo/ **Nilo quem me ensinou a tocar violão**/ De pé no chão, batendo na mão”<sup>123</sup>.

Além disso, os discos do *Gente da Terra* foram gravados no estúdio da banda *Dazaranha*. Nilo participa como personagem principal do documentário *As Cores de Lá: Nilera na Terra dos Açores*<sup>124</sup>, com direção de Gabriel Ornellas, que tem como objetivo demonstrar a cultura açoriana em Florianópolis através do seu olhar e da sua canção. A escolha de Nilo representa a percepção desse cantor e pescador, como alguém que pode, tem a legitimidade para falar sobre a cultura de Florianópolis e de sua construção através do mito fundador açoriano.

No mesmo prêmio que a *Gente da Terra* é classificada, a cantora e compositora Tânia Meyer apresenta a canção “Navegante da Areia de Canasvieiras”<sup>125</sup>. O título já sugere a praia que está cantando, destacando o sujeito um Navegante da areia, desvirtuando o local do navegante, o mar, desbravando o litoral, a areia, o entre a terra e o mar. Seus versos mesclam a cantora com a paisagem, comparando-se com a praia: “Armei meu guarda-sol / Pra te fazer surpresa/ Te ver na minha esteira / ser parte da natureza / De Canasvieiras/ Venha cá / Vou te esquentar / Como o sol desse ar / Venha cá / Vou te navegar / Como as ondas desse mar”<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> GAZÚ. *Equilíbrio*. In: DAZARANHA. **Seja Bemvindo**. Florianópolis: RBS Discos. 1996. 1 CD. Faixa 6.

<sup>124</sup> ORNELLAS, Gabriel. **As Cores de Lá: Nilera na Terra dos Açores**. Florianópolis: Tecnologias Educacionais da Secretaria de Estado da Educação, 2012. Disponível no Canal de Youtube de Gabriel Ornellas, publicado em 10 jul. 2013: <<https://www.youtube.com/watch?v=pGqIufhRKdE&t=249s>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

<sup>125</sup> Canasvieiras é uma praia localizada ao norte da Ilha de Santa Catarina. Conhecida por seu uso para a prática de banho, no verão é muito procurada por turistas vindos da Argentina e Uruguai.

<sup>126</sup> MEYER, Tânia. *Navegantes da Areia de Canasvieiras*. In: **Prêmio Zininho de Música Popular**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1992. Faixa 4.Lado B.

Em 1993, no *Prêmio MPB Santa Catarina*, promovido pela Fundação Catarinense de Cultura, Tânia Meyer é uma das classificadas. A canção escolhida é “Ilha de Luz”, uma ode a Florianópolis.

**Canção 11 - Ilha de Luz**<sup>127</sup>

Tânia Meyer

Brilham as luzes  
Que mergulham no mar  
Te ver lá do Morro da Cruz  
Emoção que seduz a paz  
E na fonte e de luz o amor

Brilham as pontes  
Que te ligam ao monte  
Te ver do mirante da Cruz  
O encanto reluz de ti  
Nessa Ilha de luz pra nós

[...]

Te cobre o sereno  
Tão nobre e pequeno teu chão é um leito de vida  
E te chamam Floripa querida  
E te chamam Floripa magia

As canções de Tânia demonstram a Ilha sendo cantada no período que as bandas do *Mané Beat* estavam se formando. Não apenas das praias, também é ressaltada a urbanidade, as vivências e olhares sobre a cidade, uma Florianópolis vista de dia, na praia, e à noite, com sua luz própria, no caso a luminosidade gerada pela energia, iluminação de centros urbanos. Duas formas de se ver a Ilha que será demonstrada nas canções presentes no *Mané Beat*, a praia e suas paisagens ou o centro com suas vivências e lugares. Não há vestígios destacando a influência de Tânia Meyer aos compositores do *Mané Beat*, suas composições são de ritmo MPB com samba, não se assemelhando aos estilos escolhidos pelo coletivo aqui estudado. A importância de apresentar aqui, suas composições é demonstrar as inspirações que a Ilha estava transmitindo

---

<sup>127</sup> MEYER. Tânia. Ilha de Luz. In: **Prêmio MPB Santa Catarina**. Florianópolis: Secretaria do Estado da Educação, Cultura e Desporto; Fundação Catarinense de Cultura, 1993. Faixa 3. Lado A.

nos compositores no início dos anos 1990 que, os membros do *Mané Beat*, estão inseridos e sendo escolhidas em festivais para fazer parte de discos coletâneas.

É percebido, através das canções citadas anteriormente, que a música considerada popular, folclórica, passa a ser ressignificada para melhor comercializá-la. Martín-Barbero (2013) apresenta como o considerado popular, aquilo que é vindo geralmente das áreas rurais e/ou de classes menos favorecidas economicamente, e que vai sendo rearticulada para as áreas urbanas e, assim, conseguir um público maior.

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta. (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 175).

O autor demonstra como o popular vai se transformando em cultura de massa. Nos anos 1990, no Brasil, há uma ressignificação do popular como cultura de massa, no qual a indústria cultural brasileira percebe novas formas de compor, utilizando o que é considerado popular, tradicional, de forma mais semelhante ao que é produzido para a grande massa e, assim, divulga como uma forma de, também, posicionar-se como divulgadora da cultura tradicional local.

### 3.5 DO AÇORIANO PARA O MANEZINHO

A identidade, ao ser construída e reconstruída, divulgada massivamente pelas mídias e pelo poder público, será percebida, possivelmente, como algo natural, de forma que os habitantes se sentem como parte dessa cultura, dessa tradição (SARDO, 2013).

Em Florianópolis, discursos são estruturados e reestruturados para que o Manezinho e a herança açoriana sejam percebidos pelos florianopolitanos como uma parte indivisível da cidade. Os discursos sobre a identidade de Florianópolis são fortalecidos com a construção do título de Manezinho que, entre outros projetos, é estimulado pela premiação, Troféu Manezinho da Ilha, instituído por Aldírio Simões.

Ressaltar e repetir os discursos da identidade, da tradição, são formas de afirmar as identidades, no caso do manezinho, são enfatizados lugares que somente quem é morador há tempos conhece, desmerecendo os novos habitantes, ressaltando as disputas já apresentadas.

Dessa forma, uma das formas de se diferenciar do outro, que passa a morar em Florianópolis, é a utilização de discursos com aspectos e temas construídos como da cidade. Apresentando a folclorização da canção urbana na Argentina, Claudio Fernando Díaz (2015) ressalta as estratégias do Estado utilizando o folclore para fortalecer o patriotismo contra o estrangeiro: “A tarefa do Estado, então, não era só resgatar, mas também ‘difundir’ isso que vinha do ‘profundo’, para gerar ‘patriotismo’. Vale dizer, não se tratava de expressar uma identidade, mas sim contribuir para produzi-la”.

A identidade é construída de forma dialética, em que o indivíduo precisa de signos pré-identificados como sendo de sua cultura para, assim, aceitar o que é exposto como parte de sua cultura. Como Maria Bernadete Ramos Flores (1997a, p. 171) nos expõe:

Os valores, criações sociais e históricas, é que dão sentido e significado aos atos individuais e coletivos dentro de determinada cultura, embora qualquer cultura inclua elementos disponíveis de seu passado, o que Raymond Williams define como “residual”, efetivamente formados no passado, mas presentes no processo cultural, não só como elementos do passado, mas como elementos efetivos do presente.

A literatura em Florianópolis dos anos 1990 é volumosa em termos de livros construindo e/ou reconstruindo as tradições da cidade. Obras de cunho literário, outros mais relacionados às pesquisas, até mesmo, alguns de Raimundo Caruso, que vagueiam por esses dois terrenos, como *Noturno* ou *Mares, e longínquos povos dos Açores*. Na obra literária *Noturno*, de 1997, ambientada no final do século XIX, o autor já demonstra na primeira página os moradores de Desterro, sob o olhar do Coronel Antônio Moreira César:

Aliás, estranha terra, esta, de açorianos simuladamente toscos como tamancos, e de portugueses do blefe e da empáfia, cuja mania de hospitalidade já foi responsável por duas inomináveis tragédias. Se não é assim, você

poderia explicar-me – você que agora bebe o café que me faz falta nesta imprevisita madrugada úmida e escura – que é que vocês tinham que ver com os farroupilhas em 1835, chusma de bandoleiros e trânsfugas a pelear como doidos por espúria resma de imposto? Sim, que é que vocês tinham que ver? (CARUSO, 1997).

Nesse trecho, o autor apresenta o habitante de Desterro como descendente do açoriano sob o olhar de Moreira César, características que citamos anteriormente por Virgílio Várzea (1985), porém, agora, percebidas de forma pejorativa. Importante lembrar que Moreira César foi o interventor em Santa Catarina enviado pelo presidente da República Floriano Peixoto (CABRAL, 1970), para acabar com a Revolução Federalista que ocorria no sul do Brasil, contrariando o governo deste presidente, considerando-o ilegal. Desse modo, parte dos habitantes de Florianópolis veem Moreira César como um carrasco. O historiador Walter Piazza (1983, p. 515) coloca-nos da seguinte maneira o acontecimento:

Homem taciturno, Moreira César era de poucas palavras, não tendo ligações com famílias catarinenses, não aceitou qualquer interferência, quer de republicanos ou não, na sua missão. Assim, tornou-se uma página bastante triste na vida catarinense, pelas perseguições realizadas, e na condenação sumária daqueles que considerava inimigos do regime, o que muitas vezes aconteceu sem a mínima indagação de culpabilidade ou não do indiciado.

Floriano Peixoto é utilizado em algumas obras relacionando com o período da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). No caso dos anos 1990, é lançada curta metragem *Novembrada*, que destaca a visita do então presidente militar João Batista Figueiredo e as manifestações em Florianópolis que ficaram conhecida como “Novembrada”<sup>128</sup>. O filme foi roteirizado e dirigido por Eduardo Paredes e lançado em 1998.

---

<sup>128</sup> PAREDES, Eduardo. *Novembrada*. Florianópolis: Usyna Press Up, 1998. Disponível no Canal de compartilhamento de vídeos Youtube de Mateus Bernardes, publicado em 31 maio 2016: <<https://www.youtube.com/watch?v=yOb3StviDwg>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Dentre os momentos descritos no filme, destaca-se para a destruição da placa que seria apresentada como homenagem ao general Floriano Peixoto, na principal praça da cidade, a Praça XV, e no momento que alguns jovens cantam músicas de protesto em uma roda, percebe-se Moriel Costa, da *Dazaranha*, e Cristian Feel, da *Iriê*, como participantes. Nos créditos finais estão presentes junto com o elenco, “Moriel” “Cristian” e “Iriê”.

Outros livros reforçam a identidade florianopolitana como principal tema, como: Raul Caldas Filho, que lança *Oh! Que Delícia de Ilha* (1995) e *Oh! Casos e Delícias Raras* (1998); Sérgio da Costa Ramos, com *Sorrisos Meio Sacanas* (1996); Olsen Jr., *Desterro, SC* (1998) ou uma reedição fac-similar de *Mares e Campos* (original de 1885, *fac-similar* em 1994) e de outras obras de Virgílio Várzea, escritor florianopolitano que viveu na virada do século XIX para o XX e é considerado o primeiro escritor marinheirista<sup>129</sup> do Brasil (CHEREM, 2006), suas obras são, muitas vezes, relacionadas à vida do morador de Santa Catarina, que, usando metáfora do próprio autor, era uma gaivota que vivia entre o mar e a terra. Outros exemplos poderiam ser citados, mas estes foram escolhidos por suas características que ressaltam a cultura ilhoa, com sua identidade, tanto da “açorianidade” como no “manezinho”, voltada para o mar.

Raul Caldas Filho é simbólico ao tratar esta mudança nos anos 1990. Seu primeiro livro publicado é intitulado *Delirante Desterro*, de 1980, e trazia crônicas de anos anteriores publicados nos jornais, *O Estado*, *Jornal de Santa Catarina*, *a Gazeta*, *Ilha* e *Jornal da Semana*, todos da Grande Florianópolis, entre os anos de 1966 e 1978. Como o título sugere, muitas das crônicas se passam na Ilha de Santa Catarina, como “O Vendedor de Camarões”, “Desterro Década de 40” ou “A Moça na Praia”, com a cidade os costumes dos moradores em destaque. Já, seu único livro na década de 1980, “*O Jogo Infinito*”, de 1984, possui crônicas com casos não relacionados com a cidade ou o que é considerado como seus costumes, podendo ter acontecido em qualquer cidade do Brasil ou do mundo. Na década de 1990, como dito acima, a tradição florianopolitana é explícita nas obras de Caldas Filho, há referências diretas, continuando até o século XXI com *ABC do Manezinho* (CALDAS FILHO, 2003), de 2003, ou *A Ilha dos Ventos Volúveis* (CALDAS FILHO, 2011), de 2011.

---

<sup>129</sup> A literatura marinheirista tem como tema principal a relação do homem com o mar.

Os livros de Raul Caldas Filho geralmente são de contos e crônicas, tendo por inspiração a Ilha de Santa Catarina, com exceção de *O Jogo Infinito*, acima citado. *Oh! Que Delícia de Ilha* e *Oh! Casos e Delícias Raras* expõem o que o autor acreditava ser a cultura ilhoa ou mané e, dessa forma, os livros ajudaram a construir ou reforçar a identidade do manezinho na década de 1990. Além de escritor, também compôs canções juntamente com Luiz Henrique Rosa, como *Jandira* e *Sonhar*, ambas do álbum *Mestiço*, de 1975 (CORRÊA, 2015).

As crônicas são uma forma de compreender a memória da cidade e de como o escritor compreende e apresenta para o leitor suas percepções. Como apresenta o historiador Alexandre Sardá Vieira (2010, p. 24-25):

A narrativa dos cronistas tenta dar conta de uma cidade que para eles não existe mais, ou melhor, de uma cidade existente nas memórias dos antigos habitantes. As crônicas são construídas de tal forma que entrelaçam experiências vividas com situações imaginárias, ou que tentam por meio da narrativa contar ao leitor histórias observadas por seus autores. [...] Reconhecer as crônicas como fontes muito mais do que um credenciamento às questões de memória e sua produção é procurar a diversidade de vozes nas múltiplas narrativas sobre a cidade.

De acordo com o autor, as crônicas são escritas por observadores dos hábitos da cidade e, ao publicarem nos jornais, há um público que leia e reflita sobre os hábitos, identificando-se ou não. A presente tese não tem como fontes principais as crônicas, contudo, as formas que os cronistas percebem a cidade contribuem na construção da memória e do imaginário, assemelhando-se nas percepções dos compositores aqui analisados. Compor canções em parceria com Luiz Henrique Rosa demonstra possíveis aproximações de Raul Caldas Filho, o cronista, com as criações musicais de Florianópolis.

Sobre o fazer do cronista e do compositor, na fala de Estácio Neto, vocalista e principal compositor da primeira fase da *Sallamantra*, é muito semelhante:

*As canções falam do cotidiano aí, cara. Eu moro no Campeche, então acaba que falo do Campeche, fala da Ilha, um pouco da cultura. E*

*acho que o músico tem muito disso, acho que a música nunca deixa de ser uma crônica do dia a dia, é sempre uma historinha, o cara sempre quer contar alguma coisa.*<sup>130</sup>

Na fala do músico, percebe-se a vontade de contar algo que lhe cerca, o que acontece em seu cotidiano, assim como faz o cronista. Há fatores nas composições do *Mané Beat* que se assemelham ao fazer do cronista, como, por exemplo, na canção “Shau Pai Baptiston”, da banda *Dazaranha*: “Quanto fumo fumaram / Na Cantareira, no Canto da Bia / E no Canto dos Araçás [...] Shau Pais Baptiston é irmão de Pedro Luace / Dona Izaura dava presente / Pra mim, pra ti / Pra repartir pra nós”<sup>131</sup>. São personagens e lugares do seu dia a dia, ressaltando o fazer de crônica do compositor, amigos como Shau Pai Baptiston, que o cantor brincava que seu nome, sonoramente, parecia uma virada de bateria, por isso colocar na canção.

Hoje em dia, uma das mais conhecidas designações informais, para o habitante de Florianópolis, é “*manezinho da Ilha*” ou apenas “*manezinho*”. Em dicionários encontra-se sinônimos para mané como “Indivíduo inepto, desleixado, negligente, tolo” (FERREIRA, 2004, p. 1264). Porém, no contexto da Ilha de Santa Catarina, a palavra identifica o habitante nativo. Como dito na fala de Gringo Starr no documentário *Sete Mares numa Ilha*, “Os Portugueses, dos Açores, vinham colonizar nossa terra e os Manuéis, que a gente chamava de Manés, daí surgiu o Manezinho da Ilha” (MAHEIRIE; GASSEN, 1999). Outros vêem como uma designação dos habitantes da área urbana, descrevendo os moradores das freguesias, sendo essas pessoas mais simples, não sofisticadas como da área urbana. Segundo o *Dicionário da Ilha*, de Fernando Alexandre (1994, p. 79), “MANÉ – Morador nativo do interior da Ilha de Santa Catarina. Do Tupi ‘ma ‘nema’, que significa farinha grossa, o comedor de farinha. Também pessoa ingênua e nome de um peixe”. Já *Manezinho*, no mesmo dicionário destaca como “Pessoa nativa da Ilha de Santa Catarina. Diminutivo de Mané” (ALEXANDRE, 1994, p. 79). Para Raul Caldas Filho (2003, p. 63), em seu *ABC do Manezinho*:

<sup>130</sup> Estácio Neto. Entrevista concedida dia 25 de janeiro de 2018.

<sup>131</sup> COSTA, Moriel. Shau Pai Baptiston. In: DAZARANHA. **Seja Bem vindo**. Florianópolis: RBS Discos, 1996. 1 CD. Faixa 2.

Manezinho da Ilha – Em tempos idos era uma designação pejorativa. Hoje define quem nasceu ou vive na Ilha de Santa Catarina e se identifica com suas belezas naturais, tradições, peculiaridades e com a maneira de ser do seu povo: jocoso, gozador, nostálgico, contemplativo (afinal, são duas baías para contemplar todos os dias).

As freguesias ficavam nas regiões mais litorâneas da Ilha, com áreas mais rurais, voltadas para a pesca. Os habitantes eram, em geral, pescadores com aspectos culturais populares construídos sem as modificações culturais, que ocorrem mais rapidamente nos centros urbanos (THOMAS, 2001).

O ar contemplativo narrado por Caldas Filho (2003) é, muitas vezes, carregado do sentido de preguiçoso, acomodado, que se satisfaz com pouco, como Fantin (2000) coloca com algumas entrevistas. A antropóloga aborda, em seu livro, sobre o uso de manezinho para os habitantes do interior da Ilha, sendo percebidos como pescadores que não querem o progresso ou batalhar para “uma vida melhor”, leia-se “com mais dinheiro”. Nas disputas que ocorriam nos anos 1980 e 1990 entre os “de fora” e os “nativos”, a autora ressalta a percepção dos novos moradores em como o manezinho é preguiçoso e difícil de trabalhar.

Em seu livro de crônicas sobre Florianópolis, *Oh Que Delícia de Ilha!*, Raul Caldas Filho (1995) ressalta dois tipos de nativos da Ilha de Santa Catarina: o manezinho, aquele que vive do mar, com hábitos simples e rurais; e o ilhéu urbano, que tem o mar como diversão, vive na cidade com hábitos mais cosmopolitas.

De uns tempos pra cá, mais precisamente a partir dos anos 80, virou moda denominar toda pessoa nascida, criada, ou incorporada à cidade de Florianópolis de “manezinho”. Mas, para alguns “puristas”, existem nítidas diferenças entre o chamado “mané” e o ilhéu urbano. O primeiro seria o beira-de-praia, pescador, ou descendente de pescador, contador de lorota, com seu típico linguajar açoriano, mais rápido do que uma metralhadora, adepto de um bom papo de venda,

quando não está no mar, onde sempre acontecem as mais incríveis aventuras.

Já o ilhéu urbano adora uma fofoca no “Senadinho”<sup>132</sup>, bebe nos bares do Mercado, é chegado a um carteadado e a jogos de azar em geral e (como já se frisou antes) é sempre o primeiro a chegar com as últimas. (CALDAS FILHO, 1995, p. 19).

O mané, segundo a descrição acima, está ligado à vida do mar, também nos discursos de lendas e mitos das bruxas divulgados, principalmente, por Franklin Cascaes. Há disputas e construções culturais de retomar a colonização açoriana ocorrendo desde os anos 1950, porém o termo Manezinho da Ilha para designar o nativo de Florianópolis ocorre muitos anos depois, efetivando com o troféu “Manézinho da Ilha”, em 1987. As disputas podem ser lidas como o tradicional contrariando os novos signos e ressignificações culturais, sobretudo vindo de outros estados, ou disputas políticas com legitimação da identidade catarinense, como ressalta Guilherme Castro (2009). Considerando os anos de 1980, há grande repercussão nacional com a festa Oktoberfest<sup>133</sup>, em 1984, apresentando, novamente, Santa Catarina como um estado muito ligado à colonização e cultura germânica.

Nessa mesma década, também ocorrem divergências sobre a “cultura tradicional” de Florianópolis com a polêmica nacional sobre a farra do boi. Fatores esses que contribuíram para que, no final da década, alguns escritores, jornalistas e outros formadores de opinião, redefinissem a cultura da cidade, não apenas relembrando a colonização

---

<sup>132</sup> O mesmo autor em seu *ABC do Manezinho* traz informações do Senadinho: “Não existem dados muito precisos sobre quais os motivos e quando a badalada confluência entre as ruas Trajano e Felipe Schmidt, em pleno coração da Ilha-Capital catarinense, começou a ser chamada de ‘Senadinho’. Mas não há nenhuma dúvida quanto ao fato de que aquele local, em frente ao café Ponto Chic, é o centro irradiador das novidades, boatos e fofocas florianopolitanas de cada dia” (CALDAS FILHO, 2003, p. 89).

<sup>133</sup> Oktoberfest é uma festa que ocorre no mês de outubro na cidade de Blumenau à 145 quilômetros de distância de Florianópolis. Fundada por imigrantes alemães, a cidade ressalta esta ascendência como fator principal de sua cultura, dessa forma, no ano de 1984, a prefeitura cria a Oktoberfest, com base da mesma festividade que ocorre na Alemanha, com o intuito de conseguir fundos para cidade após enchentes ocorridas em 1983 e 1984.

açoriana, mas também ressaltando o habitante das regiões periféricas da Ilha, construindo a identidade do Manezinho da Ilha, criando, assim, disputas de identidade sobre ser catarinense, com escolhas políticas e culturais

Algumas canções das bandas aqui analisadas aceitam essa definição e brincam com a denominação de “vagabundo”, que inclusive intitula duas canções de bandas que fazem parte do Mané Beat: “Vagabundo”, da *Primavera nos Dentes*, e “Vagabundo confesso”, música originalmente de roda de capoeira do carioca mestre em capoeira Nestor Capoeira<sup>134</sup> e, posteriormente, regravada mesclando com o canto da “Puxada de Rede”, pela *Dazaranha*, as duas canções são consideradas grandes sucessos das respectivas bandas.

### Canção 12 - Vagabundo<sup>135</sup>

Primavera nos Dentes

Lá vai o tal  
Lendo um jornal  
De outros anos  
Com outros planos  
Fazendo um som só  
De malandro

Com tema semelhante, há a regravação de “Vagabundo Confesso” pela banda *Dazaranha*:

### Canção 13 - Vagabundo Confesso<sup>136</sup>

Dazaranha

Sou vagabundo, eu confesso,  
Da turma de setenta e um  
Já rodei o mundo  
E nunca pude encontrar  
Lugar melhor prum vagabundo

---

<sup>134</sup> CAPOEIRA, Nestor. *Vagabundo Confesso*. In: NESTOR CAPOEIRA. **Galo Já Cantou**. Rio de Janeiro: ArteHoje, 1985. Faixa 2.

<sup>135</sup> D’Bertta, Nei e PACKER, Márcio. Vagabundo. In.: Primavera nos Dentes – O Parto. Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1998, canção 12.

<sup>136</sup> CAPOEIRA, Nestor. *Vagabundo Confesso*. (música incidental: Cantiga de Puxada de Rede – Domínio Público). In: DAZARANHA. **Tribo da Lua**. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. Faixa 2.

Que um rio à beira-mar  
Odoiá, odofiaba salve minha mãe Iemanjá

Que foi que me deram pra levar  
Pra dona Janaína que é sereia do mar  
Pente de osso, laços e fitas  
Pra dona Janaína que é moça bonita  
Que é moça bonita

Café na cama, eu gosto  
Com um suco de laranja, mamão  
E um fino em cima da mesa  
Amanhã quando você  
Quando você for trabalhar  
Tome cuidado  
Que é pra não me acordar  
Eu durmo tarde,  
A noite é minha companheira  
Salve o amor salve a amizade a malandragem a capoeira  
É a capoeira

Nas duas canções, o personagem principal quer uma vida boa, sem muitas preocupações. “Vagabundo” é uma canção em que a maior parte são solos de gaita, tocada de forma a lembrar de um caminhar, vagando pela rua. Já “Vagabundo Confesso” é mais rápida, com bastante percussão e violino, que, segundo Guilherme Castro (2009, p. 74), “o CD “Tribo da Lua” que, graças à faixa “Vagabundo Confesso” atinge rapidamente o 57º lugar em vendas (títulos nacionais e internacionais) em todo o Brasil, permanecendo nos TOP 100 durante todo o ano de 1999”.

Assim, a canção torna-se o “hino”, naquele momento, de Florianópolis, ou pelo menos, do público jovem urbano. Até hoje é a canção mais pedida, que “não pode faltar no repertório”. O público da cidade significa essa canção como a “cara” de Florianópolis, demonstra certa empatia com o que é dito e, mesmo sem concordar diretamente<sup>137</sup>, há sentido na identidade da cidade, como, por exemplo, o tenista Gustavo Kuerten escolher esta canção como trilha sonora de um

---

<sup>137</sup> Esta tese não tem a pretensão de abordar a recepção da canção pelo público. Porém, as influências que esta canção tem na cidade serão melhor abordadas nos próximos capítulos.

comercial televisivo da marca de celulares Motorola, que o patrocinou de 2000 a 2004.

### 3.6 A CONSOLIDAÇÃO DO MANÉZINHO

O jornalista Aldírrio Simões, divulga este apelido com o Troféu Manezinho da Ilha, com sua primeira edição no ano de 1987. Relatos de homenageados com o troféu nos apresenta que a terminologia já existia, porém com outra conotação: “‘Mané é a pinta da mãe!’ Era assim, com um palavrão cabeludo na ponta da língua, que o nosso homem de ‘beira-mar’ respondia às provocações do ilhéu urbano, quando vinha na cidade para uma consulta com o doutor Barreto[...]” (SIMÕES, 1998, p. 17) Antes do prêmio ser instituído alguns habitantes já se reconheciam como manezinho, por exemplo Luiz Henrique Rosa. Sobre isso, Wellinton Correa (2015) apresenta dados demonstrando que alguns biógrafos consideram o compositor como o primeiro a adotar esta alcunha, e no documentário de Ieda Beck<sup>138</sup> há textos referenciados a Luiz Henrique que se autointitula como manezinho.

Para Fantin (2000, p. 155):

‘Manezinho’ – ou simplesmente mané –, na visão corrente é a terminologia utilizada para denominar o nativo da Ilha de Santa Catarina de origem açoriana, que se caracteriza por seu linguajar rápido, melodioso e muitas vezes incompreensível para ouvidos ‘estrangeiros’.

O historiador Rafael Dias (2009, p. 85, grifo do autor), ao analisar em sua dissertação as colunas de Beto Stodieck e Cacau Menezes, apresenta que, tanto o troféu como o termo, não era tão bem visto no início:

Além disso, no circuito em que se travava o debate entre o provincianismo ou não da cidade, a atitude de autodenominar-se mané, dizia respeito ao acionamento de um conjunto de significados existentes desde longa data e que remetia a falta

---

<sup>138</sup> BECK, IEDA. **No Balanço do Mar**. Florianópolis, 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_XI8cYEtKJs](https://www.youtube.com/watch?v=_XI8cYEtKJs)>. Acesso em: 10 nov. 2017.

de cosmopolitismo que andava sempre à espreita esperando um momento de manifestar-se na cidade. Assim, quando os colonistas escreviam, como Stodieck em 1988: *“O verdadeiro mané – manezinho da Ilha -, quando assim chamado, responde furioso, xingando a mãe do interlocutor. O restante é falso charme”*, eles não apenas faziam referência a esse movimento, mas o faziam de forma pejorativa.

Diferentes percepções sobre o termo que estavam cunhando na cidade, termo que já existia, muitas vezes de forma pejorativa, com alguns querendo utilizá-lo como forma de diferenciação ao que vem de fora. Para a afirmação desta nova expressão, utilizam-se da tradição, de um passado que apenas alguns viveram. A tradição é algo seletivo, do poder dominante de determinada comunidade, com a tradição ligando o presente com o passado, como Raymond Williams apresenta:

A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso. O que temos de ver não é apenas “uma tradição”, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.<sup>139</sup>

A expressão “manezinho” já nasce com a característica de tradicional, com governantes e meios de comunicação aceitando e divulgando como o “mais tradicional” florianopolitano. O próprio Troféu Manezinho da Ilha, não é uma homenagem apenas às personagens que nasceram na cidade, também são agraciados com a comenda moradores que seguem a tradição florianopolitana (AMANTE, 1998), escolhendo e definindo o que é considerado como identificação cultural do local. Algumas publicidades percebem essas identificações

---

<sup>139</sup> WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979, p. 118.

na tradição inventada da cidade, utilizando e reforçando para, assim, “vender” seu produto.

Figura 14 - Propaganda do Banco do Estado de Santa Catarina (BESC)

# BESC

## O BANCO QUE FALA A NOSSA LÍNGUA.



**"QUEM PISCURA SEMPRE ACHA, QUEM PESCANA NUM SE ARRENEGA"**

*Seu José Agostinho é pescador há 62 anos na Barra da Lagoa, em Florianópolis. Para ele, o de comer é com o mar, e de pagar é com o BESC.*

\*\*\*

*Desde 1745, cerca de 2.000 açorianos e legistas à ilha de Santa Catarina. Ativos e corajosos, moldaram o perfil do catariense do litoral e a sua aptidão para a vida no mar. É de lá mesmo o cidadão, parece associado a uma alma marcial, acostumado pelas farras. É oportuno a ele de fazer o comércio mais abastado e o marinho de preparar a sacha que se transforma num dos melhores pratos de mundo.*



**"UM BAGUAL VALENTE, DAQUELES QUE LEVA A VIDA NA MANGUEIRA"**

*Gilvan Marcelo, 47 anos, pertencente a família de fazendeiros, fazendas em Bom Jardim da Terra. Lá ele vive gado e planta pinus. O tempo lá se finca e o forquido, mas o de pagar é com o BESC.*

\*\*\*

*A região de Bom Jardim da Terra, no Planalto, teve como pioneiro o fazendeiro Manoel Joaquim Pinto, um paulista que fundou, em 1766, o sistema municipal criado no regime municipal no Estado. São Joaquim da Terra da Terra, origem de todos os municípios vizinhos. O planalto compete, desafiando por fundadores e tropeiros, é área de grande influência da cultura gaúcha.*



**"UN POPOLO CORAJOSO, LAVORATORE E INTUSIASIA"**

*Dona Amélia Rebelo, 50 anos, dona de uma loja em Rio dos Cristais, é uma oriunda de Anorello. Vinda trazida metro a metro no baidão, o BESC é o seu amigo.*

\*\*\*

*A colonização italiana consolidou-se em Santa Catarina a partir de 1824, com um contrato que autorizava a instalação de cerca de 100 mil imigrantes. A administração brasileira não estava preparada para receber tantos imigrantes no Estado e eles se dispersaram em vários núcleos: na Barra da Lagoa, no sul de Dajal, Alencar ou no sul da Ilha, nos vales dos rios Tubarão, Urussanga, Araranguá e Ribeirão.*



**"TRAPALHARR É POM, QUEM TRAPALHA RESPIRA MELHOR"**

*Gerardo Siegel, 66 anos, é um descendente alemão instalado no comércio italiano de Angelina. Seu papel na vida é fazer um trabalho sério e longo, o mesmo papel do BESC.*

\*\*\*

*O primeiro núcleo de colonização germânica foi em São Pedro de Alcântara, em 1824. Espalhado pelo governo de Prússia, não prosperou mas deixou vestígios. Foi a colônia de Blumenau que em outros lugares de desenvolvimento utilizou e produziu. Na segunda metade do século XIX, Blumenau e Joinville se transformaram nos principais pólos imigratórios alemães.*

Fonte: Diário Catarinense, Florianópolis, p. 9, 19 jan. 1994.

Na propaganda do extinto Banco do Estado de Santa Catarina (BESC) (Figura 14), está clara a demonstração de diversidade na colonização de Santa Catarina e como foram formando a identidade de cada região. Os personagens escolhidos são estereotipados, até mesmo caricatos com suas falas, no caso aqui estudado, o florianopolitano é o pescador de uma comunidade que ainda retira seus recursos do mar, a Barra da Lagoa. Seu linguajar possui gírias e sonoridades de um “verdadeiro mané”, representado por Seu José Agostinho, pescador da

Barra da Lagoa, com a frase “Quem piscura sempre acha, quem pesca num se arrenega”. José Manoel Agostinho foi agraciado com o troféu Manezinho da Ilha no ano 2000 e, segundo o livro *Somos todos Manezinhos, vol. II*, recebe a outorga por razão de seus “estudos de nossas origens”. Além de pescador, foi tocador de violão e cavaquinho, fazendo dupla com seu irmão Manoel Agostinho, participando, entre outros programas, do Som Brasil (AMANTE, 2007, p. 178-179).

**Figura 15 - Detalhe da Propaganda do BESC**



**"QUEM PISCURA  
SEMPRE ACHA, QUEM PESCA  
NUM SE ARRENEGA"**

*Seu José Agostinho é pescador há 62 anos na Barra da Lagoa, em Florianópolis. Para ele, o de comer é com o mar, o de poupar é com o BESC.*

• • •

*Desde 1748, cerca de 5.000 açorianos chegaram à Ilha de Santa Catarina. Alegres e corajosos, moldaram o perfil do catarinense do litoral e a sua aptidão para a vida no mar. Fala mansa e chiada, parece associada a uma alma musical, assinalada pelas festas. É açoriana a arte de fazer o camarão mais saboroso e a maneira de preparar a tainha que se transforma num dos melhores pratos do mundo.*

Fonte: **Diário Catarinense**, Florianópolis, 19 jan. 1994.

Seu José Agostinho, caracterizando o estereótipo construído do morador da Ilha de Santa Catarina, no caso, “Seu José Agostinho, pescador há 62 na Barra da Lagoa”, também era músico e pai de Valdir Agostinho, artista plástico e cantor/compositor que fez parte do

movimento *Mané Beat*. Valdir Agostinho cria canções com temas vividos por ele e por seu pai, suas lembranças de vida como filho de pescador da Barra da Lagoa.

Junto com o *manezinho* de Florianópolis é apresentado moradores de outros lugares de Santa Catarina com linguajar estereotipado. Gilton Macedo, gaúcho de Bom Jardim da Serra, com a fala: “Um bagual valente, daqueles que leva a vida na mangueira”; Amélia Beber de Rio dos Cedros, representando a colonização italiana: “Un popolo corajoso, lavatore e intusiasta”; e Geraldo Siegel, descendente de alemão de Angelina, com os dizeres: “Trapalharr é pom. Quem trapalha respira melhori”. Em cada um deles, a publicidade evidencia o linguajar, demonstrando a construção cultural de cada uma dessas regiões.

Desse modo, constroem-se identidades reforçando estereótipos de cada região. Na propaganda em destaque, os estereótipos são relacionados, utilizando-se da linguagem, com as colonizações mais expressivas de cada cidade. O descendente do açoriano, no caso aqui estudado, passa a ser conhecido como manezinho, através de políticas de estado ou de ações particulares, o termo foi se mesclando no imaginário da cidade, como apresenta Lucas Antonio de Lacerda (2013, p. 68):

O termo Manezinho, passou a ser usado em políticas públicas culturais e pela mídia de massa local a marca de um povo local, passando a se tornar, para muitos, motivo de orgulho, e talvez assim, estremecendo o seu valor, até então, pejorativo. A esse processo, aparentemente, deve-se a iniciativa da criação do troféu Manezinho da Ilha em 1987, a promulgação da lei municipal de número 6764/2005 de 15 de agosto de 2005 que institui o “Dia Municipal do Manezinho” no primeiro sábado do mês de junho, a criação da medalha “MANEZINHO DA ILHA ALDÍRIO SIMÕES” pela lei nº 7040/2006, e o projeto de Lei nº 18/2012 que institui o “Dia Estadual do Manezinho” – no calendário de eventos oficiais do Estado de Santa Catarina, a ser comemorado, anualmente, no dia 7 de janeiro – como já descrito anteriormente; dentre outras iniciativas.

O manezinho, mesmo estereotipado, é demonstrado nos anos 1990 em conflito com a modernização e urbanização que vem surgindo na Ilha de Santa Catarina. Outra evidência, é há a apresentação teatral do

grupo *Atormenta*, de 1996, “Preserve os Manezinhos”, interpretada por Geraldo Cunha e Vanderléa Will, que representam “Seu Maneca” e “Dona Bilica”, respectivamente. Sobre essa peça, o jornal *Diário Catarinense* comenta que:

A dupla de atores do Atormenta interpreta um casal de típicos habitantes da Ilha de Santa Catarina, seus costumes, tradições, modos de vestir e principalmente seu jeito de falar. Unindo todas estas peculiaridades criaram tipos que podem mesmo parecer distorcidos devido a uma ênfase na diferença dos hábitos urbanos que conhecemos. Ou até mesmo no termo “preservação”, costumeiramente utilizado para animais e plantas.

Para justificar a campanha o Grupo de Pesquisa Teatral acusa a especulação imobiliária e o crescimento urbano de estarem reduzindo a existência de tais tipos, assim como deteriorando a própria cultura açoriana. [...]

*Preserve os Manezinhos* já foi apresentado nos ônibus de linha da capital, convenções, festivais e comerciais de televisão. Além de ser mostrado em rede nacional pelo *Programa Legal* (apresentado por Regina Casé)<sup>140</sup>.

É notório na fala os conflitos culturais existentes e as tentativas de preservação de uma cultura. Interessante ressaltar que esses sujeitos habitam a “Ilha de Santa Catarina”, não Florianópolis ou Floripa, ressaltando o primeiro nome da cidade, anterior até mesmo a Nossa Senhora do Desterro, ou antes das grandes mudanças, principalmente com a chegada de novos habitantes (CAMPO, 2011). Segundo Márcia Fantin (2000, p. 161), esses atores, com personagens caricaturados, ridicularizam e reforçam o estigma de manezinho do interior da Ilha, demonstrando a ambiguidade que o manezinho incorpora, “da ‘esperteza’ e da ‘tolice’, da preguiça e do trabalho árduo da pesca; da amizade fácil e da desconfiança; da simpatia e da hostilidade”. O manezinho que aceita o que vem de fora, com uma “preocupação sincera destes atores [intelectuais e artistas em geral, não apenas os citados

---

<sup>140</sup> Bilica e Maneca fazem Graça. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno de Variedades, p. 2, 3 ago. 1996.

nesse parágrafo] com o resgate e a identidade cultural da Ilha e dos ‘nativos’, de outro não deixa de ser uma resposta à chamada ‘invasão estrangeira’” (FANTIN, 2000, p. 161).

Em uma notícia sobre o carnaval de 1994 em Florianópolis, percebe-se um pouco desse descontentamento com a cultura estrangeira que estava surgindo na capital:

O bloco de sujos Sou + Eu promete polemizar este Carnaval e colocar em pé de guerra a tribo gaúcha que habita a Ilha. O desfile é uma homenagem ao manezinho e uma crítica aos “chatos” que corrompem as tradições ilhoas e inviabilizam o desenvolvimento da Capital. Visualizando essa realidade, traz para a rua um carro alegórico com um berbigão gigante dando uma marretada numa cuia de chimarrão. Nada muito sutil. “Não temos nada contra o gaúcho em si. Estamos apenas denunciando a tradição gaúcha, que está acabando com a nossa cultura”, justifica o coordenador do bloco, Ricardo Bastos<sup>141</sup>.

Nas falas verifica-se uma batalha cultural entre gaúchos e manezinhos. Não fica claro qual o desenvolvimento que os “chatos” estão atrapalhando, Márcia Fantin (2000, 182) dá-nos pistas sobre isso, apresentando disputas entre “estrangeiros” em Florianópolis que querem preservar a Ilha a todo custo, dificultando o desenvolvimento econômico, sendo taxados de ecochatos. As escolhas para o carro alegórico são bem marcantes, o berbigão destruindo o chimarrão e, na foto do carro ainda não acabado, a frase “Sou Ilhéu / Graças a Deus”. Novamente percebemos o uso da palavra Ilhéu no lugar de Manezinho, provavelmente ainda vissem como pejorativo o nome mané ou apenas uma escolha entre as duas possíveis. Importante ressaltar que o Bloco *Sou + Eu* foi agraciado com o troféu Manezinho da Ilha em 2002, destacando, assim, o reconhecimento da comenda a esse bloco de carnaval como uma forma de manter e divulgar a cultura da Ilha (AMANTE, 2007).

Outro importante personagem para a construção do manezinho na década de 1990 foi o tenista Gustavo Kuerten. Ganhador do torneio de

---

<sup>141</sup> Berbigão defende tradições ilhoas no desfile Sou + eu. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 13 fev. 1994.

*Roland Garros* em 1997, apresentava-se como manezinho, sempre colocava como morador da Ilha, surfista amador e torcedor do Avaí, um dos principais times de Florianópolis. Inclusive, como já dito, ao ser convidado para uma propaganda com vinculação nacional, pede para que a música tema seja de uma banda florianopolitana, a *Dazaranha*<sup>142</sup>. Fantin (2000) apresenta esse esportista como um grande divulgador do “ser manezinho” e os moradores, mais de uma do que valorização e no sentido de se identificar com o tenista vencedor, passam a aceitar mais prontamente a identidade “Mané”.

**Figura 16 - Propaganda da Propague sobre Guga Kuerten como Manezinho**



Fonte: **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 10, 9 jun. 1997.

Os folcloristas selecionam, através de pesquisas, o que percebem como sendo algo da identidade mais tradicional da localidade e, assim, podem levar a alcunha de folclórico. Muitas vezes, a mídia e o poder público utilizam esse folclore como tradicional, a identidade de um

<sup>142</sup> FIORINI, Yasmine Holanda. **10 momentos do Dazaranha com Gazu que valem a pena lembrar**. Florianópolis, DC/ClicRBS, 12 de fevereiro do 2016. <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2016/02/10-momentos-do-dazaranha-com-gazu-que-valem-a-pena-lembrar-4973845.html>

lugar, sem contextualização de ser algo construído por alguns estudiosos, nesse caso, os folcloristas. Albuquerque Júnior (2013, p. 20-21), ao discorrer sobre o folclore nordestino demonstrado pela mídia, afirma-nos que:

A sensação que se tem quando deparamos com o que é mostrado na mídia, ou mesmo fora dela, como sendo a cultura nordestina, é de que o tempo parou para esta região, que a história aí foi paralisada. A cultura regional, tão orgulhosamente referida por muitos, que é objeto de discursos inflamados de políticos, de artistas, de intelectuais e agentes culturais, feitos em nome de sua defesa, de seu resgate, de sua preservação, de sua manutenção intocada, nos parece um “museu de tudo”, uma feira de mitos, uma colagem de fragmentos disparatados, selecionados entre a variedade de formas e matérias de expressão que foram e são produzidas em várias áreas deste espaço.

A mídia contribui para a construção do folclore e do tradicional, não necessariamente relacionando-os, como no caso do manezinho. Quase que uma caricaturização, é sempre lembrado e demonstrado de forma estática, com pouca mudança, como Albuquerque Júnior (2013) afirma, museificando. Mesmo o novo, como o manezinho, é formado com aspectos dessa tradição, miscigenando o antigo com o contemporâneo, isto é, o novo só é considerado como identidade local se manter alguns aspectos tradicionais, geralmente ligados ao folclore.

Sobre folclore se relacionar com a música e tornar-se popular, o etnomusicólogo Alberto Ikeda (2013, p. 176) relata que, nos anos 1990:

No que se refere especificamente à música, por sua vez, nunca se viu antes tão grande quantidade de CD e videodocumentários de música/cultura tradicional como os lançados nesses anos, por instituições de diversos tipos (departamentos e secretarias governamentais, ONG, Fundações e Associações Culturais, selos privados), inclusive pelos próprios grupos tradicionais, com apoio financeiro governamental e privado, conforme se verificava nas lojas de comércio especializadas em “discos”, nas quais se podiam encontrar

músicas de muitas partes do mundo e do Brasil, nas sessões denominadas: world music, música étnica, música do mundo ou música internacional. (IKEDA, 2013, p .176).

As construções folclóricas, utilizando-se do que consideram tradicional, também ocorrem na canção. Dessa forma, como Ikeda (2013) apresenta, várias instituições, construindo imagens identitárias ou acreditando defender e divulgar a identidade local, divulgam essas canções selecionadas como tradicionais. No artigo do autor é demonstrado como as canções ditas folclóricas são ressignificadas com sonoridades *pop*, para, assim, serem consumidas pelo público jovem e urbano.

Ao serem ressignificadas com novos ritmos e harmonias, utilizando instrumentos mais modernos, criam-se novos signos e, com maior consumo, passam a ter a importância de tradicional. As canções de música popular urbana, ao serem divulgadas por vários meios, passam a se monumentalizar no imaginário e na memória dos ouvintes, criando, portanto, símbolos quase folclóricos, antes desprezados como tradicionais, agora com grande caráter identitário para a população.

Utilizar-se do folclore e tradição nas concepções culturais e artísticas dos anos 1990 podem ser lidas como uma forma de diferenciar o nativo, o manezinho, do estrangeiro. Como apresentado, o morador de Florianópolis passava por disputas com a grande imigração de novos moradores e turistas vindos de outros estados, dessa forma, ao escolherem os signos que somente o morador mais antigo ou o nativo se identificaria e entenderia, cria a diferenciação com o outro, um orgulho cidadão.



## 4. CAPÍTULO 3 – A REPRESENTAÇÃO ILHA NA CANÇÃO DO *MANÉ BEAT*

### 4.1. QUANDO SE FALA DA ILHA

Nas canções urbanas em Florianópolis, depois do fim da primeira formação do *Grupo Engenho*, em 1984, há pouca ou nenhuma referência direta sobre a cultura e paisagem natural e sonora florianopolitana (MOTA, 2015). As construções identitárias de um espaço não estavam vinculadas diretamente à cultura construída à localidade, eram atreladas às identidades emocionais globais, com o sentimento de pertencimento a um local (HALL, 2004).

A canção analisada no primeiro capítulo, “Crime Perfeito” demonstra a cidade de forma distinta das composições anteriores e posteriores. O refrão referencia projetos musicais globais de cunho social, principalmente o *USA for África*, mas também um bairro localizado na região continental da cidade, o Estreito. “We are the Estreicho”, apresentam-se como moradores do continente, não da Ilha e, de forma cômica, utilizam-se do sotaque falado no bairro continental, com “tcho” no lugar de “to”. Ao mesmo tempo homenagem e sátira, apenas do lado continental da cidade. Em toda a letra não há outras referências à cidade, da parte continental ou insular, podendo ser utilizada em qualquer cidade, assim como o estilo musical não segue nenhum padrão que é instituído ser próprio ou ligado à Florianópolis. A capa do álbum coletivo (Figura 17) demonstra a negação à cidade, ao tradicional, com todos os músicos presentes no álbum, fugindo após explodirem a ponte Hercílio Luz, um dos maiores monumentos simbólicos da cidade. Uma leitura possível desse ato, em 1985, é a destruição do tradicional para a construção do novo, uma explosão que se forma com um dos estilos culturais de música popular urbana mais forte no Brasil naquele momento, o *New Wave*, bem colorido, alegre no meio da destruição, estilo que perpassa a maioria das canções presentes na coletânea e também na canção agora analisada.

Aparentemente, cria-se um vácuo sobre falar da identidade da Ilha na música popular urbana de Florianópolis nos anos 1980. Em sua dissertação em História, Ferreira de Souza (2014) apresenta as bandas *Grupo Engenho* e *Dazaranha* como ícones para a representação da cultura florianopolitana na música, a primeira, no início da década de 1980, e, a outra, na década de 1990. Segundo o autor, entre o último disco do *Engenho*, em 1984, e a primeira gravação do *Dazaranha*, na

coletânea *Ilha de Todos os Sons*, de 1994, 10 anos sem uma produção de Florianópolis que se inspirava diretamente a identificação da Ilha de Santa Catarina no cenário *pop/rock*. No entanto, aparecem outros gêneros musicais que demonstram a cultura construída da cidade no final da década de 1980, com estilo mais ligado aos ritmos folclóricos, hibridizando com o samba e o choro, como o grupo *Gente da Terra*, por sua influência às bandas que fizeram parte do *Mané Beat*, como *Dazaranha* e *Tijuquera*.

**Figura 17 - Capa do Disco Crime Perfeito**



Fonte: Crime Perfeito. Florianópolis: Jacaré.

A *Expresso Rural* foi apresentada pelo colunista Cacau Menezes como a continuidade do *Grupo Engenho*, chegando as duas bandas gravarem, cada uma delas, duas músicas na coletânea *Som da Gente*<sup>143</sup> e se apresentarem em shows juntas. A *Expresso Rural* não busca inspirações em sonoridades da música folclórica ou regional da Ilha, suas influências são sonoridades mais do campo, muito parecidas como a de várias músicas do grupo *Engenho*, como “Homem do Planalto”, composição de Volnei Varaschin, do *Expresso Rural*, falando da vida na Serra Catarinense. O primeiro disco da *Expresso Rural*, apesar da marcante sonoridade rural e acústica, experimenta vários estilos, como o

<sup>143</sup> SOM DA GENTE. Florianópolis: RBS Discos. 1984

*reggae* e o *rock*. O *Grupo Engenho*, em várias de suas canções, tem a sonoridade dita de descendência açoriana como em “Menina Rendeira”, a já citada “Vou Botar meu Boi na Rua”, ou “Açoreanas”, canção que são versos de ratoeira.

Quando, em 1985, a *Expresso Rural* muda seu nome para *Expresso*, sua sonoridade perde a levada rural que era base de suas composições no primeiro disco. Seu estilo possui tendências ligadas ao *New Wave*<sup>144</sup>, estética musical de sucesso na década de 1980, tanto nacional como internacionalmente. Há mais efeitos nas guitarras, principalmente *delay*<sup>145</sup> e *reverb*<sup>146</sup>, assim como o uso de teclados, deixando um som mais sintético, artificial e tecnológico. O tema de suas letras são problemas da juventude que acontecem nas grandes cidades, não especificamente em Florianópolis, assim como a Ilha, sua cultura ou paisagens naturais, não é utilizada como pano de fundo para esses dramas. A única música que especifica a cidade é “Ilha da Solidão”, do disco *Romance em Casablanca*, último disco da banda com inéditas, gravado em 1992, isto é, já na década de 1990.

**Canção 14 -Ilha da Solidão**<sup>147</sup>  
(Expresso)

Floriipa meia-noite lá fora está chovendo  
Tristeza e solidão só eu estou sofrendo  
O amor da minha vida era tudo o que eu queria  
São tantas as mulheres e minha cama tão vazia.

[...]

Tomando molotov, coca-cola e melhoral  
Enchi de rock´n´roll as ruas da capital  
Saí pela tangente pra não cair na besteira  
Ir para lama do sucesso no início da carreira é normal.

---

<sup>144</sup> Considerado como pós-punk, é um estilo de rock com acordes simples, assim como punk. Destaca-se o elementos da música eletrônica.

<sup>145</sup> O *delay* é um efeito em que o sinal de entrada é gravado para algum meio de armazenamento de áudio e, após um determinado período de tempo, é tocado, gerando um atraso em relação ao sinal de entrada,

<sup>146</sup> Um *delay* muito curto, dando a impressão de o som reverberar, dando o efeito de eco.

<sup>147</sup> LUCENA, Daniel; CORRÊA, Márcio. Ilha da Solidão. In: **Romance em Casablanca**. Florianópolis: Artemix e Expresso. 1992. Faixa 3. Lado B.

É quase meia-noite na ilha da solidão  
 Não dê passos em falso, nunca me diga não  
 O que é certo o que é errado, dualidade em vão  
 Metade da cidade sim, outra metade não.

[...]

A primeira palavra da música já remete à Florianópolis dos jovens, principalmente a partir dos anos 1970, não a chamando pelo nome oficial ou pelo antigo nome, Desterro, mas, sim, por seu apelido, Floripa. Na década de 1970, há uma nova sensibilidade no “ser jovem” em Florianópolis, entre outras características, o embate entre o tradicional e o moderno. Segundo Cynthia Machado Campos (2011), com novos moradores vindos, sobretudo, de São Paulo e Porto Alegre, os “nativos” buscam formas de manter a cultura local e tendências locais, exemplo disso é o nome da cidade. Para negar o nome Florianópolis, pois lembrava o ditador Floriano Peixoto, os antigos moradores a chamavam pelo antigo nome, Desterro, enquanto os migrantes e jovens que queriam se diferenciar dos pais, denominavam de Floripa, utilizando da denominação como forma de se autoidentificarem.

Daniel Lucena proporciona um local que poderia ser qualquer outro, com problemas sociais e individuais que os jovens passavam em Florianópolis ou em qualquer parte do Brasil. Apenas ao citar o apelido da cidade, “Floripa” e o título da música, “Ilha da Solidão”, localiza-se espacialmente na cidade focada na canção, também demonstrando uma cidade cosmopolita, semelhante a outras, como Rio de Janeiro. No videoclipe da canção há identificações com a cidade de Florianópolis, com diversos lugares conhecidos pela população e, principalmente, com tomadas feitas na ponte Hercílio Luz, principal ponto turístico da cidade<sup>148</sup>.

Diferente dessa canção, a banda criciumentense<sup>149</sup> *Stigma* lança seu disco *Maltrapilho* de forma independente, em 1991, e ressalta alguns aspectos da Ilha de Santa Catarina e de seus moradores, diferente de como Daniel Lucena retratou.

---

<sup>148</sup>EXPRESSO RURAL, **Ilha da Solidão**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dgq4eoIEupE>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

<sup>149</sup> Criciúma é uma cidade com, em torno de 190 mil habitantes (segundo estimativas do IBGE, no censo de 2010) e se localiza a 191 km de Florianópolis.

**Canção 15 - Ilha do Desterro**<sup>150</sup>  
(Stigma)

Ilha do desterro  
Terra da gente  
Todo dia um vento diferente  
Mas cada vento tem uma praia  
Em cada praia um desejo ardente  
Farol dos Naufragados  
Praia da Solidão  
Olhete na grelha  
Cerveja e limão

[...]

Canção, com vocal feminino e guitarra elétrica como harmonia principal com um solo<sup>151</sup> no meio da canção, também com um solo de baixo. Apesar de não ter percussão, apenas a bateria, utilizando, principalmente, os tambores, tocada de forma sincopada, isto é, com o tempo forte no contratempo, remetendo aos ritmos brasileiros como o samba, que as bandas do *Mané Beat* utilizaram em suas canções. O baixo é tocado com *groove*<sup>152</sup> muito semelhante ao *funk*<sup>153</sup>, utilizando *slap*<sup>154</sup> com *stacatto*<sup>155</sup> e marcado no contratempo. Pode-se perceber através dessa canção alguns significados do que é a “Ilha do Desterro” e, como os compositores se identificam com este lugar, falando como alguém de outra cidade, Criciúma, ao mesmo tempo participando do cenário musical de Florianópolis.

Nos anos 1990, como analisado no capítulo anterior, construir uma identidade florianopolitana era constante na Ilha de Santa Catarina,

---

<sup>150</sup> SILVESTRE, Idézio; KALIL, Ricardo. Ilha do Desterro. In: STIGMA. **Maltrapilho**. Criciúma: Independente. 1991.

<sup>151</sup> Momento na música em que um instrumento ganha destaque, sem o vocal, fazendo frases melódicas de acordo com a harmonia da canção.

<sup>152</sup> *Groove* é a levada rítmica e melódica do baixo que segue um padrão por boa parte da canção.

<sup>153</sup> Estilo musical criado pelas comunidades negras dos Estados Unidos. Tem como característica o ritmo sincopado, isto é, com o tempo forte no contratempo do compasso. Levadas que estimulam a dança, contrabaixo e bateria bem “ligados”, como sendo um único instrumento.

<sup>154</sup> Técnica de tocar contrabaixo em que o músico bate na corda com o polegar e/ou puxa com o indicador outra corda mais aguda.

<sup>155</sup> *Staccato* é um sinal que divide em dois o tempo da nota em som e silêncio.

sendo refletido nas canções. O citado grupo, *Gente da Terra*, é formado em 1989, e Luiz Falcão, outro compositor que em notícia no caderno Variedades do Diário Catarinense de 1994, que pelo terceiro ano consecutivo fará o show *Ilha em Sol Maior* no forte de São José da Ponta Grossa, na Praia do Forte, norte da Ilha de Santa Catarina, em que canta os “sons e ritmos ilhéus”<sup>156</sup>.

Considerando a música, sem analisar os significados da letra, os signos musicais construídos passam a ter significados mais lúdicos:

Mas, de entre os diferentes aspectos da cultura, a música parece ser aquela que mais impacto e eficácia adquire no desenho e na exposição da identidade individual e dos grupos. As pessoas sentem-se habilitadas a definir qual é a música que lhes pertence e qual é a música que pertence a outros culturalmente. E o que torna este dado ainda mais interessante é que a música é dialogante, ou seja, permite mostrar aos outros a sua diferença e as suas especificidades, muito mais do que a língua que é, na maioria dos casos, irreconhecível por outros. A música permite mesmo que os “outros” possam gostar da “nossa música” e, pela própria natureza, deleitar-se com o prazer lúdico que ela transmite. (SARDO, 2013, p. 89)

Assim como Hall (2004) observa que para a construção da identidade, deve haver a significação do objeto. Sardo (2013) apresenta a música como esse objeto significado e as experiências individuais e coletivas formando as identificações possíveis, percebendo o objeto como tradicional, local, sendo parte de uma determinada cultura. Utilizando o termo de Schaffer (2011, p. 25), a “Paisagem Sonora do local”, suas músicas, sons naturais, sons da cidade, contribuem para a identificação dessas sonoridades. A mídia, ao apresentar novos estilos, novas composições e divulgar como a sonoridade de um local, abarca os sentidos e emoções já apresentados e massifica, sendo aceito ou não pelo público que consumirá estas canções.

---

<sup>156</sup> Happy Hour no Forte. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno de Variedades. Capa, 12 jan. 1994.

Em 1994, a RBS Discos e a RGE lançam o álbum coletânea, em CD e LP<sup>157</sup>, *Ilha de Todos os Sons*. Como o próprio título sugere, são convidados músicos que tocam em Florianópolis para apresentarem suas composições. Alguns compositores haviam participado de projetos com outras bandas, conquistando relativo sucesso em Santa Catarina, como: Marco Vine, *ex-Alta Voltagem, Kromo e Stryx*; Maurício Cavalheiro, *ex-Expresso e Tubarão*; e Carlos Trilha, *ex-Tiamats, Sobrinhos de Beethoven e Tubarão*. Também estavam na coletânea alguns nomes que despontavam em vários projetos no meio musical, como Janet Machacz & Joel Brito, Guinha Ramires, no momento em parceria com Elizah, e Carlos Niehues, cantor e violonista itajaiense que faleceu em novembro daquele mesmo ano.

Sobre as novas bandas ou duplas, ressaltam-se, aqui, algumas utilizando Florianópolis e/ou seus aspectos culturais para suas composições, na letra ou na melodia/ritmo. A canção que abre o CD é de Elizah e Guinha Ramires, que naquele momento estavam finalizando seu primeiro álbum, a música escolhida para o projeto *Ilha de Todos os Sons* é “Verão em Floripa”, uma cômica história de “Quem mora em Floripa sabe que no verão / A gente vira cicerone de parente”, que será abordada mais detalhadamente no próximo capítulo. Ou a canção “Solidão e Vento”, interpretada por Janet e Joel, composição de Volnei Varaschin e Márcio Corrêa, dois antigos membros do *Expresso*. Nessa composição, um jazz, há brincadeiras com os nomes de locais de Florianópolis como “Baixo Vidal eu me sinto mal / Quero um Bom Abrigo [...] no Continente está tudo normal / Na Solidão, solidão e vento”. Nessa canção, além do casal, Janet e Joel, participam Guinha Ramires na percussão, Carlos Nieuhes, na guitarra, e Márcio Corrêa nos teclados. Joel Brito foi um dos fundadores da *Banda de Neutrons*, junto com Márcio Corrêa, e do *Grupo de Risco*, banda instrumental, que também fizeram parte Luiz Meira e Alegre Corrêa<sup>158</sup>. A canção “Solidão e Vento” é regrava da no álbum da dupla, *Menina*<sup>159</sup>, em duas versões diferentes.

---

<sup>157</sup> Formatos para armazenamento de sons. LP é a sigla para *Long Play*, disco feito de vinil com armazenamento analógico. CD é a sigla para *Compact Disc*, armazenamento em forma digital surgido no Brasil na década de 1990.

<sup>158</sup> JANET; BRITO, Joel. **Versos Diversos, o DVD**. Florianópolis: produção independente. Data incerta.

<sup>159</sup> MACHNACZ, Janet. BRITO, Joel. **Menina**. Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 1999. 1 CD

A capa do álbum (Figura 18), criada por Gustavo Rolim, demonstra alguns signos relacionados à Ilha e à música. Ponte Hercílio Luz ao fundo, praia, mar, peixes e gaivota. Misturado na areia da praia, símbolos de escrita musical. As significações, para quem conhece a cidade, remontam como sons vindo, sendo parte da paisagem local, e, como o nome apresenta, os artistas escolhidos irão demonstrar os sons da Ilha.

**Figura 18 - Capa do disco Ilha de Todos os Sons**



Fonte: Ilha de Todos os Sons. Florianópolis: RBS Discos, 1994.

Duas bandas destacam-se na coletânea acima citada para os objetivos desta tese, *Dazaranha* e *Stonkas & Congas*. *Stonkas & Congas* grava “Xadrez”, porém em matérias no jornal *Diário Catarinense*, do Grupo RBS, mesmo da RBS Discos, sempre é noticiado que gravaram uma versão *reggae* de “Rancho de Amor à Ilha” de Zininho, os motivos dessa incoerência não ficam claros, esta versão foi apresentada no disco compacto *Florianópolis em 3 versões*<sup>160</sup>. Assim como *Dazaranha*, o *Stonkas* foi considerado por esse jornal como uma banda que toca os ritmos da Ilha, percebe-se assim como o *reggae* começava a ser sentido como um estilo musical presente na cultura florianopolitana, exemplo disso são shows de bandas nacionais e internacionais em Florianópolis a partir de 1994, como *Steel Pulse*<sup>161</sup> e o festival *Reggae Sunsplash*<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> Essa versão e esse álbum serão melhor analisados no último capítulo.

<sup>161</sup> LAPS, Jô. **Vibração do mais puro reggae**. Florianópolis: Diário Catarinense, Caderno Variedades, 30 jul. 1994.

<sup>162</sup> LAPS, Jô. **A Jamaica fica Após a Costeira**. Florianópolis: Diário Catarinense, Caderno Variedades, p. 9, 10 dez. 1994.

Outro evento marcante, para percebermos a força do *reggae* é o *Reguilha*, festival com as bandas *Iriê*, *Dazaranha* e *Stonkas Y Congas*<sup>163</sup>. Assim, pode ser considerado nesse momento o início do que se constituirá no coletivo chamado *Mané Beat*.

Com já dito, a canção tem caráter identitário, assim como a fotografia, porém, muitas vezes, mais íntimo. Para Mauad (2001), as lembranças que uma fotografia traz é diferente para cada um que vai contar sua história. Quem são as pessoas retratadas ou como elas reportam a uma história são de cunho pessoal, sua vivência naquele momento é eternizada no papel. Para poder contar a história, a pessoa precisa ter vivido ou conhecido a história do momento retratado, dessa forma ocorre as memórias com a identidade pessoal ou coletiva do momento.

A identidade, segundo Susana Sardo (2011, p. 30) é um processo que “Uma vez conseguido, o reconhecimento deixa sempre lugar para as diferenças e estabelece fronteiras simbólicas entre o ‘eu’ e o ‘outro’ pressupondo sempre a existência de ‘mais que um’”. Ao escolherem seus ritmos, suas harmonias, letras e instrumentos utilizados, as bandas aqui estudadas estão se identificando com movimentos musicais da cidade e ao mesmo tempo se distanciando de outros estilos. Para essa construção de identidade são inventados signos de origem, com a identidade sendo o retorno dessas origens, utilizando-se de um universo simbólico construído no imaginário pessoal e coletivo.

A canção é uma das formas de empregar os signos, o indivíduo que significa de forma semelhante ao compositor, pode compreender-se no imaginário coletivo exposto na canção. Para Sardo (2011, p. 42), “o poder comunicativo da música numa sociedade depende da forma como ela é usada para mediar entre as convenções culturais e a liberdade individual e do modo como a intensa criação pessoal se pode transformar numa propriedade pública”. A autora acrescenta, ainda, que deve haver compatibilidade entre “os códigos culturais de quem compõe (individual) e os códigos musicais e culturais de quem recebe (coletivo)” (SARDO, 2011, p. 42).

A música também tem fator com a identidade e a história da pessoa, como um indivíduo escuta a mesma música, ou como se identifica, está relacionada com sua história e o lugar que vive. A identidade, para a autora, é um processo que “uma vez conseguido, o

---

<sup>163</sup> Show pra botar a Ilha no Reggae. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno de Variedades, p. 8, 29 abr. 1994.

reconhecimento deixa sempre lugar para as diferenças e estabelece fronteiras simbólicas entre o ‘eu’ e o ‘outro’ pressupondo sempre a existência de ‘mais que um’” (SARDO, 2011, p. 30). Ao escutar uma canção, caso já conheça ou conheça seus signos, identifica-se não só com a letra, mas também com os ritmos e melodias.

A canção é uma ferramenta que trabalha com a memória das mais diversas pessoas, não necessariamente precisa ser músico profissional. Halbwachs (2003) ressalta que os músicos têm uma memória diferenciada, sua mente está mais ligada à música, às notações, aos ritmos e harmonias, fazendo a canção ser mais forte para eles. Sem dúvida os códigos, para um especialista no assunto, é mais forte na rememoração, porém todos podem ter uma ligação com a música para poderem usá-la como memória. Segundo Tereza Virginia de Almeida (2008, p. 323):

No que diz respeito à facilidade de memorização, é possível perceber que um padrão rítmico pode reduzir a uma unidade formal uma complexa diversidade de elementos. Em outras palavras, assim como uma quadra ou um poema, a canção é mais fácil de ser memorizada, em sua integridade, do que um texto em prosa por menor que seja.

Nesse trecho, a autora apresenta como o ritmo facilita a memorização de um texto. Pode-se repensar, através da locução de Almeida (2008), como os significados da parte textual da canção e os ritmos e melodias utilizados se fortalecem na memória individual e coletiva de forma efetiva. Cria-se, dessa maneira, memórias sonoras e textuais nos ouvintes e cantores.

Os ritmos criam caráter identitário mais contundente ao utilizarem ou se assemelharem à paisagem sonora local. O ouvinte, ao estar habituado com determinada sonoridade, com um sotaque, instrumento ou ritmo, pode se identificar com o que o compositor deseja transmitir. Ao buscarem inspiração na sua localidade, em suas vivências, os compositores do *Mané Beat* compartilham as experiências de seus vizinhos, de ouvintes que também participam dessa paisagem sonora, facilitando a memorização.

No documentário *Vagabundos*, de Sidney Kair<sup>164</sup>, sobre a banda *Primavera nos Dentes*, Nei d’Berta, um dos integrantes cita que a banda alugava em determinados momentos casas em praias diversas para sentirem os sons do lugar. Como, por exemplo, a canção retratando um bairro de Florianópolis, “Sambaqui”:

**Canção 16 - Sambaqui**<sup>165</sup>  
(Primavera nos Dentes)

A gente amanhece  
Ouvindo o som do mar  
E as coisas acontecem  
Sem a gente perceber  
Pois no sol  
A estrada brilha sempre mais  
Mil garotas  
Exibindo o corpo sem saber  
Que a música é o dom de amar melhor  
Mas o vento  
Se encarrega de cantá-las  
E assim as notas dançam pelo ar

Sambaqui é uma praia que fica no distrito de Santo Antônio de Lisboa, ao oeste da Ilha. A descrição da paisagem já começa no amanhecer e vai iluminado tudo o mais. Os compositores utilizam da paisagem sonora para descrever o lugar, além do visual, também os sons são parte da paisagem. Ao cantarem, Joe e Alessandra Empaléia em uníssono, estendem-se um compasso inteiro em uma sílaba nas principais palavras para assim o ouvinte sente o som da sua descrição, em Sol, garotas, música. O lugar, a paisagem, são diretamente as inspirações para a composição. Paisagem natural com construções humanas, além das garotas passando. Interagindo entre si e com as paisagens sonoras com o vento fazendo as notas dançando pelo ar.

---

<sup>164</sup> KAIR, Sidney. **Vagabundos** - 25 anos de Primavera nos Dentes. 2012 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IKRHEb6iNY&list=PL7BD8DCD501DCE0BE>>. Acesso dia: 20 mar. 2015.

<sup>165</sup> BERTA, Nei da; PACHER, Márcio. *Sambaqui*. In: PRIMAVERA NOS DENTES. **O Parto**. Florianópolis: Micróbio Gravassons, 1998. 1CD, Faixa 10.

Moriel Costa, principal compositor do *Dazaranha* relata sua experiência de compor e como está ligada às paisagens encontradas e com seu próprio corpo:

Eu gosto muito de utilizar os meus passos, pra usar o ritmo do meu passo pra gravar melodias, pra criar melodias. Eu gosto de usar o para-brisa do carro por que é um ritmo constante. No caso quando estou surfando eu gosto de usar remada pra usar como ritmo pra cantar, no caso de Vai subir com vinte e cinco [sobre a canção “Nossa Barulheira”]<sup>166</sup> foi assim, estava pra pegar o ar e cantei, Vai subir com vinte e cin-co.<sup>167</sup>

A fala de Moriel é bem emblemática para compreender as paisagens sonoras ajudando diretamente na composição. Não só escutando e se inspirando, mas o ambiente e seus ritmos sendo utilizados no momento da composição.

Além de se inspirar, o compositor cria a paisagem sonora de um lugar. Ao escolherem músicas que são diretamente relacionadas à cidade, os jornalistas e críticos já apresentam o som da cidade e como esses músicos estão criando as novas sonoridades. O ouvinte pode, ou não, identificar-se com as palavras dos jornalistas e com as canções experimentadas, porém, o que pode acontecer, é ficar no imaginário comum da cidade como canções que possuem temas locais.

O mar é, na maioria das canções, a paisagem inspiradora. Mesmo a *Phunky Buddha*, que não apresenta a Ilha diretamente nas suas letras, ou mesmo ritmos considerados folclóricos, utilizando sonoridades com ritmos e melodias da *black music* como o *soul* e o *funk*, emprega o mar como paisagem em suas canções.

---

<sup>166</sup> COSTA, Moriel. *Nossa Barulheira*. In: **Nossa Barulheira**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2004. 1 CD. Faixa 6.

<sup>167</sup> FIGUEIREDO, Caio. **Caldo de Peixe com Música: Dazaranha e suas Obras**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPJxgdaYDHM>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

**Canção 17 - Águas Claras**<sup>168</sup>  
(Phunky Buddha)

Ah! Minha loucura e tua paz  
Minha calma ou tua fúria tanto faz

À beira da vontade é como um rio pro mar  
Nessas águas claras  
À beira da vontade quero mergulhar

Bom te ver por aqui! Quer saber?  
Melhor que ver é poder sentir  
Melhor que ver é poder ouvir  
Quando a sereia te chamar  
[...]

A canção com as ditas características de Florianópolis ou, que fala da Ilha, são em sua maioria ligadas à natureza. É importante diferenciar Florianópolis e Ilha de Santa Catarina. O município de Florianópolis abrange, além de a parte insular, os bairros que ficam na parte continental, fazendo divisa com o município de São José; já Ilha de Santa Catarina é somente a parte insular e o primeiro nome oficial para a Portugal colonizadora<sup>169</sup>. No entanto, quando se quer destacar bem o morador de Florianópolis ou a região mais tradicional, isso é esquecido e a natureza relatada é da Ilha. Como exemplo maior, a canção “Rancho de Amor à Ilha”, de Cláudio Alvim Barbosa, já citada nesta tese.

Não é afirmado que este foi o início de canções ligando a natureza com a cidade de Florianópolis, porém os compositores aqui analisados se inspiraram nesta canção ao pensar em suas composições tendo como tema a Ilha. Duas bandas aqui analisadas fizeram a regravação da canção: a banda *Stonkas y Congas*, em 1994, em um compacto chamado *Florianópolis em 3 versões*<sup>170</sup>; e a *Dazaranha*, em

---

<sup>168</sup> BARRETO, Gustavo. Águas Claras. In.: **Phunky Buddha**. Florianópolis: Independente, 1999. 1 CD. Faixa 1.

<sup>169</sup> Nome dado pelo navegador Sebastião Caboto em homenagem à sua esposa, Catarina de Medrano, ou à Santa Catarina de Alexandria no ano de 1526 (CABRAL, 1970).

<sup>170</sup> **Florianópolis em 3 Versões**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

2012, lançando diretamente no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*<sup>171</sup>, no formato audiovisual de videoclipe.

Como dito anteriormente, o manezinho é um personagem constituído como ligado à natureza, do rural e, no caso de Florianópolis, essa ruralidade é ligada ao mar, como o pescador. Apesar de ser construído o termo manezinho para identificar o morador de Florianópolis, utilizado pela mídia para propor novas identificações sociais, alguns não aceitam esta denominação, negando o termo “mané”, como fez a banda Tijuquera, “Eu sou ilhéu / sou da vista do canal / do litoral / Sou do mar do meu Brasil, meu irmão”<sup>172</sup>, na música “Vista do Canal”, todavia se apresentando como homem do mar. Dess forma, as características do morador da Ilha são aceitas, apenas a denominação é contestada.

Como dito no capítulo anterior, alguns consideram dois tipos de moradores em Florianópolis, o de área urbana e o litorâneo (CALDAS FILHO, 1995,). Não é aceita nesta tese essa simplicidade dual, porém pode ser utilizada para e compreender as identidades criadas na cidade durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. O fenômeno aqui apresentado, o *Mané Beat*, é uma miscigenação desses dois personagens, que foi criado dentro dos padrões urbanos valorizando a vida de seus antecedentes que viviam pelo mar, apreciando a vida urbana, com grande influência do folclore e lendas locais, como o boi de mamão e as bruxas.

Em 2004, a banda *Dazaranha* ressalta várias influências do folclore de Florianópolis na canção “Bim Berimbau” do seu terceiro álbum *Nossa Barulheira*.

**Canção 18 - Bim Berimbau**<sup>173</sup>  
(Dazaranha)

Bim, baqueta solta  
Entram em transe seus tambores  
Bim, farra do boi  
Fora o boi o resto é homem

---

<sup>171</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=KIPTuMUYn\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=KIPTuMUYn_M)>. Acesso em: 10 maio 2016.

<sup>172</sup> DA VILLA; POETA, Rodrigo. Vista do Canal. In: TIJUQUERA. **Quem quiser, é isso aí....** Florianópolis: Artplay Estúdio. 2006. 1CD. Faixa 5.

<sup>173</sup> COSTA, Moriel Adriano. Bim Berimbau. In: DAZARANHA. **Nossa Barulheira**. São Paulo: Atração Fonográfica. 2004. 1CD. Faixa 8.

Bim, terno de reis  
Pra senhoras e senhores

Roseta Maricota não tem buceta  
Tem duas tranças na cabeça e um  
Buraco na barriga, onde fica um homem criança  
Curtindo a fantasia de ser uma grande mulher,  
Lúdica inocência

Nessa canção, pode-se perceber aspectos do folclore florianopolitano sendo demonstrados com sons de guitarra, baixo elétrico, bateria e violinos, além de berimbau marcante, como o título sugere. Há, dessa forma, uma nova forma de se falar do boi de mamão, terno de reis, ou a Maricota<sup>174</sup>. Interessante que, ao relatar a Maricota, o cantor acelera a pronúncia, com quase duas frases por compasso, dando a impressão da velocidade do linguajar considerado do manézinho. Maricota e Roseta, personagens que fazem, de forma lúdica, o homem voltar a ser criança, brincando com “a fantasia de ser uma grande mulher”.

Outra festividade ressaltada é a farra do boi, destacada de forma rápida, apenas demonstrada como parte da cultura da Ilha. É feita de forma contestatória, porém sem levantar polêmicas, “fora o boi o resto é homem”. Os participantes das festividades são apresentados nas dicotomias existentes nos nomes, farra do boi é para homens e terno de reis “pra senhoras e senhores”. É importante lembrar que a farra do boi foi proibida em 1998 pelo Recurso Extraordinário nº 153.531 (SANTA CATARINA, 1998).

O grupo *Tijuquera* também resalta o boi de mamão em suas canções. No seu primeiro álbum, *Inoxsambáguas*, a canção “Vai Longe”, de Márcio Da Vila, apresenta, além da letra composta por ele, partes de canções do boi de mamão, já os ritmos e melodias cantadas são muito semelhantes à original, com a música lembrando o folclore, mas tocado com guitarras, baixo, bateria e percussão.

---

<sup>174</sup> Maricota é uma personagem do boi-de-mamão. Uma boneca alta em que o (a) dançarino (a) entra pelo vestido da boneca e suas pernas são as pernas da personagem.

**Canção 19 - Vai Longe**<sup>175</sup>  
(Tijuquera)

Quem tem um amor vai longe  
Vai longe  
Quem qué e tem fé vai longe  
Vai longe  
Quem tem um quê de querer bem vai longe  
Esse teu olhar profundo vai longe  
Vai longe

Alevanta boi malhado  
Alevanta devagar  
Vem cá meu boi  
Vem cá meu boi, iá iá

Vem cá meu boi  
Amor vai longe  
Vai longe boi  
Vem cá, amor

Se meu boi morrer  
Que será de mim?

No quarto álbum da *Tijuquera, Rocksteady*, há outra referência ao boi de mamão, com composição de Moriel Costa, da banda *Dazaranha*. A canção apresenta o personagem-título, *Cassimiro*, e, no refrão canta um trecho da brincadeira, com a mesma linha melódica original: “na boca da noite serena eu caio”.

**Canção 20 - Cassimiro**<sup>176</sup>  
(Tijuquera)

O meu amor amanheceu  
pedindo carinho  
Cassimiro foi pro mato chorar  
baixinho eu caio  
Na boca da noite

---

<sup>175</sup> DA VILA, Márcio. *Vai Longe*. In: TIJUQUERA. **Inoxsambágua**. Florianópolis: Independente, 1999. 1CD. Faixa 9.

<sup>176</sup> COSTA, Moriel. *Cassimiro*. In: TIJUQUERA. **Rocksteady**. Florianópolis: Independente, 2010. 1CD. Faixa 8.

sereno eu caio  
 Vaga-lume se perdeu  
 no leite do teu peito  
 Cassimiro era eu  
 Não deu pra gente vencer  
 a vontade do viver  
 Na boca da noite  
 sereno eu caio

As duas canções, agora expostas, são cantadas de forma lenta, quase romântica, com a entonação na voz de Márcio da Vila também de forma lenta, lembrando o modo de falar mais simples. Apesar de falarem de amor, a primeira, “Vai Longe”, ressalta a relação com o boi, podendo ser escutada como uma nova versão do boi de mamão original. Já “Cassimiro”, um personagem que passa a noite chorando uma perda, é cantada lentamente, ficando mais ligeira no refrão retirado do boi de mamão.

Outros personagens que são ressignificados, nas canções do *Mané Beat*, é a rendeira e o pescador. Trabalhadores ligados à atividade litorânea da capital catarinense são demonstrados como importantes para a cultura local, com todos os desgostos e dificuldades que a profissão, muitas vezes pouco remunerada, traz. No capítulo anterior, foi ponderada a canção “Barra da Lagoa”, do *Grupo Engenho*, que destaca um pescador que morre no mar e sua esposa, rendeira, precisaria dobrar a produção. Valdir Agostinho também narra as dificuldades da “Vida de Pescador”.

**Canção 21 - Vida de Pescador**<sup>177</sup>  
 (Valdir Agostinho)

Tudo era bonito  
 Eu já acredito  
 Até já mudou  
 Vida de pescador  
 Que a sinhá pequena  
 Enfeitava o altar  
 Pra rezar nosso amor  
 [...]

Ele vai para o mar com as redes pescar

---

<sup>177</sup> AGOSTINHO, Valdir. Vida de Pescador. In. VALDIR AGOSTINHO. **A Hora do Mané**. Florianópolis: Independente, 1998. 1 CD. Faixa 9.

Vida de pescador  
 Ela fica em casa cuidando do lar  
 [...]
   
 Hoje a vida mudou  
 O filho estudou  
 Deixando a tradição  
 Vida de pescador  
 Uns exploram o turista  
 E também o artista  
 Que tem coração  
 Vida de pescador  
 Estão perdendo as raízes  
 Ficando infelizes  
 Vendendo o seu chão.

Apesar de continuar com o tema de um trabalho árduo, há novas dificuldades e ações na canção de Valdir, que não foram expostas pelo *Grupo Engenho*. O compositor apresenta a canção em um ritmo muito semelhante ao *blues*, estilo musical derivado das canções de trabalho dos catadores de algodão nos Estados Unidos, misturando com o ritmo das canções de puxada de rede. Traz, assim, uma canção de trabalho, do pescador, hibridizada com o *blues* estadunidense. É importante relembrar que o pai de Valdir, seu Zé Agostinho, era pescador e também músico no bairro da Barra da Lagoa. Desse modo, a canção demonstra as diversidades do trabalho de pescador e como esse fazer vai deixando de existir com as novas gerações. Ao apresentar o filho, a velocidade do canto aumenta, dando a impressão das velocidades dos centros urbanos e, de forma mais melancólica, aborda que “vão perdendo as raízes / ficando infelizes”.

Outras composições também trazem o pescador, algumas vezes com outra atividade que precisam enfrentar, que é a de navegador. Como apresenta a banda *Tijuquera*, com a canção “Navegador”: “Tava na beira da praia / Vendo o que a maré fazia, Quando eu ia ela voltava / E quando eu voltava ela ia. / Um navegador / Ele é o mar / olha aí, veio do mar”<sup>178</sup>. O navegador é visto como parte do mar e, também, precisa enfrentar as dificuldades mitológicas ou não das águas: “E o menino esperava a sereia cantar / Cantou! E o menino se foi, virou...”, a primeira

---

<sup>178</sup> VILA, Márcio da; ADRIANO, Nilinho. Navegador. In: TIJUQUERA. **Quem quiser é isso aí...** Florianópolis: Independente, 2006. 1 CD. Faixa 4.

parte da canção é uma pequena vinheta cantada por um pescador, Seo Petinho (Acelino), conferindo autoridade no discurso da canção.

A maré influenciando na pesca e no humor do trabalhador do mar, assim como os frutos do trabalho, é ressaltada pela *Iriê*, na canção “Calmaria”.

### Canção 22 - Calmaria<sup>179</sup>

(Iriê)

Que o pescador traz o peixe  
Pra botar na sua mesa,  
Tem que ser obra de arte  
Ínfimo gesto da natureza.  
Calmaria desse dia me faz pensar  
No que é melhor, no que é melhor  
Maré cheia é um sinal  
que o dia veio pra mudar, veio pra mudar .  
E a natureza, obra de arte e eu aonde estou

Natureza nos momentos de contemplação do pescador, que, dependendo, pode trazer o peixe para a mesa. Calmaria, maré cheia, faz pensar ou o dia pode mudar. Através do *reggae*, a *Iriê*, em boa parte de suas canções, aborda temas sociais, através desse olhar, e que podemos interpretar como as dificuldades do trabalhador frente à natureza que, apesar de ser uma obra de arte, muda a maré, traz calmaria, que modificam as formas de pescar e de utilização do barco.

A *Primavera nos Dentes* também apresenta a vida do “Capitão do Barco” e suas dificuldades: “O capitão do barco vai levar a gente / lá pro fundo do mar [...] Sereia vai amanhecer o Sol Clareia a Lua / Na Areia a gente vê / A Gente se encanta / Antes que o barco vá”<sup>180</sup>. É o navegador se relacionando com o barco e com o mar. A *Dazaranha* ainda canta sobre as modernização dos barcos na canção “Barco Pesqueiro”<sup>181</sup>: “Barco pesqueiro, conhecido por traineira / Não é feito de madeira e já não tem o remador”. Assim como Agostinho, a *Dazaranha* resalta as mudanças no fazer do pescador, no caso o barco que deixa de ser de

<sup>179</sup> BORGES, Cléo. Calmaria. In.: **Iriê – Translação**. Florianópolis: Iriê produção, 2001. Canção 06.

<sup>180</sup> BERTA, Nei; EMPALÉIA, Alessandra. O Capitão do Barco. In: PRIMAVERA NOS DENTES. **O Parto**. Florianópolis: Micróbio Gravasom, 1998. 1CD. Faixa 2.

<sup>181</sup> COSTA, Moriel. Barco Pesqueiro. In: DAZARANHA. **Tribo da Lua**. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 11.

madeira, sem remo. Para a *Phunky Buddha*, a canoa deve ser tradicional “Só entro na Lagoa em canoa de garapuvu”<sup>182</sup>.

#### 4.2. ILHA MULHER

Ao descrever a paisagem de Florianópolis e compor com sonoridades vindas dessa paisagem natural, o compositor do *Mané Beat* percebe a natureza da Ilha a ser descoberta e conquistada, relacionando com a conquista à mulher desejada. O jornalista Sérgio da Costa Ramos (1996, p. 31), em seu livro de crônicas *Sorrisos meio Sacanas*, também aborda essa questão com a crônica “A Ilha é Mulher”: “Sempre se soube que a Ilha é mulher, gênero bem feminino, espécie cheia de curvas, com seios e principalmente com ancas. Surpresa: dois umbigos, a Lagoa da Conceição e a Lagoa do Peri”.

Com essas palavras, o autor apresenta sua versão de feminilidade na Ilha, a mulher com curvas, ancas e seios, relacionam a geografia e sua paisagem com a de sua versão de mulher. A historiadora Joana Maria Pedro (2005), em seu artigo “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica”, ressalta os modos de criar gêneros para objetos inanimados, muitas vezes de acordo com os significados dados ao objeto. Apresenta o gênero como algo construído de acordo com aspectos culturais. Dessa forma, assim como as representações das mulheres são múltiplas, são também múltiplas as diferentes representações de gênero possíveis ao objeto inanimado, no caso aqui, a Ilha de santa Catarina.

Algumas das significações estereotipadas possíveis seria uma mãe, nutridora e cuidadora, ou uma avó, com causos e casos para se contar, que tece enquanto conta suas histórias. Entretanto, a escolha, na maioria das vezes, que os compositores falam da Ilha como mulher é a desejada que precisa ser conquistada, sensual e perigosa. Mota-Ribeiro (2005, p. 30), ao analisar as representações femininas e masculinas no cinema, relata que:

No amor, foi desde sempre atribuído à mulher um papel mais ligado à paixão, à emotividade, argumentando-se socialmente o mito da vocação

---

<sup>182</sup> DUTRA, Ulysses; BARRETO, Gustavo. *Belzebu*. In: PHUNKY BUDDHA. *Phunky Buddha*. Florianópolis: Independente, 1999. 1 CD. Faixa 10.

feminina para o amor. [...] Quanto à sexualidade, desde sempre coube ao homem, nas sociedades ocidentais, o papel de tomar a iniciativa, enquanto que à mulher restava o papel de ser alvo das investidas masculinas e, eventualmente, de conceder algo ao seu predador.

As descrições de Mota-Ribeiro (2005) destacam estereótipos feitos sobre o feminino e o masculino nas mitologias ocidentais, principalmente a cristã. Para caracterizar essa versão do feminino, a autora apresenta duas outras formas de se ver a mulher na cultura ocidental, a Eva, isto é, a que estimula o homem para o pecado, e Maria, a santa, mãe virginal sem “defeitos”. Nos anos 1990, em Florianópolis, as percepções do que é feminino não estão estereotipadas como essas, são uma mescla de algumas desses estereótipos, como a mulher independente que escolhe seus parceiros, a mulher desejada pelo homem que vai tomar a iniciativa de conquistá-la, a mulher desejada e cuidadora. Percepções do feminino sobre a Ilha, transformando-a na musa inspiradora de muitos compositores.

Em matéria de capa no dia sete de novembro de 1997, o jornal *Diário Catarinense* também apresenta a Ilha como uma mulher (Figura 19). A pesquisa do periódico traz uma humanização da Ilha nos anos 1990, sendo a primeira enquete o gênero, de forma dual, sem destacar outras possibilidades de gênero ou identificação sexual. Importante ressaltar que não está sendo afirmado que é a posição dos compositores do coletivo *Mané Beat*, é apenas uma forma de se perceber, assim como a crônica de Sérgio da Costa Ramos (1996), sobre o imaginário geral da população sobre estes estereótipos para a Ilha de Santa Catarina. Percebe-se perguntas genéricas para a entrevista, não há, na enquete, preocupações com o que é ser “mulher” ou “jovem”, motivos de ser “solteira”, orientação sexual, ou qualquer outra problematização possível sobre estes estereótipos.

**Figura 19 - Resultado de enquete: “A Cara de Floripa”**



Fonte: **Diário Catarinense**, Florianópolis, Capa.7 de novembro de 1997.

Um dos exemplos possíveis sobre as percepções sobre a Ilha como mulher é a canção “Céu Olhar”, da banda *Sallamantra*. Nessa composição, Estácio Neto, relaciona o navegar nos mares que envolvem a ilha com o ato sexual.

**Canção 23 - Céu Olhar**<sup>183</sup>  
(Sallamantra)

Os anjos tocam sinos  
Estrelas, línguas dançam  
Por toda a madrugada  
De uma forma muito louca  
Pelo céu da boca  
Pelo céu da boca  
Luas se espelham num mar  
De saliva  
Vem cá minha ilha  
Vem cá minha ilha  
Vamos navegar  
Nos prazeres deste mar  
Azul como o céu  
Como o seu olhar  
Como o seu olhar

<sup>183</sup> NETO, Estácio. Céu Olhar. In: SALLAMANTRA. **Por aí**. Florianópolis: Artstudios, 2000. 1 CD. Faixa 2.

Para o autor, o mar da ilha é semelhante ao interior da boca, o céu com o céu da boca, o mar com a saliva. O erótico na natureza, o prazer carnal ao navegar com a Ilha ou na Ilha, finalizando com o azul de um olhar, deixando o ouvinte na dúvida de quem são os olhos azuis da amada ou se é o mar da Ilha, através do mar, olhando o eu-lírico. Os instrumentos e as entonações vocais são inspiradas em canções mais folclóricas, tocada e cantada utilizando outras influências, como o *reggae* e o *pop*, lentamente, transmitindo sensação de romance a alguém ou algo. Semelhante relação passional com a Ilha/Mar está na canção “cor do Mar” da *Iriê*.

### Canção 24 - Cor do Mar<sup>184</sup>

(Iriê)

Olhar  
 Cor do mar  
 Onda boa  
 Vou descer pra te ver  
 Mergulhar estar contigo  
 É tão bom  
 O teu sorriso  
 [...]  
 Mar, ilha  
 Como é bom te ver aqui  
 Mar, ilha

Com estilo *reggae*, cantado de forma mais dançante, de forma alegre com naipe de metais na introdução, transmite sensação de bem estar, assim como o violino de Cristian Feel, tocando com arcadas longas, remete ao romance. No desenvolvimento da letra, aparenta o eu lírico encontrando alguém, porém esta segunda pessoa não é descrita, o que remete ao ouvinte a sensação de, ao “mergulhar estar contigo”, com o/a “mar, ilha” querer estar.

A banda *Tijuquera* também ressalta o mar da Ilha de forma passional. Assim, percebe-se na letra da canção “Cabelo de Sal” os sentimentos e personificação da Ilha, e como o título sugere o mar as ondas deixando na areia “cabelos de sal”. As entoações de voz são postas de forma a lembrar o balanço do mar, com o refrão cantado com

---

<sup>184</sup> BORGES, Cléo; LUZ, Daniel da. *Cor do Mar*. In: IRIÊ. **Iriê**. São Paulo: Warner Music, 2007. 1 CD. Faixa 5.

paixão, aumentando as notas e o volume do vocal, ressaltando também sentimentos passionais pelo mar.

**Canção 25 - Cabelos de Sal**<sup>185</sup>  
(Tijuquera)

Eu já nasci tranquilo não venha me apressar  
Por favor, não me apresse não  
Deixa pra mim a graça,  
A graça da contemplação  
Guarda pra si a pressa e o ardor por qualquer ação

Tomei gosto foi por seu sorriso

Ao cair do sol brisa amarela  
Cabelos de sal lambendo a areia  
Um beijo lascivo em minha boca  
Um beijo seu

Termos como lascivo, lambendo a areia, um beijo seu, remetemos à sensualidade. Há o pedido para a amada não o apressar, que ele quer contemplar, sem pressa. Assim como a cidade vai se modificando, tornando mais “rápida” com o progresso, o eu lírico da canção quer apenas contemplar o mar que cerca a Ilha e, quem sabe, receber um beijo lascivo, bem como a areia recebeu.

Fora do *Mané Beat*, pode-se ressaltar “A Ilha”, de Jorge Coelho, engenheiro, cantor e escritor, suas canções e obra literária são relacionadas às construções culturais de locais com colonização açoriana, como Florianópolis e Imbituba. O compositor resalta como Florianópolis é, algumas vezes, vista de forma passional, mesmo não sendo parte do coletivo aqui estudado, a canção é composta em 1998, ano que as bandas e o coletivo *Mané Beat* ainda estavam em atividades.

---

<sup>185</sup> VILA, Márcio da. Cabelos de Sal. In: TIJUQUERA. **Os Deuses Não São Os Homens**. Florianópolis: Independente, 2004. 1 CD. Faixa 6.

**Canção 26 - Ilha**<sup>186</sup>  
(Jorge Coelho)

Feliz é o mar que te abraça  
Que te envolve de azul  
Nas praias vem te beijar

Feliz é o sol que realça  
Tua beleza sutil  
No romper da manhã

Ilha, o poeta te quer  
Com ciúmes de quem  
Guarda o amor da mulher  
Ilha, minha fonte de luz  
Do sotaque “mané”  
Na praça quinze a figueira  
Tua alma traduz

Feliz o luar se projeta  
Reflete em telas que nem  
A Lagoa da Conceição

Feliz é quem vive este sonho  
Quem tua fonte bebeu  
Não esquece jamais

“Abraçar”, “beijar”, “com ciúme”, são ações que demonstram a paixão, o afeto, no caso aqui analisado, através dos gêneros usados “o poeta” e “a Ilha”, uma relação de um homem com ciúme das paisagens que estão sempre com a amada. Em determinado verso deixa bem clara essa relação da construção da masculinidade à mulher que deve conquistar: “Ilha, o poeta te quer / com ciúme de quem / Guarda o amor da mulher”.

Outro compositor, que não fez parte do *Mané Beat* e não possui sonoridades semelhantes, mas percebe Florianópolis como a personificação do feminino é Beto Trindade. Em seu álbum, com o sugestivo título *Floripa meu amor*, todas as canções têm relação com

---

<sup>186</sup> COELHO, Jorge. Ilha. In: JORGE COELHO. **Paixão Açoriana**. Florianópolis: Independente, 1997. 1 CD. Faixa 1.

Florianópolis. A canção “Musa Ilha”<sup>187</sup> é a mais marcante sobre a personificação feminina da Ilha e sua musa inspiradora, com vocais femininos e masculinos, Gabriela Caldeira Andrada e Viny Barcellos, demonstra que a musa inspira os dois gêneros.

Ao analisar o número de composições cantadas por vozes femininas catalogadas no Ecad<sup>188</sup> entre 2005 e 2012, Izabela Mascarenhas Senra (2014, p. 68) afirma que:

Mas, apesar de tudo isso, confesso que não esperava um índice tão baixo – menos de 32% –, sobretudo por acreditar que a presença da mulher na indústria fonográfica, e na indústria de entretenimento de modo geral, serve a interesses masculinos. Em boa medida, a exploração da sensualidade, do corpo, da imagem da mulher atende a expectativas e desejos dos homens.

Com essas informações fica evidente como se constrói essa imagem ao objeto de desejo, que, no caso aqui estudado, é direcionado à Ilha. Perceber a Ilha como mulher, poderia ter outras personificações, como, por exemplo, o historiador Marcos Montysuma (2008), que já apresentou a seringueira como uma mãe dos habitantes da Amazônia. A mulher desejada, representada pela visão masculina, midiaticizada, higienizada e bela, destacando características que estimulam o desejo masculino, semelhante às contradições que Gabriela Miranda Marques (2016) descreve em sua tese sobre anarcofeminismo. Ou quando Cláudia Gaudino (2009), em sua tese compara a mulher retratada por Chico Buarque de Holanda com poemas medievais de D. Diniz. As percepções sobre a obra de Buarque de Holanda podem ser utilizadas como uma das formas, talvez a mais preponderante, dos compositores

---

<sup>187</sup> TRINDADE, Beto. Musa Ilha. In: BETO TRINDADE. **Floripa Meu Amor**. Florianópolis: Magic Place, 2010. 1 CD. Faixa 4.

<sup>188</sup> “O Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela lei 5.988/73 e mantida pelas leis federais 9.610/98 e 12.853/13. Seu principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. Com gestão profissionalizada e premiada, a instituição é considerada referência na área em que atua e dispõe de um dos mais avançados modelos de arrecadação e distribuição de direitos autorais de execução pública musical do mundo”. Informação disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

da segunda metade do século XX representarem as mulheres amadas/desejadas:

O contexto, no entanto, é outro, e as musas perderam sua aura idealizada, santificada, inatingível, e se tornaram mulheres reais, passíveis de “defeitos” sociais e morais, mas ainda imperiosas de seus desejos. Múltiplas, porém, comuns, mas únicas, essas mulheres expandem o universo limitado de um perfil geral de musas medievais, impondo, desta sorte, uma variedade de relações amorosas que, contudo, guardam proximidade com o antigo sentimento da coita d’amor, pelo que de devastador, sofrido, desintegrador ele carrega em seus versos e provoca no eu-lírico que, por sua vez, permanece, via de regra, submisso. (GALINDO, 2008, p. 208).

A autora demonstra como a representação da mulher se modifica da deusa perfeita, musa inspiradora, para a “mulher comum” com seus “defeitos”. Ao cantar a Ilha como mulher, os compositores apresentados, permeiam essas duas percepções, com a Ilha descrita como uma mulher de “carne e osso”, podendo alcançar e perceber seus “defeitos” e, também, uma musa personificada como Ilha, apaixonando-se por algo inanimado.

A canção “Menina que Mexe-mexe”, de Valdir Agostinho, pode também ser lida através desse olhar masculinizado, da mulher traidora.

### Canção 27 - Menina que mexe-mexe<sup>189</sup>

Valdir Agostinho

De saia curtinha  
Barriga de fora  
É hora de dançar  
É uma geração  
Que tem a tentação  
De querer provocar

---

<sup>189</sup> AGOSTINHO, Valdir. Menina Que Mexe-Mexe. In: VALDIR AGOSTINHO. **A Hora do Mané**. Florianópolis: Independente, 1998. 1 CD. Faixa 6.

Mas se ela está só  
 E cair no forró  
 Sobre o som da sanfona  
 Surfista ou doutor  
 Até o pescador  
 Ela se apaixona

Mas quando chega o verão  
 Está solto o dragão  
 Ela quer paquerar  
 Me tira da lista  
 Somente turista  
 Ela vai azarar

Sai meia noite  
 Pedindo carona  
 Ela quer estar feliz  
 Acenando uma pose  
 Se queres queres  
 Se não queres diz

Oi menina que mexe mexe  
 Oi menina que mexe mexe  
 Oi menina que mexe mexe  
 Dança comigo e não se avexe.

Interpretando essa menina como sendo a Ilha, percebe-se novamente o ciúme para com o outro, no caso, do estrangeiro. Durante o ano, a cidade está sempre para o morador, o surfista, o doutor e o pescador, “mas quando chega o verão [...] somente turista ela quer azarar”. Na estação no verão, a cidade modifica-se para conseguir receber o turista, e o autor, ao colocar a menina que “mexe mexe” dessa forma, apresenta o discurso masculinizado (SENRA, 2014), da mulher que seduz, tem suas escolhas para com o homem, suas ações não são independentes, mas, sim, em favor de “paqueras” com os parceiros que ela escolhe, deixando o morador com ciúmes. O ciúme e a disputa da Ilha pelo nativo e pelo turista é demarcada nesta canção de Agostinho. O eu lírico percebe as escolhas da menina através de determinada pose, que se mistura com o linguajar florianopolitano, “uma pose se queres, queres, se não queres, diz”, de forma que a Ilha/menina faz suas escolhas, é a sujeita ativa na letra e, ao mesmo tempo, esperando a reação do outro de forma despojada, sem grande preocupação.

Com o ritmo de baião, a canção traz sentimentos de dança, assim como o título e as inflexões de voz, podendo sugerir que a procura, além da paquera, seja para o parceiro de dança. O eu lírico apenas observa, ficando passivo na história, com a Ilha/menina escolhendo seus parceiros e, o eu lírico com ciúmes pelas escolhas, não decidindo ou agindo de alguma forma contra. A mulher, muitas vezes, é representada nessa posição passiva. Senra ressalta (2014, p. 108) que: “nos aparatos culturais, é mais comum que as mulheres sejam representadas como a parte dependente da relação, emocional ou financeiramente, e esse tipo de representação reflete a desigualdade de gênero instaurada socialmente”.

O *Mané Beat* foi quase que totalmente masculino, com as percepções de amor, de mundo, de relacionamento e até de construções culturais, sempre com o olhar do homem. Dentre as nove bandas ressaltadas, apenas duas mulheres estão presentes, Emília Carmona e Alessandra Empaléia. As duas como vocalistas e compositoras, porém sendo creditadas como participação especial, não como parte da banda.

Alessandra aparecia nas fotos de divulgação nos jornais, shows, cantava parte do repertório como voz principal na banda *Primavera nos Dentes*, contudo, no encarte do álbum, é apresentada apenas como participação especial. Já Emília Carmona cantou algumas canções da banda *Tijuquera* e, apenas na coletânea *Floripa Groove*, no encarte ao apresentar da banda, é citada. Carmona também compôs e cantou algumas canções da *Sallamantra*, apresentada por esta banda apenas como participação especial. Participações como desta última cantora são frequentes, compositorxs são convidadxs para fazerem as tais participações, tocando ou cantando em apenas algumas canções do repertório, e, muitas vezes, não integram as apresentações. Já Empaléia participa ativamente do grupo, assim como “Carlinhos” na guitarra e voz. Assim, faz-se necessário refletir sobre os motivos que não é apresentada no álbum como integrante do conjunto, provavelmente sendo considerados como músicos de apoio, não oficiais, apenas contratados, algo muito comum feito pelas mais diferentes bandas. Importa ressaltar também que aparecem na foto oficial no encarte (Figura 20).

**Figura 20 - Encarte de Primavera nos Dentes - O Parto, 1997**



Fonte: PRIMAVERA NOS DENTES. **O Parto**. Florianópolis: MicróbioGravaSom, 1997.

Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2017), através de um estudo etnográfico, percebe a pouca participação de mulheres em grupos musicais, principalmente o *rock*, e quase são sempre como vocalistas. Empaléia e Carmona não estão fora dessa constante, ao participarem, são cantoras, muitas vezes, como segunda voz. O autor tenta compreender a pouca participação feminina no *rock*, já que:

Atribuições como potência, força, “pegada forte”, resistência física e poder são características presentes no *rock* que são mais comumente ligadas ao ideal da masculinidade, enquanto que sensibilidade, suavidade e afetividade são características associadas a feminino, as quais não são bem assimiladas nesse gênero musical. (GOMES, 2017, p. 41).

As bandas aqui estudadas podem não ser enquadradas como *rock*, porém há aspectos desse gênero musical nas composições. Ou, talvez, por não serem tão *rock* e hibridizarem com *reggae* e/ou *funk*, acabou que aproximou as cantoras para fazerem parte e ajudarem na sonoridade e identidade através da voz feminina, que desejavam.

Dessa forma, sendo majoritariamente, para não dizer totalmente, masculino<sup>190</sup> o coletivo estudado, as formas de narrar são através dessa

<sup>190</sup> Seguindo o artigo de Joana Maria Pedro (2005), é definido como masculino por todos os membros nascerem do sexo masculino e se identificando com os padrões

percepção. Ao relatar sentimentos passionais pela Ilha, representada como mulher, é selvagem, natural, como uma jovem vivendo na beira do mar. A Joaquina, esperando seu pescador<sup>191</sup>, ou, atualmente, seu surfista. Ao falar da cidade com características urbanas, o sentimento dos compositores deixa de ser passional, possuindo características mais críticas, muitas vezes assemelhando Florianópolis com outros grandes centros urbanos.

### 4.3 ILHA URBANA

Apesar de utilizarem, na sua maioria das vezes, a Ilha de Santa Catarina e seus habitantes como temas de suas letras, os compositores das bandas aqui analisadas abordam assuntos presentes em outras partes do Brasil ou do mundo. Preocupações sociais são presentes nas composições, percebendo e descrevendo problemas, principalmente ressaltando a parte urbana da Ilha.

Ao fazerem essa diferenciação entre o urbano e o rural, há dualidade entre o urbano, cinza, violento com desigualdades, e o rural, no caso aqui o litoral, bucólico, calmo, original (THOMAS, 2001). Ao pesquisar sobre a prática da ratoeira, canção do folclore florianopolitano, Rodrigo Moreira da Silva (2011) disserta sobre as localidades que ainda estão presentes, em sua maioria em locais mais rurais, ligados às práticas voltadas ao mar, como bairros de pescadores.

A banda *John Bala Jones* utilizou de ritmos considerados mais rebeldes para falar dos problemas sociais. O *rock* e o *rap* têm melodia mais agressiva, com sua forma de cantar mais “falada”, deixando clara a mensagem que o cantor quer passar. Assim como seu ritmo é mais rápido e bem marcado, com instrumentos mais eletrificados, deixando uma perspectiva mais urbana, não trazendo para o ouvinte sensações de natureza ou calma, como o *reggae*.

---

gerais do que é considerado masculino. Nenhum dos membros se apresentou abertamente como transexual ou homossexual.

<sup>191</sup> Uma das explicações para o nome da praia Joaquina, ao leste da Ilha de Santa Catarina, é a lenda de uma rendeira. Joaquina era uma rendeira que se apaixonou por um pescador ou marinheiro e ficava esperando por ele no mar. Um dia ela se afogou enquanto o esperava. Diz-se que à noite se pode ouvir os bilros da renda batendo nas pedras e a espuma do mar são rendas feitas por Joaquina. A dupla Elizah e Guinha compuseram uma canção sobre esta lenda. (ELIZAH E GUINHA. **Como o Diabo Gosta**. Florianópolis: Butiá Discos. 1994. 1 CD, Faixa 7).

A canção “Ei Moleque!” apresenta bem essa ideia. Ela traz na introdução com sons de carro e sirene, guitarra, bateria e baixo tocados como sons de tiro, junto com falas como de policiais se comunicando com a central de polícia, finalizando a introdução com o som de um tiro.

**Canção 28 - Ei Moleque!**<sup>192</sup>

(John Bala Jones)

*Atenção central confirmada a perseguição do suspeito,  
menor, por volta de 14 anos, camisa branca bermuda azul,  
correndo sentido leste zona sul.  
Parado porra, é a polícia, seu vagabundo, mão na cabeça*

Ei moleque aonde você vai?  
Por este lado você ta perdido  
Cadê tua mãe? Quem é teu pai? (bis)  
Nesse mundo cruel, nesse mundo bandido

E foi assim que tudo começou  
Pois não tinha para onde ir  
Cansado de ser humilhado Sua vida chegava ao fim  
Não por usar drogas Não por diversão  
Não por bandidagem Por obrigação  
Já não havia tempo pra voltar atrás  
Mudar o destino nunca mais  
Tanta desigualdade tanto preconceito  
Isso eu não engulo eu não aceito, não!  
Assim não tem jeito não tem jeito não  
Tem jeito não Assim não tem jeito não tem jeito não  
Tem jeito não

[...]

Cadê tua mãe? Quem é teu pai?  
Nesse mundo cruel, nesse mundo bandido  
Ei moleque aonde você vai?  
Por este lado você ta perdido  
Cadê tua mãe? Quem é teu pai?  
Nesse mundo cruel, nesse mundo bandido

O seu primeiro álbum, em que é apresentada a canção acima, é iniciado com “Ritmo Forte da Ilha”, expondo problemas sociais

---

<sup>192</sup> FRANCO, Giulio; RIBEIRO, Guilherme. Ei Moleque! In: **John Bala Jones**. Florianópolis: RBS Discos, 2002. 1 CD Faixa 3.

apresentados também na Ilha de Santa Catarina. A Ilha como paisagem, mas também como agente que induz o compositor a buscar essas sonoridades, inspirando a falar de seus problemas, não sendo apresentada apenas como a Ilha da Magia.

**Canção 29 - Rima Forte da Ilha**<sup>193</sup>

(John Bala Jones)

Vamo que vamo sangue bom  
 Se liga no som que agora eu vou mandar  
 A rima forte da ilha ninguém pode nos parar  
 Se duvidar chega mais pode conferir  
 E se gostar também pode aplaudir

Uma banda unida que só tem irmão de sangue  
 Nunca rola traíra é diferente de gangue  
 O clima é intenso não posso errar  
 John Bala Jones nossa vida um dia eu chego lá

Vamo que vamo que o som não pode parar

Eles querem esconder mas nós não vamos mentir pra vocês  
 Essas são as verdades essas são as leis  
 Cada um por si e Deus contra todos  
 O povo na lama o povo no lodo  
 É lei da selva proibem a relva  
 Não importa no que você crê é  
 A desgraça toda passando na TV  
 Quero ver quem vai fugir quero ver quem vai correr

Quero ver quero ver quero ver

Outra banda que apresenta os problemas sociais de Florianópolis, transformando a Ilha em agente juntamente com as desigualdades, é a *Dazaranha*.

---

<sup>193</sup> RIBEIRO, Guilherme; FRANCO, Giulio. Rima Forte da Ilha. In: JOHN BALAJONES. **John Bala Jones**. Florianópolis: RBS Discos, 2002. 1 CD. Faixa 1.

**Canção 30 - Tribuzana**<sup>194</sup>  
(Dazaranha)

Sou da caixa da água  
Sou da caixa de som  
Subo o morro da caixa com  
Um berimbau bom pra fazer  
Uma roda de povo só pra ver  
Lá em cima o que há de novo  
Te ver é um deserto  
Perdido em não te ver

Fico também  
Então tu traz a vitamina pra nutrir  
Que eu me enveneno ingerindo até dormir  
Olha a tribuzana tá chegando

Vamos sair por aí só pra ver  
Se a gente se encontra  
Se a gente se vê

Tribuzana, segundo o *Dicionário da Ilha*, de Fernando Alexandre (1994, p. 118), é “Tempestade com vento sul”. O vento sul, segundo Raul Caldas Filho (2003, p. 96), é “O vento que mais se identifica com ela [Ilha de Santa Catarina] é o Sul, com seu sopro uivante e chamado de ‘velho vento vagabundo’ pelo poeta Cruz e Souza”. O título, então, já apresenta a tempestade com o vento típico da Ilha e, a partir da letra, são exibidos alguns lugares da cidade com vulnerabilidade social, como a comunidade do Morro da Caixa, presente no bairro Capoeiras, na parte continental de Florianópolis. Além disso, coloca-se na canção que Caixa d’Água é onde fica o estúdio da banda, em uma antiga caixa d’água no bairro Itacorubi e, com a música, no caso a deles, ajudando essa comunidade, “Subo o morro da caixa com / Um berimbau bom pra fazer / Uma roda de povo só pra ver / Lá em cima o que há de novo”. Essa questão também é apresentada na canção “Eh, país!”, em que fica mais notória a revolta contra instituições.

---

<sup>194</sup> COSTA, Moriel. Tribuzana. In: DAZARANHA. *Nossa Barulheira*. São Paulo: Atracção Fonográfica, 2004.1 CD Faixa 10.

### Canção 31 - Eh, país!<sup>195</sup>

(Dazaranha)

Eh, país,  
 Deixaram seu povo faminto, infeliz  
 Eh, país  
 Só cantando rap se diz o que diz  
 Sei que o rei se camuflou  
 Eu sei também que sua vida melhorou  
 Religião, polícia, político  
 A maioria tá podre por dentro, meu senhor  
 Tá defendendo o rei  
 Tá defendendo o rei  
 Tá defendendo o rei  
 Eu falo por quem não pode falar  
 Falo também por quem não pode andar  
 Falo também por quem não pode dizer  
 Que cada vez mais mais, menos menos, mais mais  
 O Brasil democrático demorou  
 Pra resolver o seu problema meu senhor  
 Que cada vez mais mais, menos menos,  
 Mais mais, menos menos

Não é apenas nas letras que são abordados os problemas sociais da cidade, a escolha de ritmos e instrumentos também ressaltam essas questões. Outra característica marcante nestas duas canções, é o uso do berimbau, instrumento de corda, mas também percussivo, muito utilizado na capoeira, remetendo às heranças da resistência negra, que permaneceram em Florianópolis, para destacar ainda mais as revoltas nas canções agora analisadas. Na canção “Ei Moleque!”, como dito, há o *rap*, o *rock* e os instrumentos tocados de forma a trazer emoções de revolta no ouvinte, ressaltados ainda mais com o uso de efeitos sonoros, como sirenes. O *rap*, na fala da *Dazaranha*, é a melhor forma de se falar algo direto, sem metáforas, “só cantando rap, se diz o que diz”. Também é notório os conflitos urbanos em “Preto e Vermelho”, também da *Dazaranha*, uma das poucas canções sem violino, com Sulzbacher tocando baixo de forma marcante, e a utilização do *rap* na canção deixa-a mais “pesada”, ressaltando os problemas.

---

<sup>195</sup> GAZU. Eh, País. In: DAZARANHA. **Tribo da Lua**. São Paulo: Atração fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 8.

**Canção 32 - Preto Vermelho**<sup>196</sup>  
(Dazaranha)

É bomba!  
 A casa que não se mora fica do lado de fora  
 E toda hora tem gente que quer comer  
 Antes da democracia adivinhar tem que ter  
 Arroz com feijão e casa pra morar  
 Não!  
 Jereré não é Jurerê  
 Jogue fora essa ideia de achar  
 Que sem você haverá mudança  
 Tribo banguela não combina com cacique sorridente  
 É tanta gente rica, mas é tanto indigente  
 [...]

De forma clara é relatada as diferenças sociais, inclusive com a Ilha sendo a base dessa desigualdade. Jereré, instrumento utilizado para a pesca artesanal, isto é, do pescador como profissão, diferenciando de Jurerê, bairro localizado no norte da Ilha, com construções de alto padrão e com os seus terrenos caros. Esta é uma das poucas canções que não possui violino no repertório da *Dazaranha*. Por acaso Sulzbacher toca o contrabaixo no lugar de Adauto Charnesky e, o conjunto gosta da sonoridade que se formou sem o violino para esta canção, deixando-a um pouco mais agressiva.

A escolha do estilo *rap*, retrata problemas sociais de comunidades excluídas que, utilizaram-se deste estilo para poderem retratar os problemas da sua comunidade. Segundo Friedlander (2003, p. 383):

O rap é outro estilo que começou como trilha sonora de uma comunidade musical marginal e passou a influenciar toda a música americana. A lírica do rap tem suas raízes na tradição oral africana, afro-americana e caribenha e também nos recursos técnicos do sistema de som dos DJs jamaicanos. Estas formas de expressão manifestam-se por elogios, louvores, ironia e relatos orais de histórias. Musicalmente, o rap descende das improvisações do jazz, do

---

<sup>196</sup> COSTA, Moriel; MARTINS, Chico. Preto Vermelho. In: DAZARANHA. **Nossa Barulheira**. São Paulo: Atracção Fonográfica, 2004. 1 CD. Faixa 7.

essencialismo musical avant-garde, da crítica social do blues e do *rythm and blues* e dos sons sincopados do funk e do soul sincopado de James Brown e de outros artistas dos anos 70. (FRIEDLANDER, 2003, p. 383).

Não apenas o *rap*, o *reggae* também é considerado um estilo musical que retoma aos problemas sociais. Para o mesmo autor, o *reggae* foi um estilo musical que surge na Jamaica para divulgar os problemas políticos e sociais deste país e, posteriormente utilizado por bandas de *rock* para sendo uzado como bandeira contracultural, assim como o *rap*. (FRIEDLANDER, 2003, p. 402). A banda *Iriê* em várias canções demonstram problemas nacionais presentes também na Ilha de Santa Catarina, como a canção “Conspirações do Poder” com a letra: “Conspirações do poder/ não vão me enganar (...) abra seus olhos/ e veja também/ eu quero a verdade pro meu país”<sup>197</sup>. As soluções são de mudanças internas, muito semelhante às ideologias rastafári já discutidas aqui. Não tem as características “urbanas” relatadas nas outras, possibilitando a leitura de ser uma inspiração interna, mais “natural”, com as críticas não tendo as características mais sociais das outras canções relatadas neste subcapítulo.

Os problemas de Florianópolis são demonstrados por estas bandas como ligado aos problemas nacionais, percebe-se grande referência com as palavras “país”, por exemplo. Assim como a utilização mais marcante de instrumentos eletrificados, ritmos e harmonias com levada *rock* e *rap*, considerados mais urbanos. Com excessão do *reggae* que utiliza da natureza para as inspirações para mudanças internas.

#### 4.4. SIMILARIDADES E RESISTÊNCIAS ENTRE *MANGUEBEAT* E *MANÉ BEAT*

A fusão entre o tradicional e o regional é um aspecto percebido nas canções de várias regiões brasileiras na década de 1990, “o rock brasileiro dos anos 90 [...] mantiveram suas características originais básicas. Resgatou raízes artísticas de regiões específicas” (BRANDINI,

---

<sup>197</sup> LUZ, Daniel da; FEEL, Christian e BORGES, Cléo. Conspirações do Poder. In.: *Iriê – Ao Vivo no Atol*. Florianópolis: Iriê produtora, 1998. 1 CD., Faixa 6.

2004, p. 37). *Skank* em Minas Gerais, *Raimundos*, de Brasília, tocando o que apelidaram de *forrócore*, *Chico Science & Nação Zumbi*, de Pernambuco, ou o grupo mineiro *Sepultura* com o álbum *Roots*, de 1996<sup>198</sup>, Conseguem maior repercussão na mídia, viram sucesso nacional e demonstram uma nova fase do rock brasileiro. O grupo RBS passa a apoiar a *Dazaranha* e outros membros do *Mané Beat*, considerando o ritmo da banda uma mistura rock com sons da Ilha de Santa Catarina, Carlos Moura (1996, p. 8) cita em reportagem do *Diário Catarinense* sobre o lançamento do primeiro CD do Dazaranha, em que ressaltam a cultura local presente:

O grande diferencial do Daza- e cabe aqui citar outra banda primorosa que também está na batalha, a Primavera nos Dentes - é o fato de ter sido a pioneira em mesclar elementos do folclore ilhéu às novas tendências musicais. Guitarras sublinhadas por bumbos, boi-de-mamão com capoeira, pirão de peixe com bateria. O Daza é a cara da Ilha e se fosse do Centro do País ou do Nordeste, já tinha emplacado na mídia nacional há bem mais tempo.

O autor apresenta as bandas com dois ritmos aparentemente díspares: o boi de mamão, de possível origem europeia; e a capoeira, de origem africana. Esses dois ritmos percebidos como “a cara da Ilha”, demonstrando, assim, a importância da diáspora africana, mesmo que forçada, para a Ilha de Santa Catarina. e como esta vai se hibridizando com outras, formando o que se conhece por cultura florianopolitana. Em sua tese, intitulada *Nós não somos de origem*, Sérgio Luiz Ferreira (2006), focando no distrito de Santo Antônio de Lisboa, disserta que os descendentes de açorianos e de africanos, em Florianópolis, não defendiam sua origem até, em torno, da década de 1950. Apenas descendentes de alemães e italianos se percebiam como “de origem”, os moradores com ascendência africana e açoriana como “sempre fomos daqui”.

Inspirar-se nas culturas africana e portuguesa, hibridizando com estilos contemporâneos de música popular urbana, para compor suas

---

<sup>198</sup> Cantam no estilo metal, com letras em inglês, com exceção de *Ratamahatta*, cantada em português com participação de Carlinhos Brown, misturavam com a sonoridade da estética metal tambores do grupo *Timbalada*.

novas sonoridades também ocorreu no Recife com o *Manguebeat*. O movimento/coletivo utilizava desses estilos para propalar as riquezas, culturas e problemas de sua cidade, divulgando uma Recife, assim como fizeram em Florianópolis, através das canções. Outro aspecto que deve ser ressaltado, é a importância da cidade como ator social na construção musical. Simona Cerutti (1998, p. 183) relata que:

[...] consiste, portanto em interrogar sobre a construção das categorias dos atores sociais que a habitavam e sobre a construção das categorias atuais. Em lugar de considerar evidente o pertencimento dos indivíduos a grupos sociais, é preciso inverter a perspectiva de análise e se interrogar sobre o modo pelo qual as relações criam solidariedades e alianças, criam, afinal, grupos sociais.

Ver a cidade como ator social em estudos de História e Música, é perceber como as músicas são influenciadas pela cidade e como a cidade se transforma através da música. Alguns autores que pesquisaram sobre o *Manguebeat* no Recife apresentaram muito bem essa importância da cidade nas canções dos *mangueboys*<sup>199</sup>. Como dito no início desta tese, pode-se comparar as canções das bandas catarinenses analisadas com o movimento/coletivo<sup>200</sup> *Manguebeat* ocorrido no mesmo período. Dessa forma, é importante perceber, como já foi analisado, esse movimento/coletivo.

Uma das formas de perceber o *Mané Beat* comparando-o com o *Manguebeat*, considerado por estudiosxs como movimento<sup>201</sup>, é dialogar com novas formas de analisar os movimentos sociais. Como dito anteriormente, Gohn (2012) apresenta novos paradigmas dos Novos Movimentos Sociais. A autora apresenta cinco características gerais do que seriam os Novos Movimentos Sociais: primeiro, os teóricos trabalham com ideologia desligado do conceito marxista, isto é, não

---

<sup>199</sup> Termo usado para definir os membros do movimento *Manguebeat*, segundo Herom Vargas (2007).

<sup>200</sup> Apesar de, aqui nesta tese, considerarmos o *Manguebeat* como um coletivo musical e não um movimento, foi preferido colocar essas duas definições por respeito à pesquisadorxs que estudam mais profundamente e consideram um movimento. Visto que não é o objeto de nossos estudos, não acreditamos ter embasamento para contrariar estudiosxs do *Manguebeat*.

<sup>201</sup> Markman (2007), Vargas (2007) e Azambuja (2006), principalmente.

como consciência de classe, mas, sim, “Centrando suas atenções nos discursos como expressões de práticas culturais” (GOHN, 2012, p. 122); a segunda mudança é não priorizar as macroestruturas como o marxismo tradicional, mas as ações dos indivíduos, como apresentado anteriormente nas teorias de Cerutti (1998); a terceira característica elimina a centralidade de um sujeito específico, mas ressalta os participantes como atores sociais; em quarto lugar tira a política da centralidade, não mais hierarquizada, mas parte de todas as dimensões sociais, sendo apenas uma esfera; por quinto e último, os atores sociais são analisados por “suas ações coletivas e pela identidade coletiva do processo” (GOHN, 2012, p. 123).

As lutas do *Mané Beat* pretendiam dar maior visibilidade para a música popular urbana que estava sendo produzida na cidade. Diferente do Recife, do *Manguebeat*, cidade com um dos piores IDH, segundo estudos da ONU (VARGAS, 2007), Florianópolis, em 1998, foi classificada como a melhor capital do Brasil e segunda melhor cidade para se viver, perdendo apenas para Feliz, no Rio Grande do Sul (FLORES, 1997, p. 4).

Em Florianópolis, pretendia-se ressaltar a beleza da Ilha de Santa Catarina, como uma grande cidade que deve ser vista junto com as demais, com compositores e músicos podendo entrar no mercado nacional falando de sua terra, apresentando problemas existentes e desmitificar o título de “melhor capital do Brasil”.

Enquanto os *mangueboys* utilizavam a simbologia da lama, do homem caranguejo e, em seu manifesto (VARGAS, 2007), que seria necessário dar um choque no Recife para não morrer logo. Em Florianópolis, os compositores tentavam demonstrar que não era só beleza natural ou um bom lugar para se viver, também possuía cultura que poderia ser exportada para todo o Brasil. Postura de resistência pós-colonial, não apenas contra o que vem de fora, mas também contra as imposições midiáticas nacionais. Além de demonstrarem que não querem discutir acontecimentos globais, não utilizar apenas ritmos anglo-saxões, também estavam apostando em uma estética baseada nas vivências florianopolitanas, de uma cidade com pouca expressão cultural no âmbito nacional.

Diferentemente da região nordestina do Brasil ou das canções do Sudeste brasileiro, o Sul não é visto como uma cultura hegemônica para a nação, mas, sim, parte de um todo. Observa-se como as canções, ou outros aspectos culturais, do Sudeste e Nordeste, são percebidos como abrangendo a nação, como, por exemplo, o samba, o axé ou até mesmo as bandas de *rock* vindas dessas regiões, como se apresentassem

simbologias de todo o território brasileiro. Diferentemente da região Sul, em que os aspectos diretamente ligados a essa região, são considerados regionalistas, como o vanerão e o chamamé gaúchos, o boi de mamão e a ratoeira dos catarinenses. Assim o sul vai ficando “colonizado” culturalmente por essas predominâncias construídas como nacional.

A mesma percepção que apresenta o jornalista Carlos Moura (1996), em reportagem já citada, no qual coloca que “O Daza é a cara da Ilha e se fosse do Centro do País ou do Nordeste, já tinha emplacado na mídia nacional há bem mais tempo”. Os locais apresentados pelo autor, demonstram o local periférico, em questões culturais, que Florianópolis apresentava no contexto brasileiro. Não por acaso, várias bandas do *Mané Beat* foram ao Rio de Janeiro ou São Paulo para produzirem seus álbuns. A banda *Tijuquera*, após gravar o primeiro álbum, *Inoxsambáguas*, mudou-se para o Rio de Janeiro entre 2001 e 2006, após esta estadia, em 2008, fizeram turnê pela Europa<sup>202</sup>, procurando espaços e visibilidades não encontradas em sua cidade natal. Outros exemplos, como a participação de festivais nacionais da *Primavera nos Dentes*, *Stonkas Y Congas* e *Phunky Buddha*, também demonstram a possível visibilidade sair do território catarinense.

Diferente do movimento recifense, em que, segundo Herom Vargas (2007), a região nordeste é referência cultural para o Brasil. Recife, cita o mesmo autor, é considerada uma capital menor no nordeste brasileiro, porém apresenta grandes nomes como Suassuna e todo movimento Armorial, cantores como Alceu Valença e Luiz Gonzaga, que na verdade é de Exu, também em Pernambuco. No entanto, ele ainda sugere que são apresentados como nordestinos, perdendo a ligação de sua cidade. Indiferente da percepção e crítica do estudioso, são cantores com reconhecimento nacional e aceitos como parte da cultura nacional, não apenas de uma dada região ou cidade.

O discurso dos integrantes do fenômeno aqui estudado é de uma tentativa a romper barreiras que impedem a canção de Florianópolis seja ouvida no restante do Brasil. Florianópolis sendo vista como a melhor capital para se morar, com a prefeitura e as mídias divulgando, há migrações para a Ilha, porém, não obrigatoriamente, sua cultura é

---

<sup>202</sup> NOTÍCIAS DA UFSC. Projeto 12:30 recebe banda Tijuquera e faz parceria com o Pedágio do Brinquedo 2010. **Portal da UFSC**, Florianópolis, 5 outubro 2010. Disponível em: <<http://noticias.ufsc.br/2010/10/projeto-1230-recebe-banda-tijuquera-e-faz-parceria-com-o-pedagio-do-brinquedo-2010/>>. Acesso em: 17 out. 2017

“exportada” para o restante do país. Na canção *Birutas*, de Moriel Costa, gravada pela banda *Tijuquera* e regravada por Moriel Costa, é marcante o desagrado com essa nova percepção que se tem da capital catarinense.

**Canção 33 - Birutas**<sup>203</sup>  
(Tijuquera)

A bruxa faz uma bagunça  
e diz que é festa  
Na cabeceira da terceira fila de faróis  
E a capital que só cresce  
na vazante da maré  
esquece a restinga e zoa  
[...]  
Tua população não pára de chegar  
Qualidade de vida afundando com a ilha  
[...]

Inicia com uma das características já apresentada no primeiro capítulo como marcante em Florianópolis, a Bruxa. Contrariando a ideia de bagunça e festa, bagunça como algo desorganizado, não apenas com felicidade como uma festa, a bruxa, representando a Ilha e apresentando a “festa”, o bom IDH divulgado. Na cabeceira da terceira fila, nesse caso a ponte Pedro Ivo, terceira ponte ligando a Ilha ao continente, como uma propaganda já na entrada, para os novos moradores, “população que não para de chegar”. O crescimento desenfreado, vindo com a qualidade de vida, mas em nenhum momento saindo daqui a cultura ou outros moradores. A metáfora de “afundar com a Ilha”, ao relacionarmos com outras canções desse compositor, como *Ô Mané*, apresenta o problema de superpopulação e sugere, também, a destruição cultural da cidade com os novos moradores, principalmente se levarmos em consideração os principais motivos da formação do *Mané Beat*.

Criar o termo *Mané Beat*, pode ter sido realmente para formar um movimento musical ou apenas uma nomenclatura para se inserirem no mercado a partir da cidade. Os compositores/moradores identificariam-se com estilos musicais da cultura local e, também, poderiam ganhar alcance no mercado nacional, inserindo-se em festivais de música

---

<sup>203</sup> COSTA, Moriel. *Birutas*. In: TIJUQUERA. **Rocksteady**. Florianópolis: Independente, 2010. 1 CD Faixa 7.

independente, muitas vezes, voltados para música *pop* regional, como o *Abril Pró Rock*, citado por Maheirie (2001, p. 162, grifo da autora):

Tendo participado do *Abril Pró-Rock* em Recife, ele [Caio, vocalista da banda *Stonkas & Congas*] considera que lá, apesar da diversidade de bandas e de propostas sonoras, o *Mangue Beat* é composto pela união concreta destas bandas, que se “se ajudam” mutuamente, expressando um “orgulho muito forte de suas raízes”. Para ele, no *manguebeat* as diversidades sonoras não impedem o movimento de acontecer. Talvez o *Mané Beat* possa surgir como um promotor desta interação.

A autora aponta, através do discurso de alguns entrevistados, algumas diferenças encontradas na participação dos dois coletivos. Ao apresentar essa fala, ela demonstra que Florianópolis, além de conhecer o *Manguebeat*, presenciou como estava ocorrendo o coletivo recifense e, assim, de alguma forma, estimular a coletividade na Ilha de Santa Catarina.

#### 4.5. ASPECTOS “TRADICIONAIS” DA ILHA QUE CANTAM

Além do disco *Ilha de Todos os Sons*, outro disco coletivo com participantes do movimento *Mané Beat* é o *Projeto 12:30*, resultado de apresentações que ocorrem na concha acústica da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o mesmo nome que intitulou o álbum. Lançado em 2000, apresenta bandas e cantores reconhecidos na Ilha de Santa Catarina durante a década de 1990, alguns participantes do movimento *Mané Beat*: como *Tijuquera*, *Sallamantra*, *Iriê*, *Phunky Buddha*, *Primavera nos Dentes* e *Valdir Agostinho*. Outros têm a Ilha como pano de fundo, a exemplo de Suely Ramos, que canta “Seis da Tarde”, relatando as dificuldades do trânsito de Florianópolis: “[...] E a multa na Beiramar / cuidado com a velocidade / o radar vai te pega r/ Se é pro Norte ou Sul da Ilha / Bar, teatro ou cinema”<sup>204</sup>. O cantor e

---

<sup>204</sup> RAMOS, Suely. Seis da Tarde. In: **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC, 1999. 1 CD. Faixa 6.

violinista Jorge Coelho, na canção “Sem Açúcar, Sem Afeto”<sup>205</sup>, relata a história de um sambista que volta para casa depois de ter se perdido “nas curvas da menina”, que, diferente da canção de Chico Buarque, sua esposa não o perdoa, apresentando, também, o carnaval como algo também de Florianópolis, “Não importa, se é Salgueiro ou se é Mangueira/ Protegidos Copa Lorde/ Todo mundo gingar”<sup>206</sup>, citando famosas escolas de samba do Rio de Janeiro, para, logo depois, apresentar Protegidos (da Princesa) e Copa Lorde, escolas de Samba tradicionais de Florianópolis. É utilizado esse disco coletânea, *Projeto 12:30*, juntamente com o anteriormente analisado, o *Ilha de Todos os Sons*, para ressaltar como se formou entre 1994 e 1999, as estéticas sonoras e textuais das bandas que fizeram parte do coletivo *Mané Beat*.

O *Projeto 12:30* é uma realização da UFSC que, desde 1993, apresenta bandas no espaço do campus Florianópolis, às quartas-feiras no horário de 12h30min. Atualmente, ocorre na Concha Acústica, próxima à reitoria. Em 1999, o Departamento Acadêmico de Cultura (DAC), da instituição, apresentou músicos e bandas que se apresentaram no projeto e, estavam com a carreira musical, encaminhando-se em Florianópolis, alguns até mesmo com álbuns gravados, como Jorge Coelho, Valdir Agostinho e *Primavera nos Dentes*, outras tentando maior reconhecimento.

O *Mané Beat* encontrava-se descrito na coletânea *Projeto 12:30*. *Sallamantra* e *Primavera nos Dentes* em seus releases no encarte do CD se apresentavam como integrantes do movimento *Mané Beat*, outras como *Iriê*, *Valdir Agostinho*, *Phunky Buddha* e *Tijuquera* não se colocavam dessa forma, demonstrando, assim, as rupturas que existiam na formação desse coletivo, questionando se realmente foi ou não um movimento musical, mesmo com a banda *Iriê* sendo uma das principais incentivadoras para que ocorresse como movimento, assim como Valdir Agostinho, apresentam-se como parte do movimento *Mané Beat* no encarte de seus primeiros álbuns.

Esses primeiros cinco anos aqui analisados, 1994 e 1999, são importantes para compreendermos como foi se formando e/ou se fortalecendo os aspectos escolhidos pelos compositores para culminar

---

<sup>205</sup> É uma resposta à canção “Com açúcar e com afeto” de Chico Buarque, gravada em 1967, originalmente por Jane Moraes no álbum *Chico Buarque de Hollanda volume 2*.

<sup>206</sup> COELHO, Jorge. Sem Açúcar, Sem Afeto. In: **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC, 1999. 1 CD. Faixa 1.

na formação do *Mané Beat*. Os compositores selecionam os signos para identificar a Ilha e seus habitantes para o público, que são significantes e mais identitários, para quem já tem o conhecimento prévio para construção das ressignificações, como, por exemplo, já compreender o significado das bruxas no folclore florianopolitano.

O folclore da Ilha de Santa Catarina foi relacionado às bruxas, principalmente, depois de Franklin Cascaes catalogar vários contos sobre o assunto na década de 1970. Entretanto, Florianópolis só ficou conhecida como Ilha da Magia a partir do 1º festival Nacional da Magia no Parque Admar Gonzaga, em 1991, inspirada na tese *Mito e Magia na arte catarinense*, de Adalice Araújo<sup>207</sup>, segundo Jô Laps, no *Diário Catarinense*<sup>208</sup>. Sobre essas novas ressignificações da bruxaria, a música “Galheta” da banda *Dazaranha* é marcante, onde o tema das bruxas é presente “Uma criança bruxa brinca longe do seu corpo/Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para o saci”<sup>209</sup>. Nesta canção, há também referências do uso de instrumentos, o sino balinês, utilizado por pessoas que acreditam em maus espíritos ou energias, principalmente ligados ao esoterismo. Nesta parte, é tocado o carrilhão de sinos para lembrar a sonoridade do sino balinês.

A busca do folclore local é perpassada pelas alegorias às bruxas e aos mitos broxólicos. Como exemplo, podemos destacar a banda *Sallamantra*, com a canção “A Bruxa está Solta”, pois, mais do que utilizar o folclore bruxólico ilhéu catalogado por Franklin Cascaes, Estácio Neto, autor da canção, mistura ritmos como o *rock*, o *reggae* com batidas africanas e cita, para finalizar de forma incidental, a reza para afastar as bruxas, também catalogada por Cascaes (2007), com algumas pequenas diferenças.

---

<sup>207</sup> Acredita-se não ser a tese de doutorado da autora, mas, sim, um estudo publicado em 1977 pelo governo do Estado de Santa Catarina. Adalice Maria de Araújo é historiadora da Arte e lecionou na Universidade Federal do Paraná. O livro aqui apresentado são análises da autora sobre como são apresentadas as mitologias broxólicas nas artes plásticas do estado catarinense, principalmente em Florianópolis (ARAÚJO, 1977.)

<sup>208</sup> LAPS, Jô. Mercadão da Fé. **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 8, 4 ago.1996.

<sup>209</sup> DAZARANHA. Galheta. In: DAZARANHA. **Seja Bem Vindo**. Florianópolis: RBS Discos. 1996. 1 CD. Faixa 4.

**Canção 34 - A Bruxa Está Solta**<sup>210</sup>  
(Sallamantra)

A bruxa tá solta  
 Tem mula sem cabeça  
 Passeando na Lagoa  
 [...]  
 Pela cruz de São Simão  
 Te benzo com vela benta na sexta feira da paixão  
 Treze raios tem o sol, treze raios tem a lua  
 Salta demônio para o inferno, pois esta alma não é tua  
 Tosca marosca, rabo de rosca  
 Vassoura na tua mão  
 Rede na tua bunda e  
 Aguilhão nos teus pés  
 Freio na tua boca  
 Por cima do silvado São Pedro, São Paulo e São Fontista  
 Dentro da casa São João Batista  
 Bruxa tatarabruxa  
 Tu não me entres nesta casa  
 Nem nesta comarca toda  
 Por todos os santos  
 Dos santos  
 Amém.

Essa canção inicia com *riffs*<sup>211</sup> de guitarra e, percussão com ritmos africanos, demonstrando já nos primeiros compassos que busca sonoridades diversas para sua musicalidade. Porém, essa escolha de ritmos é curiosa, percebendo a importância da cultura africana para um ritmo local. São escolhas que trazem o conceito identitário de um lugar específico, que foi colonizado, utilizando desse lugar para inspirar outras influências e não apenas a de seu colonizador originário, no caso de Florianópolis, o açoriano. As comunidades emocionais ligam, então, o local com o global, utilizando instrumentos como guitarra elétrica para rezar pedindo proteção contra as bruxas, o que demonstra a ligação desses jovens com identidades da cidade, assim como de jovens do mundo contemporâneo global.

---

<sup>210</sup> NETO, Estácio. A Bruxa está Solta. In: UFSC. **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC, 1999. 1 CD. Faixa 3.

<sup>211</sup> Frases de guitarra que se repete durante a canção e servem como base para a construção da música.

Segundo o autor da canção, Estácio Neto, a canção foi composta depois de uma trilha pela Costa da Lagoa, bairro somente acessível por trilhas:

*Foi depois de um passeio, uma trilha até a Costa da Lagoa com uns amigos. E daí, nesse caminho, falando das histórias e Franklin Cascaes, aquilo tudo e passamos numa casa que era de uma benzedeira. Alguém falou: “Pô, aqui tem uma benzedeira”. Daí ela tava pela rua e conversamos com o rapidinho e daí eu perguntei das bruxas e ela falou essa oração da Bruxa e não entendi nada, ela falou rapidinho. Daí duas semanas depois eu vi no jornal a oração contra a bruxa. Eu já tinha começado “A bruxa tá solta, te mula sem cabeça...”, mas não tinha a parte da oração. Daí quando ouvi eu pensei “era o que precisava”, botei a oração e a galera achou massa, tem muito a ver com a canção.”<sup>212</sup>*

A inspiração para a canção vem de uma religiosidade, uma benzedeira. O autor, além de presenciar o lugar, tem o contato com uma mulher religiosa que lhe conta histórias e orações para, assim, criar sua canção, num misto de crenças e apenas relatando algo que acredita ser cultural da Ilha.

A religião cristã também é apresentada por algumas das bandas. Para exemplificar, é citada a canção “Maria da Costeira”, da *Stonkas Y Congas*, por suas falas de cristianismo localizando um bairro de Florianópolis.

### Canção 35 - Maria da Costeira<sup>213</sup> (Stonkas Y Congas)

Maria da Costeira acorda cedo  
Beija o mar e diz segredo  
Que ainda não amanheceu  
Maria da costeira

<sup>212</sup> NETO, Estácio. Entrevista concedida a Rodrigo Mota, 25 de janeiro de 2018.

<sup>213</sup> BELLUDO, Caio Cezar. Maria da Costeira. In: STONKAS. **O Ano que Refazemos Contato**, 2013. Faixa 4. EP virtual. Disponível em: <<https://soundcloud.com/stonkas/sets/2013-o-ano>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

Vai sem medo  
 Bota terço no pescoço  
 E vai na casa de Deus  
 Maria da Costeira quer chegar no céu a pé  
 Maria da Costeira do Pirajubaé

Maria da Costeira  
 Filha honesta adotiva  
 Mãe bisneta casada com um pescador  
 Maria cuja mãe já foi rendeira  
 Cuja vó foi benzedeira  
 Lá na Ilha do amor  
 [...]

A canção demonstra algumas contradições, ou melhor, sincretismos na vida religiosa da Ilha. No caso aqui demonstrado, a letra apresenta a personagem uma cristã fervorosa, neta de uma benzedeira, ao escutar as sonoridades escolhidas, um estilo *funk* no ritmo, há momentos com percussão marcante, utilizando ritmos de capoeira e batucadas de religiosidades africanas. Em vários momentos, principalmente no refrão, é utilizado o teremim<sup>214</sup>, aumentando uma oitava entre um compasso e outro com vibrato, dando um sentido místico na canção.

A religião é demonstrada com seus sincretismos, cristianismo, benzedeira, misticismo e afro-brasileiras. Com “Mao-Tse-Tung”, a *Stonkas y Congas* foi mais além na perspectiva religiosa. Crenças ideológicas ou políticas são percebidas como religião, crença em alguém ou em uma ideologia.

**Canção 36 - Mao Tse Tung**<sup>215</sup>  
 (Stonkas Y Congas)

Leva o que sobrou da cantoria  
 Do domingo de manhã numa boa eu não  
 Sei a cor do universo e não sou  
 Sabedor do complexo físico-estelar  
 E tampouco sei se Deus existe ou se

---

<sup>214</sup> Instrumento musical eletrônico que funciona com a proximidade das mãos em um campo magnético.

<sup>215</sup> BELLUDO, Caio. Mao Tse Tung. In: STONKAS Y CONGAS. **Single**. Florianópolis: Áfrika, 1998. 1 CD, Faixa 2.

Existo pra Deus ou se tenho só trinta  
 Anos sob o sol  
 Eu não sei mais o que fazer prá entender  
 Quem eu sou de onde vim e pra onde vou  
 Amém eu sou mais um amém Jesus amém  
 Meu Mao Tse Tung  
 [...]

São as misturas de religião, ciência e ideologias colocadas como crenças e dúvidas. Ao cantar, Caio Cesar dá ênfase em palavras principais, como Deus, Universo e Amém, na última parte descrita acima, os ritmos demonstram o amém para Jesus e também, talvez com mais importância, para Mao Tse Tung.

Além de se utilizarem da mitologia e religião que era apresentada como florianopolitana, o linguajar também foi uma forma de identificação com a cidade. A canção “Se Qués qués”, de 2002, da banda *John Bala Jones*, demonstra forte influências de estilo musicais anglo-saxão como o *rock* ou o *rap*, inclusive com efeitos de som iniciais da música diretamente relacionados à canção *Money*<sup>216</sup>, do grupo inglês *Pink Floyd*<sup>217</sup>.

**Canção 37 - Se Qués Qués**<sup>218</sup>  
 (John Bala Jones)

Money for nothing...  
 Tô no paradise e felizmente  
 Somos todos livres pra viver  
 Tô no paradise e felizmente  
 Vou pra Naufragados tocando djembê<sup>219</sup>  
 [...]  
 Se qués qués se não qués diz  
 Escolha uma trilha pra fazer você feliz  
 Se qués qués se não qués diz  
 Escolha uma trilha pra fazer

<sup>216</sup> WATERS, Roger. *Money*. In: PINK FLOYD. *Dark Side Of The Moon*. UK: Harvest Records, 1973. Faixa 1. Lado B.

<sup>217</sup> Outra banda analisada nesta tese que se apropria da canção *Money* é a *Tijuquera*. “Amarelo Milho”, composição de Andrey Fernandes para o disco *Quem quiser é isso aí...*, de 2006, tem o mesmo *groove* de baixo composto por Waters.

<sup>218</sup> FRANCO, Giulio. Se qués qués. In: JOHN BALA JONES. *John Bala Jones*. Florianópolis: Som Livre/RBS Discos. 2002. 1 CD. Faixa 02.

<sup>219</sup> Tipo de tambor originário de Guiné na África ocidental.

Dinheiro que é bom pra viver  
Dinheiro pode te prender

As referências à cidade de Florianópolis são claras e diretas, moradores da Ilha e até mesmo com vocabulário local: “*Se Qués qués, se não qués diz*”. A relação ao estrangeiro, principalmente ao capital e à ideia de se vender pelo capital, também estão expressas: entoação da voz de Guilherme Ribeiro é forte no segundo “qués” e, ao final, no “diz”, com semelhanças ao *rap*, modificando a simplicidade do manezinho, de fala rápida sem entonações para algo mais agressivo, revoltando-se com escolhas que só buscam o dinheiro, mandando o ouvinte a fazer a escolha que o faça feliz.

As palavras escolhidas para serem cantadas em inglês são demonstradas como algo negativo: o dinheiro “pode te prender”. Não negam a cultura anglo-saxã, exibindo com cautela, diferente de como apresentam os signos dos países colonizados. Escolhe para ir tocar na praia de Naufragados o instrumento *djembê*, de origem africana, isto é, as heranças dos colonizadores açorianos e escravos africanos, sobrepondo às influências dos atuais colonizadores, o “*Paradise*”, mas com ressalvas. O termo “Se qués qués” é utilizado também pela banda *Dazaranha* na canção “Preto e Vermelho”<sup>220</sup>: “É pra fazer o que se faz ou é pra fazer o que se diz / Se qués, qués, se não qués, diz”, cantado pelo baixista da banda Adauto Charnesky como segunda voz, ou seja, uma resposta ou interlocução com o cantor principal. Também com cunho contestatório à sociedade, Valdir Agostinho, na canção “Menina que Mexe-mexe”<sup>221</sup>, interpreta a Ilha como se oferecendo aos turistas: “acenando um pose: se qués, qués, se qués diz”.

A frase aqui supracitada demonstra a simplicidade do morador da Ilha de Santa Catarina. Expressão famosa e característica do florianopolitano, que remete à postura de fala simples, sem precisar se explicar muito para o que a pessoa deseja se expressar, “se qués qués, se não qués, diz”. Assim como o matuto do interior do Brasil, o manezinho é percebido como este personagem, mas, no lugar do campo ou fazenda, é um habitante do litoral, o pescador que não perde tempo com falas muito rebuscadas. O rural trazendo um sentimento bucólico de

<sup>220</sup> COSTA, Moriel. Preto Vermelho. In: DAZARANHA. *Nossa Barulheira*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2004. 1CD. Faixa 7.

<sup>221</sup> AGOSTINHO, Valdir. Menina que Mexe-mexe. In: VALDIR AGOSTINHO. *A hora do Mané*. Florianópolis: Produção independente. 1998. 1 CD. Faixa 6.

simplicidade (WILLIAMS, 2011), sem a velocidade e a modernidade da vida urbana, tendo Florianópolis a vida do pescador com esses mesmos significados vindos de regiões interioranas.

O título do terceiro álbum da banda *Tijuquera*, de 2006, traz referência à simplicidade: “Quem quiser é isso aí...”<sup>222</sup>. Até mesmo a foto da capa do CD é o grupo de forma despojada, com roupas simples no quintal de uma casa, “se quês quês, se não quês diz”, ou “Quem quiser é isso aí...”, trazem o discurso da simplicidade, do se quiser fala que queira, é isso que posso oferecer.

A Música Popular Brasileira (MPB) é apresentada como um estilo com forte presença de ritmos africanos, como Ijexá, capoeira ou carimbó (IKEDA, 2000). Utilizando essas influências, a *Tijuquera* foi apresentada em alguns momentos como tocando “MPB com peixe frito”, relacionando esse ritmo com a cultura, no caso, a culinária, de Florianópolis. Da mesma forma, a música das canções das bandas que estão inseridas nesse contexto, como, por exemplo, a *Dazaranha*, que, muitas vezes, relata as pessoas que os cercam como suas inspirações na composição, como na canção “Cama Brasileira”, que coloca “Ilha mostra todo quebra mola / Mostra todos os seus cheiros, / Teus Doricos, teus temperos / Pra fazer caldo de peixe com música”<sup>223</sup>, demonstrando os temperos de seu Dorico ajudando a temperar as sonoridades da Ilha. Segundo reportagem de Adriana Martorano (1993, p. 12):

O *Dazaranha* é uma das bandas de maior sucesso atualmente em Florianópolis. Destaca-se das demais bandas por fazer uma música original, que mistura ritmos afro-brasileiros com funk, jazz e até um violino clássico, que dá um toque especial. “Estou aqui porque o *Dazaranha* merece todo o apoio, eles têm um som muito original”, afirma Zé Luís, baterista da banda de thrash-metal, Motherfucker.

Como já dito, nos anos 1990, o *reggae* é adotado por grupos jovens de Florianópolis. Percebe-se isso pelo número de *shows* de bandas nacionais e internacionais que se apresentam na cidade. Pode-se

---

<sup>222</sup> TIJUQUERA. **Quem quiser é isso aí...** Florianópolis: Artplay Estúdio, 2006. 1 CD.

<sup>223</sup> COSTA, Moriel. Cama Brasileira. In: DAZARANHA. **Tribo da Lua**. São Paulo: Atracção fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 6.

compreender isse movimento através de três vieses metodológicos, em que uma complementando a outra: o pós-colonialismo, de Susana Sardo (2013); as Comunidades Emocionais, de Michel Maffesoli (1987); e a Paisagem Sonora, de Murray Schaffer (2011).

Inspirar-se na sua localidade, no caso a Ilha de Santa Catarina, é escolher e perceber suas paisagens sonoras naturais, tanto as vivenciadas como as instituídas como tradicionais ou folclóricas. Ao mesmo tempo, é vivenciar com culturas e sonoridades de outros lugares, conhecendo através dos mais diversos meios de comunicação, viajando ou percebendo como vai se mesclando e transformando as sonoridades do local que vivem. Uma sonoridade que se pode perceber internacional e, ao mesmo tempo, bem local de Florianópolis, que influencia os compositores do *Mané Beat*, é o *reggae*.

Uma vida mais simples, ligada à natureza, também é uma das características atribuídas aos manezinhos, percebendo-os como descendentes de açorianos (FANTIN, 2000). Ligações com a música jamaicana, um país periférico em relação à colonização cultural, demonstram a identificação com essa canção de resistência, conectando o jovem de Florianópolis com de outras partes do mundo e, mesmo assim, mantendo-se como parte da cidade que vive, utilizando o *reggae* para falar de sua Ilha.

Compreende-se, assim, os motivos que levavam os jovens do movimento *Mané Beat* a encontrarem no *reggae* uma das formas de se expressarem. Um estilo vindo de um país periférico, não um colonizador; com estilo de vida além da música, mais ligado à vida simples e à natureza, assim como os chamados manezinhos; e possui levadas rítmicas e melódicas que trazem à memória a paisagem sonora que esses jovens habitam, uma ilha com várias praias com ondas.

Stuart Hall (2006) destaca que a indústria de massa trabalha com o processo de Codificação e Decodificação, isto é, percebe o que o público está escutando e decodifica para vender esse produto. No caso do periódico *Diário Catarinense*, o de maior vendagem de Florianópolis em 1996, é percebido um público aceitando e querendo sonoridades e letras que abordassem a vida dos moradores da Ilha de Santa Catarina e percebe nas bandas citadas anteriormente essa possibilidade de venda. Vale destacar que em outros artigos são citados outros conjuntos musicais além da *Dazaranha* e da *Primavera nos Dentes*, como sons da Ilha, a exemplo da *Iriê*, *Tijuquera* e *Stonkas Y Congas*, dentre as mais citadas nesse periódico. Quando anunciado o evento *Reaggilha*, em que participaram as bandas *Stonkas y Congas*, *Dazaranha* e *Iriê*, o jornal acaba o artigo com “Os produtores querem atrair um grande público fã

de *reggae* e divulgar o ‘som da Ilha’<sup>224</sup>. A segunda parte desse excerto deixa claro que não é o som do *reggae* da Ilha, mas, sim, o som da Ilha. Percebemos, então, que o *reggae* começa a ser visto como o um novo som para Ilha, um *reggae* tocado por essas bandas.

**Canção 38 - Reggae todo dia**<sup>225</sup>  
(Iriê)

Reggae, todo dia.  
Reggae, todo dia.

Sonhei que hoje a festa era de dia  
Reggae, samba e energia...  
Está todo mundo dançando!

Meninas tomando banho de lagoa  
E se secando com a camisa dos meninos  
A festa tava boa  
Juntaram as meninas e os meninos

Rastas alucinadas com a praia de Moçambique  
Se enfeitiçaram com a batida do tambor

O Iriê canta o movimento  
e a força que vem de dentro indaga o compositor.

A relação com a natureza, o mar, a Lagoa, com os jovens vivendo isso, é percebido na letra da canção. Assim como a levada *reggae*, que o próprio título sugere, demonstra essa vivência dos jovens observada pela banda *Iriê*. As preocupações são as festas e como elas se desenrolam no mar ou na Lagoa. O ritmo acarreta significações para a dança, mas também para o sossego, com teclado enfocando bem a relação do acústico com o contemporâneo, isto é, com o eletrificado.

Analisar o *reggae* não só como estética musical, mas como estilo de vida, demonstra uma forma de se posicionar contrário ao sistema capitalista de consumismo. Os *rastaman*<sup>226</sup> buscam uma vida mais

<sup>224</sup> Caderno de Variedades. **Diário Catarinense**, Florianópolis, p. 8 29 abr. 1994.

<sup>225</sup> LUZ, Daniel da; FEEL, Christian. *Reggae Todo Dia*. In: IRIÊ. **Translação**. Florianópolis: Iriê produção Musical. 2002. 1 CD. Faixa 3.

<sup>226</sup> Rastaman são seguidores do movimento religioso/social/político Rastafari. Iniciada na Jamaica nos anos 1930, repercutiu para o mundo com a expansão do

centrada na natureza, baixo consumo, buscando formas de se viver negando os novos colonizadores e se identificando com comunidades do mundo todo que buscam essas mesmas emoções (MAFFESOLI, 1987). Moriel Costa compôs para seu disco solo a canção “Rastaman”, que faz uma leitura de quem segue o movimento Rastafári. Interessante perceber que a pronúncia da palavra é “rastamAn” e não com som de “e” no último “A”, como seria a pronúncia em inglês, afirmando o lugar político social do cantor.

**Canção 39 - Rasta Man**<sup>227</sup>  
(Moriel Costa)

Uma vela iluminava toda casa  
Assar o peixe, faltava brasa  
Chaminé avisava pro lado  
De fora que rasta rezava com

Lenha seca, graveto primeiro  
Fogo na palha, mão de feiteiro  
Rasta Man aquilo que tu falou  
Rasta Man

Viver de forma simples, mesmo não seguindo os ensinamentos rastafári, é percebido pela banda *Dazaranha* como um *rastaman*. A mesma canção foi regravada pela *Dazaranha*, em 2014, no CD *Daza*, com videoclipe apresentando a vida de Vilmar Godinho, que morava desde 1990 em uma caverna na Serra do Tabuleiro, no município da Palhoça. Em 2016, foi proibido de permanecer na caverna por ser considerada uma área de preservação ambiental<sup>228</sup>. Godinho, ao ser apresentado no videoclipe da canção, é percebido pela banda como um “autêntico” *rastaman*.

---

*Reggae*, principalmente com Bob Marley. No Brasil, *rastaman* é utilizado também para pessoas que escutam o *reggae* e seguem algumas ideologias dessa religião, mais ligadas à vida simples e à natureza.

<sup>227</sup> COSTA, Moriel. Rasta Man. In: MORIEL COSTA. **Pode Ser De Manhã**. Florianópolis: Muruca Records, 2012. 1 CD. Faixa 1.

<sup>228</sup> Justiça manda morador desocupar caverna onde vive há 26 anos em SC. **G1 Santa Catarina**, Florianópolis, 22 abr. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2016/04/justica-manda-morador-desocupar-caverna-onde-vive-ha-26-anos-em-sc.html>>. Acesso em: 10 out. 2017.

Assim como o estilo de vida dos surfistas pode ser caracterizado dessa forma, com maior ligação à natureza, principalmente ao mar. Ponderando Florianópolis como uma ilha, com praias próprias para a prática desse esporte, não é difícil imaginar os surfistas que aparecem nos anos 1990 que adotaram o *reggae* como sua sonoridade. Ao analisarmos o meio geográfico desses surfistas, a praia é uma paisagem sonora que estimula a criação do *reggae*, seu ritmo e melodia seguindo as ondas do mar, com agudos e graves se intercalando de lenta, os temas, brilhos e sons percussivos ligando com o sol e o mundo natural, deixando o elétrico e ritmos ligados à vida urbana de lado (SCHAFER, 2011).

#### 4.6. PARAÍSO DO SURFE

A cultura *surf* é uma das formas de demonstrar as novas construções identitárias em Florianópolis no final do século XX, em que os personagens e lugares estão na vivência com o mar, não com o trabalho artesanal da pesca. Desse modo, o *surf* ressalta ligação com a natureza de uma forma mais espiritual, no esporte ou no lazer.

O estilo de vida dos surfistas tem como uma de suas características as vivências ligadas à natureza, principalmente em relação ao mar. Não é difícil imaginar os surfistas adotarem o *reggae* como sua sonoridade, como já dito, o *reggae* é um estilo musical com significações às paisagens sonoras do mar, seu ritmo e melodia seguindo as suas ondas, com agudos e graves se intercalando de lenta, os temas, brilhos e sons percussivos ligando com o sol e o mundo natural, deixando o elétrico e ritmos ligados à vida urbana de lado<sup>229</sup>. Ponderando Florianópolis como uma ilha, com praias próprias para a prática desse esporte, essas vivências do ser surfista e da musicalidade *reggae* são adotadas como parte da sonoridade manezinha.

Há, então, um novo jovem manezinho. Enquanto no final dos anos 1970 e início dos anos de 1980 o “mané” era o pescador e o filho de pescador, via o mar como uma forma de subsistência, com as mudanças nos anos 1980, muitos jovens passam a se identificar com o *surf* e, hibridizando esses dois olhares sobre o mar, é formado um “viver jovem” dos anos 1990. Não negando o tradicional, ou a vida do pescador, apenas com novas percepções sobre o mar, conectando o

---

<sup>229</sup> ibidem

tradicional com o contemporâneo, ressignificando as vivências jovens sobre o mar de Florianópolis (FERREIRA, 1994).

Raul Caldas Filho (1995, p. 17) apresenta de forma poética sua percepção de como o ilhéu é ligado à natureza:

Uma coisa, porém, é certa: há sem dúvida, algo no ar que faz do desterrense, ou florianopolitano, um tipo muito especial. Ou talvez fosse melhor acrescentar: no ar, no mar, na terra e nos predominantes ventos, o sul e o nordeste, que controlam a disposição de sua população, fixa e flutuante. Seus sopros, uivos, brisas e rajadas, que modificam o fluxo e as cores das baías, já fazem parte da própria alma da ilha-cidade. Assim sendo há quem diga que o ilhéu e a ilha são tão volúveis quanto o vento. Pois da mesma forma que a cidade é dada a humores diversificados, devido principalmente a inconstância dos ventos, o seu habitante e sua habitante agem num dia de um modo e, no dia seguinte, de outro. [...]

Este modo de ser, porém, nem sempre foi (ou é) motivo de elogios, ou exaltação. Ali pelos 40/50, por exemplo, polos mais dinâmicos e produtivos de outras regiões catarinenses denominaram a capital do Estado como a terra dos três “efes”. Ou seja: funcionário, figueira e fofoca. (CALDAS FILHO, 1995, p. 17).

Apesar das vivências com o mar ter semelhanças entre o pescador e o surfista, há disputas de espaço entre eles. Em 1995, quando se decreta as leis municipais sobre os usos do mar por banhistas, pescadores e surfistas, há um artigo ressaltando os dias entre primeiro de maio e 15 de julho como proibido a prática de *surf* nas praias da Barra da Lagoa e Campeche, por ser a época da pesca da tainha. Em 2015, este artigo foi reescrito detalhando melhor os lugares e modificando o período:

LEI Nº 9907, DE 18 DE NOVEMBRO DE 2015

[...]

"Art. 5º É permitida a prática de surf em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto no período de quinze de maio a quinze de julho, período da pesca da tainha, quando a prática do

surf poderá ser realizada na Praia da Joaquina, Praia Mole, até quinhentos metros do canto esquerdo da praia da Lagoinha do Leste, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia do Matadeiro, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia da Armação, até quinhentos metros do canto direito da Praia do Morro das Pedras, até quinhentos metros para a direita da entrada da Praia do Moçambique e no canto esquerdo da Praia Brava, até a rua Sinésio Duarte.

[...]

§ 7º As disposições desta Lei não impedem a realização de acordos entre associações de surf e associações de pescadores nas demais praias da cidade de Florianópolis."

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Florianópolis, aos 18 de novembro de 2015.

CESAR SOUZA JUNIOR  
PREFEITO MUNICIPAL

JULIO CESAR MARCELLINO JR.  
SECRETÁRIO MUNICIPAL DA CASA CIVIL.  
(FLORIANÓPOLIS, 2015).

Analisar a Lei em 1995 e como foi reescrita 20 anos depois demonstra uma vivência não muito pacífica entre o pescador e o surfista. A apreensão dos instrumentos de pesca, caso haja violência contra os surfistas, no parágrafo 6, evidenciam possíveis maus tratos aos surfistas, que não respeitam a lei, e estavam sofrendo. Ao mesmo tempo, acredita-se em possíveis acordos entre o pescador e o surfista de forma amigável, como presente no parágrafo 7.

Em 2015, mesmo ano da alteração da Lei nº 9.907 (FLORIANÓPOLIS, 2015), é lançado o documentário *A Tainha e a*

*Onda*<sup>230</sup>, de Carlos Portella Nunes, surfista que quer entender as relações, brigas, acordos e amizades entre os surfistas e os pescadores. A trilha sonora do documentário é feita somente com canções de compositores da Ilha de Santa Catarina, em sua maioria das bandas *Tijuquera* e *Dazaranha*, ou de seus compositores. Integrantes da Dazaranha, Gerry Costa e Moriel Costa, também como seu personagem de *stand up* Darci, dão depoimentos, por serem também surfistas. O documentário inicia com a canção “Banho de Mar” cantada pela banda *Tijuquera*, posteriormente, algumas da *Dazaranha*, apresentando os depoimentos do diretor e de surfistas, quando passa a apresentar os depoimentos dos pescadores, a trilha muda para a banda *Gente da Terra* com a canção “Canto meu encanto” e “Minha Desterro”.

Como dito anteriormente, a *Gente da Terra* tem características mais populares, com ritmos e harmonias mais próximas às canções folclóricas, além de utilizarem instrumentos acústicos em sua maioria. As escolhas de Nunes remetem, assim, às emoções e identidades que cada grupo está ligado, o pescador ao mais popular, mais tradicional, e a *Tijuquera* e *Dazaranha*, com sons mais rápidos, hibridizando *rock* e *reggae*, com instrumentos eletrificados misturados com acústicos, significando como mais contemporâneos, mais identificados com os surfistas.

A canção “Galheta” apresenta essa cultura que estava se formando em Florianópolis, a cultura *surf*: “Fantasmas galegos surfavam chapados na noite da Galheta”. Percebe-se no imaginário do jovem dos anos 1990 um novo “manezinho”, além do pescador, o surfista. Em estudo realizado no ano de 2009, foi constatado como a cultura *surf* surge no imaginário jovem na década de 1970, fortalecendo-se na década posterior, já disseminada como cultura florianopolitana na década de 1990:

Nesta década (1980), também surgem séries como *Armação Ilimitada*, na Rede Globo, voltada para o segmento jovem. Porém, estas séries só conseguiram o sucesso alcançado porque no Brasil a cultura jovem / surf inseria-se em seu cotidiano. No Rio de Janeiro e em Santa Catarina,

---

<sup>230</sup> NUNES, Carlos Portella. **A Tainha e a Onda**. Florianópolis: Bucica Filmes, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4e4wFqmyZI4&feature=share>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

estados conhecidos pelos seus litorais propícios ao *surf*, não foi diferente.

Tendo praias com boas ondas para o esporte, alguns surfistas do Rio de Janeiro vieram conhecer nosso litoral e, já em 1976, acontece o primeiro campeonato de *surf* na Joaquina. Em 1980, é fundada a Associação Catarinense de Surf (ACS) passando a denominar-se Federação Catarinense de Surf (FECASURF) em 1987, demonstrando a organização e fortalecimento dos jovens para este esporte ainda durante a década de 1980. (MOTA, 2013, p. 29, grifo do autor).

A canção de maior sucesso da banda *Tubarão*, “Vou Conquistar seu Coração”, demonstra um território bem relacionado à cultura jovem nos anos de 1980, a praia. Não o mar como local de trabalho do pescador, mas as ondas, a areia e o esporte, como um dos principais locais para encontrar garotas para paquerar. Além disso, a música trata da conquista, como o título já sugere, da garota desinteressada pelo rapaz, mas este luta pela conquista. O uso de termos em inglês, proveniente dos Estados Unidos, também sugere uma hibridização de culturas, aceitando-a como parte do dia a dia desses jovens, buscando fazerem parte da cultura global, não só regional.

**Canção 40 - Vou Conquistar seu Coração**<sup>231</sup>  
(Tubarão)

Hoje na praia você me esnobou  
De *Morey-Boogie* ao som de *rock 'n' roll*  
*Good time, surfing in U.S.A.*  
Você não sabe mas agora eu sei  
Pois tudo o que você quiser eu faço meu bem  
Pra conquistar seu coração

Vou conquistar seu coração – Oh! OH! OH!  
Tudo que você quiser eu faço meu bem  
Pra conquistar seu coração

[...]

---

231 MAY, Juca; DECA. Vou conquistar seu coração. In: **Tubarão/Expresso**. Florianópolis: Grupo Expresso Produções. 1988. Faixa 1. Lado A.

André (Deca) May, um dos fundadores do *Ratones/Tubarão*, era o responsável pelo instrumento contrabaixo na banda. Sua contribuição nos arranjos e na célula rítmica das canções pode ser analisada através da canção “Vou Conquistar se Coração”, gravada três vezes pela banda. A primeira, no disco *Tubarão/Expresso*, de 1988, depois no *Tubarão*, de 1989 e, por último, no *Perdidos no Deserto*, em 1992. Na primeira gravação, a levada<sup>232</sup> é mais próxima ao *surf music*, o contrabaixo dá apenas os acordes básicos, a guitarra cria a base de 4 por 4, com colcheias<sup>233</sup> em intervalos ascendentes e descendentes, lembrado uma onda. A canção demonstra alguns caminhos que a música popular urbana se influencia entre regional o *surf music*, na Ilha de Santa Catarina, para, assim, perceber a formação desse novo mané nos anos 1990.

Outra característica forte na letra é o uso de termos em inglês. Juca May canta conforme a fonética do país de origem, mesmo utilizando termos que poderiam ser ditos na língua portuguesa. Dessa forma, o discurso está bem direcionado para uma globalidade em suas palavras, demonstrando que ele faz parte de uma comunidade emocional surfista global, não só local. Rima “U.S.A.” com “agora eu sei”, entoando bem a sílaba final para firmar o arranjo com levada *surf* californiana, lembrando os *Beach Boys*<sup>234</sup>.

A banda *Dazaranha* apresenta em várias de suas canções a prática do *surf*, porém em “Salão de Festa a Vapor”, a letra é uma ode ao esporte. O título já sugere o momento que o surfista está dentro da onda, quando ele está entubando, soltando gotículas de água, dando a impressão de vapor. No documentário *Caldo de Peixe Com Música*, o jornalista Marcos Espíndola descreve esse momento e relata que acreditava ser outro tipo de salão com vapor dito na canção, deixando o espectador imaginar o assunto.

---

<sup>232</sup> Levada é o ritmo, a melodia ou harmonia e a velocidade que o instrumentista destaca na música criando o estilo.

<sup>233</sup> 4 por 4 é a divisão rítmica da canção, possuindo quatro semínimas por compasso. Colcheia é a duração de meia semínima, dessa forma cada compasso da música analisada possui oito colcheias por compasso.

<sup>234</sup> Banda formada na Califórnia, Estado Unidos, no ano de 1961. É tida como uma das principais do período, sendo citada como uma das influências dos *Beatles*. Seu principal compositor e líder era Brian Wilson. Informações disponíveis em: <<https://www.thebeachboys.com/>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

**Canção 41 - Salão de Festa a Vapor**<sup>235</sup>

(Dazaranha)

No balanço dessas ondas  
Viajante do alto mar  
É mas na praia do destino  
Quebrando-se em trilhos vem na areia descansar  
É descalça que ela entuba na beira do mar

Oração varou o maral  
E o vento soprou de terral  
Oração varou o maral  
E o vento soprou de terral

A senhora não viu se veio  
Saiu remando e ela foi pela trilha  
É descalça que ela corre,  
É descalça que ela gira, ela desaparece  
Ela cresce, ela fica pequena  
É descalça que ela corre,  
É descalça que ela gira, ela desaparece  
Ela cresce, ela fica pequena

Oração varou no maral  
E o vento soprou de terral  
Oração varou no maral  
E vento soprou

Pra cima da nossa praia  
Tem um tubo que da boca sai vapor  
O cacimba do caiçara  
Tem um tubo que da boca sai vapor  
vapor

É o salão de festa a vapor  
É o salão de festa

[...]

---

<sup>235</sup> COSTA, Moriel. Salão de Festa a Vapor. In: DAZARANHA. **Nossa Barulheira**. São Paulo: Atração Fonográfica. 2004. 1CD. Faixa 9.

Diferente da canção analisada do grupo *Tubarão*, esta segue padrões de *reggae*, com a guitarra sendo tocada com a batida das cordas das agudas para as graves, seguida por silêncio. O contrabaixo de Adalto faz um *groove* de quatro compassos<sup>236</sup>, o mais usual em *reggae*, que segue muito semelhante por toda a música. Os temas na letra são a vivência do surfista e, para demonstrar como a onda se forma, utilizam termos conhecidos pelos habitantes de Florianópolis: “Oração varou no maral /E o vento soprou de terral”. Maral e Terral são termos usados para identificar a direção do vento, se vem do mar, ou da terra, formando a onda. Moriel Costa explica que é uma história imaginada por ele:

Eu imaginei quatro da madrugada, os três rapazes da Ilha querendo surfar no sul do estado, para pegar altas ondas em Garopaba. E uma senhora acordando preocupada por que deu uma chuva muito forte, uma tempestade muito forte de leste e o filho dela estava pescando em alto mar. E os meninos ao mesmo tempo dizem: “vamos? Mas cara o tempo tá feio. Mas vamos embora que vai amanhecer bonito.”. E aquela fé de “vai, não vai”, os três foram. E ela acorda preocupada com o filho, pega uns gravetos e vai no fogão de lenha. Uma casa bem típica de pescadores no sul do estado, eu penso nisso, em Garopaba ou Imbituba. E ela faz um fogueiro rezando e, a fumaça sobe a chaminé e, a chaminé invade a atmosfera e altera o que estava acontecendo naquele tempo. Para a tempestade e começa a vir vento da terra. O vento que era maral vira terral e os meninos sintonizados com o lugar pegam altas ondas no amanhecer do dia e, o filho da mulher, claro se salva, para a tempestade<sup>237</sup>.

A descrição de Moriel sobre sua história imaginada é repleta de signos relacionando os personagens no mar. Pescador, aqui também filho, portanto, pode-se compreender como alguém jovem e surfista,

---

<sup>236</sup> Divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos. É o agente métrico do ritmo.

<sup>237</sup> MANCHA, Marcelo. **Soul da Caixa d'Água**. Florianópolis: Produção independente, 2017.

descrito como meninos pelo compositor, com problemas semelhantes: o perigo do mar em dias de tempestade. Outra característica importante, é o papel feminino nessa fala, a mulher como mãe e, também, como a possuidora da fé que consegue, através de sua reza e da fumaça da chaminé, modificar o tempo, como a canção diz “oração varou no maral e o vento soprou de terra”. São significações que perpassam várias das características abordadas até aqui, o mar, o pescador, a mulher de fé, talvez com ligação bruxóica e, agora, os surfistas nesse ambiente.

Ao apresentar uma localidade fora de Santa Catarina para a prática de *surf*, a banda escolhe falar da baía de Jeffrey, na África do Sul, presente na canção “Jeffrey’s Bay”<sup>238</sup>. Importante destacar a praia escolhida, não uma conhecida pertencente aos Estados Unidos, mas em um país periférico, destacando sua postura de buscar inspirações em países historicamente colonizados como o Brasil. E, ao falar dessa praia, fazem referência à Ilha de Santa Catarina com lugares e pessoas: “Nesse capão, bicho papão/ Seu Valdir já foi dormir / Na Lagoinha tem / Trilhas, surf, siris” (MORIEL, 2007). Comparando as duas praias, Jeffrey’s Bay e Lagoinha do Leste, também apresentando o seu Valdir, provavelmente o músico e artista plástico de Florianópolis também participante do movimento *Mané Beat*.

Temas sobre o *surf*, ou vida na praia são recorrentes nos grupos do *Mané Beat*. Valdir Agostinho, acima citado na canção “Jeffrey’s Bay”, mais conhecido por seus temas com a cultura mais tradicional, presta homenagem à Florianópolis como uma cidade propícia à prática do *surf*, porém com maior sotaque manezinho, “Paraíso do Surfe”, no álbum *Hora do Mané*. Nessa canção, além de falar do esporte, o cantor apresenta praias na Ilha em que ocorre a prática do surfe e algumas particularidades dessas praias.

**Canção 42 - Paraíso do Surfe**<sup>239</sup>  
(Valdir Agostinho)

[...]

Alô gente boa  
Ponha-se no seu lugar  
Surfar na Barra da Lagoa

---

<sup>238</sup> COSTA, Moriel. Jeffrey’s Bay. In: DAZARANHA. **Paralisa**. Balneário Camboriú: Estúdio 55. 2007. 1 CD. Faixa 5.

<sup>239</sup> AGOSTINHO, Valdir. Paraíso do Surfe. In: VALDIR AGOSTINHO, **A hora do Mané**. Florianópolis: Produção independente. 1998. 1 CD. Faixa 7.

Cuidado pescador quer pescar  
 Eu já falei pra você  
 Surfe, surfe, surfe  
 Ieie, iei

Mas se você não é careta  
 Procure a praia da Galheta  
 Que é só se liberar  
 Deite e se enrole a praia Mole  
 Pode até se esbaldar  
 Que eu quero estar com você

Alô gente fina  
 Ponha-se no seu lugar  
 Turista na Ilha  
 Surfista no mar  
 Garotas na areia  
 Pandorgas no ar  
 Eu já falei pra você  
 Surfe, surfe, surfe  
 Iei, iei

[...]

*Como é que tá fera? Muito becksidê?  
 E as gatas do bodyboard? Tudo bem?  
 Hahaha, é o paraíso do surfe  
 Você na Joaca? São muitas manobras.  
 E aí?*

Joaquina, é só você  
 Famosa menina, é só você  
 Joaquina, é só você  
 Famosa menina, é só você  
 Surfe, surfe, surfe  
 Iei, iei

Lugares e gírias de surfistas cantados por Valdir Agostinho misturam a cultura *surf* com o construído como cultura tradicional. O título do álbum, *Hora do Mané*, já sugere o personagem que perpassa as canções, além disso, sua dicção sem preocupações de esconder seu sotaque, demonstram que esse surfista também é um manezinho da Ilha. Na letra deixa claro um dos aspectos que o próprio Valdir Agostinho

considera como importante na cultura florianopolitana, entre eles, a pandorga.

O maior exemplo do *surf* nas canções presentes nos representantes do *Mané Beat* é o disco solo de Moriel Costa, lançado em 2013. *Pode Ser De Manhã*, segundo a jornalista Lígia Gastaldi:

[...] um trabalho que foi concebido durante uma viagem entre amigos. Moriel, Guga Arruda, Teco Padaratz e Armandinho foram juntos passar uma temporada surfando na Indonésia e lá muito da inspiração do poeta foi materializada. Teve até parceria com o amigo de viagem Teco Padaratz<sup>240</sup>.

O cantor ligado ao ritmo de *reggae*, Armandinho, um campeão brasileiro de surfe, Guga Arruda, e Teco Padaratz, campeão mundial de surfe, baterista, cantor e compositor, foram os companheiros de Moriel Costa para a composição do álbum. No blog de Lígia Gastaldi, ou mesmo no encarte, não há afirmações sobre o ano dessa viagem, algumas canções já haviam sido gravadas pela banda *Tijuquera* no álbum *Rocksteady*, de 2010, e outra, “Na Croa”<sup>241</sup>, no disco de Teco Padaratz, em 2011. Dessa forma, há duas interpretações possíveis: a primeira, que a viagem foi anterior a 2010; ou que nem todas as composições foram compostas naquele momento.

As letras são relacionadas ao mundo do surfe, com destaque para a citada “Na Croa”, feita em parceria com Teco Padaratz, que canta junto com Moriel e também a interpreta em seu disco solo, “Vento da Terra”<sup>242</sup>, composta com Teco Padaratz e Armandinho, finalizam a canção citando surfistas amigos e amigas suas. Outro detalhe importante, é o encarte, no qual apresenta várias fotos suas e de seus companheiros de viagem surfando, além de um desenho com as bandeiras da Jamaica, famosa por disseminar o estilo *reggae*, e a

---

<sup>240</sup> GASTALDI, Lígia. Moriel e o Show Pode Ser de Manhã. **Balaio de Letras e Sons (Blog)**, Florianópolis, 25 out. 2013. Disponível em: <<http://ligiagastaldi.blogspot.com.br/2013/10/moriel-e-o-show-pode-ser-de-manha.html>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

<sup>241</sup> COSTA, Moriel. Na Croa. In: MORIEL COSTA. **Pode Ser De Manhã**. Florianópolis: Muruca Records, 2013. 1 CD. Faixa 8.

<sup>242</sup> COSTA, Moriel; PADARATAZ, Teco; ARMANDINHO. Vento da Terra. In: MORIEL COSTA. **Pode Ser De Manhã**. Florianópolis: Muruca Records, 2013. 1 CD. Faixa 7.

bandeira de sua cidade natal, Florianópolis, não há a bandeira do Brasil (Figura 21).

Teco Padaratz vence a divisão de acesso do mundial de surfe, o *World Qualifying Serie*, ou WQS, em 1992 (STEFANES, 2012). Dessa maneira, o esporte, que já estava crescendo, passa a ter mais maior visibilidade pela mídia e pelos jovens da cidade. Padaratz nasceu em Blumenau, todavia foi em Florianópolis que aprendeu e se dedicou ao esporte, visto que em sua cidade natal não há praia. Além de surfista, Teco era baterista<sup>243</sup> e, hoje em dia, dedica-se à sua carreira de cantor, com participações especiais, como no disco solo de Moriel Costa, e com um álbum seu *Verdade Sempre*<sup>244</sup>, de 2011. Suas canções têm a sonoridade muito semelhante ao *reggae*, com *rock* e *blues*, mas também há ritmos que lembram o boi de mamão e suas letras são relacionadas com o surfe e a vida na praia. Além de se cantar, também apresentou o *MusicaSC*, programa televisivo produzido pelo estúdio Pimenta do Reino e vinculado à *Band TV*, atualmente *TV Catarina*. O programa apresentava clipes de bandas do estado de Santa Catarina, com meia hora de duração, foi ao ar entre 2014 e 2017.

**Figura 21 - Encarte do álbum Moriel Costa – Pode Ser de Manhã**



Fonte: Moriel Costa. *Pode Ser de Manhã*. Florianópolis: Muruca Records, 2013. Encarte.

<sup>243</sup> Teco Padaratz: ele não faz onda para dropar na bateria. *Diário Catarinense*, Florianópolis, Revista DC, p. 11, 14 jan. 1996.

<sup>244</sup> PADARATZ, Teco. *Verdade Sempre*. Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 2011. 1CD.

#### 4.7. SENTIMENTOS E INSTRUMENTOS

Os estilos musicais, as sensações (emoções) e identidades sonoras que cada banda do *Mané Beat* busca, estão diretamente relacionadas aos instrumentos escolhidos e sua maneira de tocar. A gaita de boca, ou harmônica, usada pela banda *Primavera nos Dentes*, trazendo o blues na sua estética, ou o violino utilizado e tocado por *Tijuquera* de forma a lembrar uma rabeca, em algumas músicas e *Dazaranha* em quase todas suas canções, relacionando a música de seus ascendentes. Ao isolar e escutar somente o vocal, perde-se as emoções da música por inteiro, percebendo apenas o que é diretamente ligado à letra e às entonações de voz.

Observando o *Mané Beat*, tem-se como primeira referência o que buscavam com essa denominação, de acorco com o que Cristian Feel da banda *Iriê* apresenta no documentário *Sete Mares numa Ilha*:

Até o próprio nome já diz, tem a ver com a cultura açoriana, por que o cenário é a nossa ilha que tem vários estilos musicais diferentes assim. [...] vai do reggae, do funk, rock, metal, tem de tudo nessa ilha, som até mesmo açoriano, de boi-de-mamão, rola tudo, então *Mané Beat* engloba isso aí tudo no sentido de isso é o som a batida do mané. Não é o Mané pejorativo, mas o mané da Ilha, o nativo, o local (MAHEIRE; GASSEN, 1999).

Com essa fala, algumas das influências musicais do coletivo são demonstradas, como o *reggae*, o *funk*, misturando com boi de mamão, o hibridismo dos estilos locais com globais. A principal influência que, muitas vezes, é vinculada à sonoridade local, é a cultura instituída como açoriana. No livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, o etnomusicólogo Ernesto Veiga de Oliveira (2000) escreve um capítulo sobre instrumentos açorianos e dá ênfase aos cordofones, primeiramente à viola, mas destaca também a rabeca.

**Figura 22 - Foliões da Salga na Ilha de São Miguel**



Fonte: Ribeiro (1942, p. 9)

Na imagem (Figura 22) retirada do livro *Os Foliões do Espírito Santo nos Açores*, de Luiz da Silva Ribeiro (1942), observa-se alguns instrumentos utilizados na cantoria na Festa do Divino Espírito Santo nos Açores: dois pandeiros, uma viola e uma rabeca. A importante manifestação cultural nos Açores que foi trazida para Florianópolis até hoje é uma das principais festas da cidade. Percebe-se, dessa forma, como a rabeca pode estar associada à cultura ilhéu mais tradicional.

A banda *Dazaranha* tem como um de seus principais instrumentos, caracterizando um diferencial da banda, o violino. Tocado por Fernando Sulzbacher, de forma rápida, sem muito *sustain*<sup>245</sup> nas arcadas, com forte característica percussiva, demonstra uma forma de tocar semelhante à rabeca e com levadas que lembram *riffs* de guitarra. Não é afirmado esse modo de tocar para comprovar que o violino foi incorporado na banda para as canções “soarem” como mais tradicionais, de forma proposital, relembrando os antecedentes. As sonoridades criadas são interpretadas pelo ouvinte e, assim, podendo se identificar, ou não, com o violino incorporado e executado do modo relatado, podendo o ouvinte rememorar esse passado, a um teor mais folclórico ou rural, dos cantores populares que viviam nas regiões periféricas da cidade. Mesmo sendo um acaso pedirem para Fernando tocar violino na banda, pois o músico também tocava e toca baixo e guitarra, seu modo de tocar, não destoou com as sonoridades locais que a banda estava buscando. A permanência desse instrumento durante todo o histórico da

<sup>245</sup> Notas tocadas em tempo longo, sem pausas ou diminuição de volume.

banda, demonstra que, além de inovador, ficou sintonizado com os estilos da *Dazaranha*. O uso do violino, assim, talvez seja uma das sonoridades que alguns jornalistas relacionam à *Dazaranha*, *Tijuquera* e *Iriê* como “tradicional”<sup>246</sup> da Ilha.

A canção “Retroprojeto” foi a escolhida pela banda para fazer parte do álbum coletânea, lançado nos formatos LP, CD e K7, da RBS Discos, *Ilha de Todos os Sons*, de 1994, primeira música gravada e publicada pela banda, traz logo de entrada um solo de violino tocado da maneira descrita, seguida pela bateria e guizos tocados de forma percussiva, já no vigésimo quinto segundo da música tem uma virada de caixa da bateria que faz surgir todos os outros instrumentos e o vocal. Mesmo com todos os instrumentos tendo sua importância, preenchendo a música, Sulzbacher não deixa de tocar seu violino, algumas vezes como base, outras como virada entre refrão e estrofe e até mesmo em uníssono<sup>247</sup>, com a guitarra de Chico Martins.

**Canção 43 - Retroprojeto**<sup>248</sup>  
(Dazaranha)

Ninguém trepa mais que o galo  
Ninguém samba mais que os anjos  
Corajoso é kamikaze  
Prostituto é povo adulto

E eu acorrentado na pupila de um golfinho açoriano  
Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus (2x)

E eu  
Ahá  
Iê galo cantor  
Ié ié  
Iê cocorocô  
Antidídático é retroprojeto  
[...]  
Let the dolphins live  
Let the dolphins live

---

<sup>246</sup> Novamente é utilizada a palavra tradicional como Tradição Inventada, que já foi discutida nesta tese.

<sup>247</sup> Notas tocas juntas na mesma altura e tempo.

<sup>248</sup> COSTA, Moriel. Retroprojeto. In: **Ilha de Todos os Sons**. Florianópolis: RBS Discos. 1994. Faixa 2.

[...]

Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato  
Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum percussão

Violino e percussão  
Violino e percussão

Andar e respirar  
E um percurso da percussão  
Não é, Naná

[...]

Em determinado momento, Gazu, principal vocalista da banda, canta “violino e percussão, violino e...” deixando bem destacado estes instrumentos, ou conjunto de instrumentos no caso da percussão. Enquanto canta esta parte, apenas Sulzbacher e Gerry Costa, violinista e percussionista, respectivamente, do *Dazaranha*, tocam seus instrumentos, apresentando esta sonoridade para todos, até mesmo para pessoas que não haviam identificado pela sonoridade dos instrumentos. Manter estes instrumentos musicais, o violino e a percussão, sem tirar a importância dos outros instrumentos, é uma das principais características do grupo.

Outro instrumento, ou grupo de instrumentos, citado na música, a percussão, e nesse kit entra o berimbau, tem explicações além da colonização açoriana. Alguns integrantes da banda, como já dito, Moriel Costa e Gerry Costa, eram capoeiristas. Dessa forma, a percussão e levadas de ritmo africanos são influências diretas ao utilizarem esses instrumentos nas músicas. Percebe-se, assim, outra influência externa vinda para a cultura ilhéu, os escravos trazidos da África (FERREIRA, 2006). Nessa última canção apresentada, “Retroprojeto” há trechos de músicas de capoeira como “Iê galo cantor / Iê cocorocô”, grito utilizado também por Nestor Capoeira no LP *Galo Já Cantou*<sup>249</sup>.

A percussão também é utilizada para, além do elemento africano, ressaltar alguns aspectos da cultura da Ilha, como as lendas de bruxas. No caso da música “Galheta”, que tem como tema a magia existente na praia, no qual o título já cita (famosa por ser de nudismo), é utilizado o

---

<sup>249</sup> NESTOR CAPOEIRA e Banda. **Galo Já Cantou**. Rio de Janeiro: ArteHoje Editora, 1985.

carrilhão para lembrar os sinos balineses utilizado para espantar os maus espíritos, como dito anteriormente.

No seu início, a banda identificava-se com o *reggae* como gênero musical se apresentando em festivais e bandas que também eram assim que se identificavam, como o citado *Reggilha*, em 1994, com a participação das bandas *Stonkas y Congas*, *Iriê* e *Dazaranha*<sup>250</sup>. Na já supracitada canção “Ô Mané!”, é cantado “Se deixar bumbo dessa ilha começar a bater / Festa por que tem gente aqui / Fazendo som, **fazendo reggae n roll**/ Fazendo amor, fazendo amor”<sup>251</sup>. No trecho destacado o estilo musical em que a banda se diz fazer parte, ou que “tem gente aqui”, fazendo uma mistura de *reggae* e *rock’n roll*, talvez a escolha de instrumentos faça essa definição, ao analisarmos os *riffs* de guitarra de Chico Martins, tem a pegada influenciada ao *rock*, principalmente a bandas mais pesadas dos anos 1970.

Outras bandas do *Mané Beat* também ressaltam o uso do violino para destacar a cultura local, como a *Iriê*, o guitarrista Crhistian Fell também é violinista, tocando inclusive na orquestra de Florianópolis antes de entrar na banda, mas toca de forma mais convencional, com notas longas. A *Tijuquera* utilizada também vários instrumentos marcantes da cultura mais tradicional da Ilha, como o pandeiro, o violino/rabeca, viola e tambores. No seu álbum *Quem quiser, é isso aí...*, de 2006, com a música “Água tá Clara” demonstra as mudanças na cidade. A canção começa com uma música incidental com Cláudio “Cadinho” Costa, integrante do grupo *Gente da Terra* e tio de Márcio Costa, guitarrista da *Tijuquera*, falando “vamo entrá com o pandero”, mas a música começa com uma levada<sup>252</sup> *reggae* da guitarra de Márcio Costa. O pandeiro só aparece como vinheta após o final da música com Seu Cláudio cantando uma música de seu grupo.

---

<sup>250</sup> Show para botar a Ilha no *Reggae*. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno Variedades, p. 8, 29 abr. 1994.

<sup>251</sup> COSTA, Moriel. Ô Mané! In: DAZARANHA. **Paralisa**. Balneário Camboriú: Studio 55, 2007. 1 CD. Faixa 13.

<sup>252</sup> Na levada *reggae*, a guitarra geralmente é tocada mais forte no contratempo com a palheta sendo tocada das cordas mais agudas para as mais graves.

**Canção 44 - Água tá clara**<sup>253</sup>  
(Tijuquera)

Água ta clara, o sol queimando fogo  
sempre o fera na minha jogada - a praia

O canal da barra, na cheia da maré  
dá na Lagoa - espelho da minha alma  
Um boi sobre a mata  
sobre a água dessa ilha  
que eu nem sei  
se é ainda a nossa cara

Se a antiga Desterro se foi  
se hoje é carro onde era boi  
se hoje é barro onde era água  
e, no lugar de um "bom dia!",  
de um "oi!": "quanto custa?"  
"quanto foi?"

Ao menos ainda nos resta esse mar d'água  
Senhora dos navegantes  
abençoi cada resistente  
segue o rumo, vai canoa  
Segura, força  
na mão o leme

O ritmo sincopado<sup>254</sup> evidencia forte influência da música africana, também dito como ritmo brasileiro. O arranjo ressalta os instrumentos acústicos, mesmo com a guitarra ressaltando a levada *reggae*, além de entoar de forma a identificar com uma sensibilidade mais folclórica, semelhante à cantada pelo *Gente da Terra*. A letra enquadra-se no ritmo e melodia com temas relacionados à vida do mar, de um pescador, sobre a padroeira, Senhora dos Navegantes, canoa e leme, direcionando à praia conhecida por sua comunidade pesqueira a Barra da Lagoa, local onde acontece a tradicional Festa da Tainha, “O canal da barra, na cheia da maré/dá na Lagoa - espelho da minha alma”. Assim como reporta a um saudosismo de uma cidade que já não existe

<sup>253</sup> VILA, Márcio da. Água tá clara. In: TIJUQUERA. **Quem Quiser é isso aí...** Florianópolis: ArtPlay. Faixa 1.

<sup>254</sup> Quando a marcação rítmica da música está no contratempo e não segue a métrica pré-definida.

“Se a antiga Desterro se foi / se hoje é carro onde era boi”. A vida do pescador é aqui demonstrada como algo antigo, tradicional que deve ser preservado, que “ao menos ainda nos resta”. As utilizações dos instrumentos evidenciam a importância na caracterização da junção do considerado tradicional, com o contemporâneo, no caso da música agora analisada, o *reggae*.

A diversidade é uma das marcas do *Mané Beat*. Outras bandas, como *Stonkas Y Congas* e *Iriê*, tem maior influência do *reggae*, os instrumentos são tocados de forma bem marcada, com *grooves*<sup>255</sup> de baixo utilizando tríades<sup>256</sup> e guitarras base com a palheta tocando do agudo para o grave com pausas. Os integrantes apresentavam dessa forma a Ilha de Santa Catarina, não como algo homogêneo apenas da tradição inventada da Ilha, mas com influências de várias partes do mundo e do Brasil no fim do século XX. Nos discursos sobre o que seria o *Mané Beat*, alguns membros como Cléo, vocalista da banda *Iriê*, admite que sua banda estava totalmente voltada para o *reggae* e que não tinha nada a ver com a cultura folclórica. Em verdade, cada banda desenvolvia um trabalho próprio, cantado em português nos mais diversos gêneros de influência anglo-americana (*rock, blues, reggae, funk, metal*) e “até boi de mamão”, citando nas letras as belezas da Ilha de Santa Catarina. Além da diversidade sonora que trazia a identidade da Ilha, como também cita o produtor Gringo Starr, no documentário *Sete Mares numa Ilha*:

O que tem a ver *Primavera* com *Iriê*, com *Daza*, com *Phunky Buddha*, com *Tijuquera*? Exatamente por não ter nada a ver é que tem tudo a ver. Sabe, cada um faz o seu trabalho da sua forma, canta as belezas da nossa terra da sua forma, misturam ritmos, misturam influências [...] e isso cria uma característica uníssona, todos acabam falando a mesma coisa. (MAHEIRIE; GASSEN, 1999).

Gringo Starr acreditava que eram essas diferenças estilísticas que construíram a identidade musical da Ilha de Santa Catarina. Ao comparar os usos de instrumentos utilizados nas bandas citadas por ele,

<sup>255</sup> Frase tocada no contrabaixo e repetida nas partes principais da música.

<sup>256</sup> Tocando três notas de cada tom, geralmente a tônica, terceira e quinta. Exemplo: no tom Dó maior são tocados o próprio Dó, o Ré e o Sol na ordem escolhida pelo instrumentista.

percebe-se bem as diferenças ditas, mas também semelhanças. Possuíam instrumentos bases da tríade instrumental do *rock*, guitarra, baixo, bateria e percussão, porém os modos de tocarem e instrumentos para acrescentar a identidade sonora de cada um deles era evidentemente diferente.

Outras bandas do *Mané Beat* não se baseiam diretamente na sonoridade folclórica, demonstram também que a sonoridade da Ilha pode ser diversa. A *Phunky Buddha*, que tem seu estilo mais ligado ao *blues*, *soul* e *funk*, ritmos chamados de *black music* no Brasil; ou a *Stonkas y Congas*, que, apesar de ser considerada *reggae*, a forma que utilizam instrumentos de metais possui características de *Ska* e de *Black Music*, como, por exemplo, a canção “O Sapo do Rio Vermelho”<sup>257</sup>, a letra também ressalta o *soul* e o *funk*, demonstra que são ritmos da Ilha e do mundo todo.

**Canção 45 - Sapo do Rio Vermelho**  
(Stonkas Y Congas)

Naquela noite madrugada adentro  
Não esperando nada  
Cantando Ataulfo Alves  
Sexta à noite liberado  
Pela janela do apartamento frio  
Sinfonia de maluco vinda do lado do rio  
Motor na banguela  
Ruído de grilo no cio  
Fazendo backing volcal  
Será que ele ouviu

É mangue é sapo é som do Rio Vermelho

Pele viscosa Sinfonia de maluco  
Voz melodiosa Timbre de Tim Maia ao cubo  
Pele de borracha prá quem o sal é veneno  
Bicho que coxa sempre igual no mundo inteiro

A letra remete a um sapo morador do bairro Rio Vermelho no nordeste da Ilha. Mas é um sapo com voz semelhante à de Tim Maia, um dos cantores de *black music* com maior fama no Brasil. Letra

---

<sup>257</sup> BELLUDO, Caio; NASPOLINI, Murilo. O Sapo do Rio Vermelho. In: **Stonkas Y Congas: Single**. Florianópolis: Áprika, 1998. 1 CD. Faixa 3.

simples, pequena, mas repetida várias vezes com o instrumental diferenciando cada passagem, principalmente o naipe de metais, demonstrando bem o estilo *soul* e *ska* que a canção quer apresentar. Não só no Rio Vermelho ou no Brasil que este ritmo está presente, o sapo do Rio Vermelho “coaxa sempre igual no mundo inteiro”, remetendo às paisagens sonoras com sapos, litorâneas ou não, mas que possuem o som do sapo ou do *soul*. A paisagem sonora é de quem mora no bairro do Rio Vermelho, com timbres daquele local, o sapo com som grave e os grilos no cio fazendo *backing vocal*.

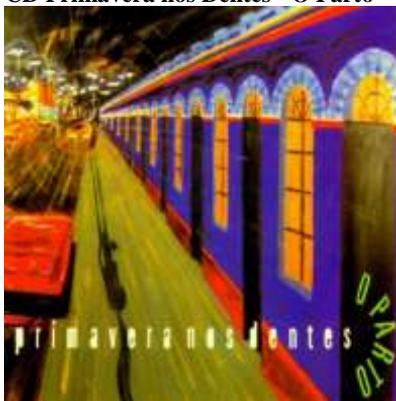
*Primavera no Dentes* tem ritmos diversos, como o *rock*, *reggae*, *ijexá* e *blues*, este último, no documentário sobre a banda intitulado “Vagabundos” (KAIR, 2012), Joe Zangga, vocalista do conjunto, afirma ser o principal. A utilização da gaita de boca, ou harmônica, por Nei d’Bertta, deixa bem claro essa escolha, na já citada canção “*O Vagabundo*”<sup>258</sup>, que apresenta no início um solo de gaita com quase dois minutos antes de começar o vocal, utilizando levadas rítmicas de *blues*, com a harmonia de *slow blues* (tônica, quarta, tônica, quinta, quarta, tônica, quinta) e utilização de *blues note*<sup>259</sup>. A harmônica é tão marcante na banda, que, ao falar sobre um show da banda em Florianópolis, após ter ganhado o terceiro lugar no *Skol Rock* de 1995, o jornal *Diário Catarinense* destaca na foto apenas Nei tocando o instrumento. Nei e Joe também tocam percussão, com ritmos sincopados e lembrando os estilos afro-brasileiros, já citados. A mistura do *blues* com a Ilha de Santa Catarina, os integrantes tentam demonstrar também na capa de seu primeiro CD, escolhendo como arte o desenho de Marcelo Pagliarim, “Mercado Público in Blues”.

---

<sup>258</sup> D’Bertta, Nei; PACKER, Márcio. *Vagabundo*. In: PRIMAVERA NOS DENTES. **O Parto**. Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1998. 1 CD. Faixa 12.

<sup>259</sup> É a escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota ficou conhecida como “blue note”, e é a quinta bemol no caso da pentatônica menor, ou a terça bemol no caso da pentatônica maior.

**Figura 23 - Capa do CD Primavera nos Dentes - O Parto**



Fonte: Primavera nos Dentes. **O Parto**. Florianópolis: Micróbio Gravasons, 1997. Capa.

Utilizar o violino, a percussão ou mesmo a gaita de boca demonstra a característica que a banda pretende remeter à sua sonoridade: o europeu com o africano. Ou melhor, um europeu e um africano “abrasileirados” ou “com sotaque mané”. Não é um estilo “puro” africano ou europeu, mas sim uma hibridização com a forma de tocar construída em Florianópolis. As escolhas de instrumentos também partem de uma escolha de identidades, hibridizando o som que afirmam ser de suas raízes, com sons globais, principalmente originários de regiões periféricas e não dos grandes centros globais.

#### 4.8. AÇORES E FLORIANÓPOLIS NOS ANOS 1990

Durante a década de 1990 vários estudos foram realizados sobre as relações de Florianópolis com os Açores, não só construindo uma origem, mas também querendo perceber semelhanças. A prefeita Ângela Amin, em campanha à prefeitura de Florianópolis no ano de 1995 e assumindo a prefeitura em 1996, apresentava-se como a representante do povo manezinho e precisava “regatar” a origem açoriana (FANTIN, 2000), povo que originou Florianópolis. Um de seus incentivos teve como um dos resultados a criação da Casa dos Açores<sup>260</sup>. Nessa década,

<sup>260</sup>

Informações

disponíveis

em:

<<http://www.portaldodivino.com/Artigos/artigo9.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

vários pesquisadores foram até os açores e publicaram suas pesquisas, Vilson Farias (1998), o casal Raimundo Caruso e Mariléa Caruso (1995) e Maria Bernadete Ramos Flores (2000), esta última financiada pelo próprio governo açoriano.

O livro de Vilson Francisco Farias (1998) sobre a relação Açores e Santa Catarina é escrito de forma extremamente didática, pensando nas escolas, tanto fundamental como médio. Dividido em seis capítulos aborda temas como a história dos descobrimentos dos Açores, como colonizaram o Sul do Brasil e aspectos gerais da cultura que formou Florianópolis. Escrito de forma informativa, não se preocupando com qualquer tipo de crítica documental ou mesmo apresentando suas fontes. “Levantam-se na obra as ‘raízes’ dos atuais habitantes do litoral catarinense, unindo-as nas brumas do tempo” (FARIAS, 1998, p. 26).

Já o casal Caruso (1995) explora sua viagem para os Açores a fim de estudar os costumes das Ilhas. O livro se apresenta como um diário, relatando histórias e como buscam suas fontes para o desenvolvimento do texto. Utilizando-se da história oral e de experiências.

Diferente de Maria Bernadete Ramos Flores (2000), que visita os Açores e se dedica, principalmente, aos arquivos da cidade de Ponta Delgada na Ilha de São Miguel. A historiadora faz análises de como é construída a identidade açoriana na Ilha de Santa Catarina através de documentos e pinturas, comparando com alguns contos folclóricos de Florianópolis.

Outro exemplo de mídia utilizada para divulgação de Açores foi o documentário *Dos Açores ao Brasil Meridional*, de Deisi Gomes e Fernando Lago. O filme, lançado em 1996, é resultado da viagem feita pelos autores e o grupo de filmagem, em outubro de 1995, por 25 nas ilhas Terceira, Pico, Faial, São Jorge, Graciosa e São Miguel, com o apoio do Núcleo de Estudos Açorianos (NEA) da UFSC e da produtora Via Sul. Através da Lei Rouanet conseguiram finalizar o projeto (RIVÓIRE, 1996).

Também em 1996 ocorreu em Florianópolis o Primeiro Encontro Sul Brasileiro de Comunidades Luso-Açorianas. Para homenagear a herança açoriana foi inaugurado um monumento localizado, até os dias atuais, na cabeceira continental da ponte Pedro Ivo Campos. A escultura criada pelo artista blumenauense Guido Heuer, apresenta o que consideraram ícones da cultura açoriana adotada em Florianópolis, o bilro, o pote de cerâmica, a coroa da Festa do Divino Espírito Santo, o

boi, representando as festividades relacionadas e o Pão por Deus<sup>261</sup>. Nesse encontro, entre várias festividades, foram apresentados grupos culturais dos Açores, como o *Grupo Folclórico de Taveiro* e o *Grupo de Teatro Alpendre*<sup>262</sup>. Divulgar esses grupos é uma forma de demonstrar para a população as semelhanças existentes entre as comunidades brasileiras de colonização açoriana com o próprio arquipélago dos Açores.

As escolhas de grupos folclóricos dos Açores e de Coimbra, juntamente com grupos locais, nos anos 1990, demonstram a “cultura dos Açores” que os órgãos públicos construíram em Florianópolis. A inauguração do monumento em homenagem aos 250 anos da colonização açoriana em Santa Catarina, localizada na cabeceira continental da ponte Pedro Ivo, em 1996, contou com a presença de, além das autoridades políticas da cidade e estado, com o presidente do Governo Autônomo dos Açores Alberto Romão Madruga da Costa<sup>263</sup>.

Essas escolhas de símbolos demonstram o Açores que estavam buscando para Florianópolis se identificar, retratam signos que representam o período da colonização, sem referências a um Açores mais atual. São formas de se criar e museificar a cultura, sem demonstrar mudanças e querer se igualar com o passado, sem perceber as construções culturais contemporâneas ao momento. Cria-se, assim, a partir desses símbolos monumentalizados, a identidade da cidade ou do estado, então, o passado é a forma de significar-se como parte do local, o que Albuquerque Júnior (2013, p. 225) chama de “A Síndrome do Resgate”. Como o autor ressalta sobre a identidade regional do Nordeste: “A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 225).

Esta tese analisa as canções de música popular urbana relacionadas à construção de aspectos tradicionais na Ilha de Santa Catarina, conseqüentemente às construções consideradas açorianas. Isso posto, foram pesquisados nestes livros e pesquisas vestígios sobre a música popular urbana que estava sendo feita no Açores e, curiosamente, nada foi encontrado. As canções relatadas são de aspectos

---

<sup>261</sup> *Diário Catarinense*, Florianópolis, Caderno Variedades, Capa, 26 ago. 1996.

<sup>262</sup> *Diário Catarinense*, Florianópolis, Caderno Variedades, Capa, 28 ago. 1996.

<sup>263</sup> Farra do Folclore. *Diário Catarinense*, Florianópolis, Caderno Variedades, Capa, 26 ago. 1996.

religiosos, folclóricos, como a Ratoeira<sup>264</sup>, Terno de Reis e canções da Festa do Divino Espírito Santo.

Sérgio Luiz Ferreira apresenta que nos anos 1990 as ilhas do Açores estavam buscando sua identidade, não apenas como parte de Portugal, mas, sim, como região autônoma, com o isolamento do continente e até de outras ilhas. Essa perspectiva cultural está presente nas canções das bandas *Corsários* e *Passos Pesados*, ambas da cidade de Ponta Delgada na Ilha de São Miguel. Assim, foram selecionados esses grupos nesta tese por cantarem em Português e, segundo o site de divulgação, porque o relacionamento *Palco Principal* da banda *Corsários*, surgiu em 1997 e no mesmo ano lança seu primeiro CD, diferente de outras bandas, escolheram cantar em português. A escolha por cantar com sua primeira língua, não o inglês, é uma das formas de se posicionar como parte da cultura local. Além disso, há dificuldade da canção açoriana em ser percebida na região continental:

Os “Corsários Negros” defendem assim a dinamização e a aposta “na nossa música, feita com as nossas mãos e com o nosso suor e empenho”, alertando para que se olhe para os trabalhos musicais regionais com os mesmos olhos com que se olham para os nacionais, onde apesar dos defeitos, qualidades não faltam. (CORSÁRIOS..., 2000, p. 16).

A reportagem do jornal açoriano *Atlântico Expresso* do ano de 2000 demonstra uma das características que se assemelham ao cenário da música de Florianópolis na mesma época. Além disso, suas letras também abordam a paisagem local, como em “Balada das Ilhas”, com o refrão “Mar azul, mar azul eu vejo das Ilhas, não conheço o mundo todo, nem preciso conhecer [...], mas Ilhas mais lindas não irei ver”<sup>265</sup>.

A *Passos Pesados* é apresentada pela Assembleia Legislativa da Região Autônoma dos Açores como:

---

<sup>264</sup> “A ratoeira é descrita como uma cantiga de roda, caracterizada por quadrinhas que aludem a elementos ambientais (especialmente a plantas, flores, fenômenos climáticos, animais etc.) e versam sobre casos amorosos e jocosos” (CAMOZZATO, 2015, p. 12).

<sup>265</sup> GAUDÊNCIO, Antônio. *Balada das Ilhas*. In: CORSÁRIOS Negros. Ponta Delgada: Produção independente, 1999.

Um grupo de rock que se dedica a compor e a cantar temas originais em Português. Foi a primeira Banda de Rock nos Açores a apresentar um repertório totalmente original. A banda açoriana, “Passos Pesados”, estreou-se a 1 de fevereiro de 1991 na Discoteca Cheer’s em São Miguel, após alguns meses de trabalho e dedicação. (LUÍS, 2016).

E no site oficial da banda, apresentam-se como uma “Banda Rock Açoriana, sediada em Ponta Delgada, que se dedica aos originais em Português. Registe-se que foi a primeira formação (rock) no arquipélago, a apresentar um concerto no formato total de originais em Português”<sup>266</sup>.

Essas duas apresentações demonstram a importância que dão à originalidade das composições, com temas sobre o arquipélago. Outro fator de originalidade é a utilização de um dos principais signos de identidade, a língua, demonstrando, assim, sua cultura como portuguesa, mesmo cantando um estilo anglo-saxão, como o *rock*. Em seu primeiro álbum, *Vícios*, de 1997, em formato CD, possui algumas composições que são diretamente referentes aos Açores ou à Portugal, como “Gente das Ilhas” ou “Português de Raça”.

**Canção 46 - Gente das Ilhas**<sup>267</sup>  
(Passos Pesados)

E quem vive nas ilhas  
Seu caráter é diferente  
E destas maravilhas  
Quer falar à toda gente

Se o tempo diz não  
Nós dizemos sim

E em dias de tempestade  
Nos mares grita o vento  
Pedem a Deus caridade

---

<sup>266</sup> Informação disponível em: <<https://passos1991.wordpress.com/banda/>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

<sup>267</sup> PIMENTEL, Toni. *Gente das Ilhas*. In.: PASSOS PESADOS. *Vícios*. Ponta Delgada: Independente, 1997. 1 CD. Faixa 12.

Para que não seja lento  
 E os que tudo perderam  
 Uma vez mais  
 Tentam esquecer  
 Rezam pros que morreram  
 Tenham a vida para refazer

A canção inicia com *riffs* de guitarra, com extensas partes instrumentais em seus quatro minutos e 15 segundos. O tema são os homens do mar e a beleza das ilhas que formam o arquipélago. Ao ser apresentada como banda original, que fala da terra, o ritmo, aparentemente, continua sendo universal, anglo-saxão, no caso o *rock*, sem influências da música folclórica ou de características do cantor açoriano, apresentado pelo sociólogo açoriano J. M. Bettencourt da Câmara (1980, 1984) e pelo filólogo José de Almeida Pavão Jr. (1980), apenas com a língua como forma de identidade. É interessante ressaltar que em nenhum momento essas bandas que “cantam o Açores” foram convidadas para participarem de eventos na Ilha de Santa Catarina, todavia grupos folclóricos eram constantes na década de 1990.

Percebe-se como a língua é uma forma de construção de identidade. Mário de Andrade já discursava sobre como deveria se nacionalizar nossa língua. Ela é importante como componente de unificação cultural de um determinado espaço ocupado pelo seu povo. Mário e Bandeira perceberam tal verdade e se dispuseram nessa “empresa linguística”, sendo o autor de Macunaíma o mais desbravador e idealista dos dois. O desejo de Mário de nacionalizar a linguagem se dava até mesmo nos títulos por ele escolhidos para os seus livros, como *Clã do Jabuti*:

Escrevi Clam com eme, quero nacionalizar a palavra. Que achas? Tomar-me-ão por besta, naturalmente. Isso não tem importância, aliás. Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula a maior parte das vezes, sabes, é preconceito de gramático. Uso dela só quando sua ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em

certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas. Que achas?<sup>268</sup>.

Aos moldes do que faz Mário de Andrade com relação à língua como forma de identidade, os compositores das bandas *Corsários* e *Passos Pesados*, empregam o português ao comporem canções açorianas como forma de se identificarem como portugueses. Os vocalistas do movimento *Mané Beat*, além de cantarem em português, não disfarçam ou amenizam seu sotaque, muitas vezes até forçam para soar como um manezinho cantando, apresentando com a linguagem a sua identidade.

Na primeira gravação da banda *Dazaranha*, “Retroprojeto”<sup>269</sup>, analisada no subcapítulo anterior, há a negação ao colonialismo anglo-saxão, no trecho em inglês “*Let the dolphins live*”. Aparentemente colocar palavras em inglês pode ser fruto de um povo colonizado, porém, a pronúncia que Sandro Adriano Costa, ou Gazu canta demonstra negação, pois utiliza foneticamente a forma que se lê através das regras do português: “*Léti de doufins live*”, não tentando proferir as palavras de forma original, mas utilizando-se a gramática local, juntamente com o sotaque de sua cidade, uma forma de impor sua identidade.

O *Grupo Engenho* demonstrou a importância de defender a língua com a canção *Feijão com Caviar*, em 1980. A canção inicia com várias palavras em português cantada com leveza e andamento calmo: “João e Maria / Arroz e Feijão / Panela, bacia / Barriga Vazia / Mosquito injeção”, repetida várias vezes. Para depois, em ritmo de marcha, cantarem termos estrangeiros: “John, Mary / Wischy, poddle, bar / Stola, smoking, piscina / rolls Roys, caviar”<sup>270</sup>, também se repetindo e, no final, a parte cantada com palavras em português ressurgem aumentando o volume aos poucos até sobrepor totalmente os estrangeirismos. É clara a vontade de Marcelo Muniz, compositor da canção, em utilizar-se da edição para demonstrar a importância de não deixar prevalecer o estrangeiro na cultura catarinense.

<sup>268</sup> Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 29 de setembro de 1924. (MORAES, 2001, p. 129).

<sup>269</sup> COSTA, Moriel. Retroprojeto. In: DAZARANHA. *Ilha de Todos os Sons*, Florianópolis: RBS Discos. 1994. Faixa 2.

<sup>270</sup> MUNIZ, Marcelo. *Feijão com Caviar*. In: GRUPO ENGENHO. *Vou Botá Meu Boi na Rua*. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Faixa 5. Lado B.

Uma das formas, portanto, de se posicionar e defender sua identidade, em Florianópolis, é utilizar o português, a língua do colonizador. Susana Sardo (2013, p. 51) ressalta a diferença nessa postura pós-colonial em outros países lusófonos:

No caso das músicas populares urbanas, as duas margens do Atlântico revelam duas práxis distintas: enquanto no Brasil a música popular urbana é cantada em português, nos casos de Angola, Moçambique ou cabo Verde, por exemplo, as línguas locais prevalecem. Em ambas as situações, os agentes responsáveis pela música têm usado a oportunidade da *world music* e de modos de disseminação veiculados pela indústria como formas de amplificar a diferença. A música é entendida pelos seus protagonistas – e pela própria indústria – como um testemunho de especificidades locais, ao mesmo tempo em que representa a diversidade nacional.

A autora apresenta que, apesar da diferença da língua escolhida entre Brasil e países africanos, são utilizadas como uma linguagem exótica pela indústria cultural. No caso, ela está se referindo para a comercialização mundial, pois ressalta, também, a identidade que a linguagem representa para o país, entendida como nacional, mesmo com as diferenças locais, como no caso o sotaque “manezinho”, típico de Florianópolis, portanto, brasileiro.

Na ficção brasileira, um dos maiores ícones da defesa da identidade brasileira foi Policarpo Quaresma, de Lima Barreto (1979), publicado originalmente em 1915. Além da famosa passagem da personagem querer modificar a língua do português para o tupi, demonstrando debates que ocorriam sobre a identidade nacional através da língua, é importante destacar o início da história. Logo nas primeiras páginas, a personagem que inspira Policarpo a exaltar a busca da nacionalidade foi Ricardo Coração dos Outros, um seresteiro: “É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é um instrumento que ela pede” (BARRETO, 1979, p. 23).

Para Lina Maria Ribeiro de Noronha (2016, p. 72), a construção do nacionalismo cria a identidade universal e também nacional. Um dos

fatores que agregam para que a identidade nacional se sobressaia é a língua e forma de se cantar.

Pensar a música enquanto linguagem foi o que abriu espaço para que ela fosse considerada como portadora de um sentido universal. No entanto, se conceber a música como linguagem permite dar a ela característica que a conectam à ideia de universalidade, é essa mesma ligação que dá subsídios para a utilização da música dentro das ideologias nacionalistas. E assim, a multiplicidade inerente à linguagem musical se evidencia: ela pode ser vista tanto em seu aspecto universal quanto em seu aspecto regional.

Escolher a língua materna para suas composições, pelas bandas açorianas aqui citadas, *Passos Pesados* e *Corsários*, remete à sua identidade. Em Florianópolis, as bandas analisadas nesta tese também cantavam, na maioria das vezes, em sua língua nativa e com sotaques que identificavam sua cultura local. Vale ressaltar, ainda, que algumas bandas nacionais, principalmente do estilo metal, estavam compondo em inglês, internacionalizando-se. Ao continuarem e nos Açores iniciarem cantando *rock* em português, há uma postura política negando as imposições culturais de outros países e da necessidade de se internacionalizar.

Da mesma forma, ao escolherem cantar com “sotaque florianopolitano”, as bandas aqui analisadas se regionalizam dentro de um aspecto internacional. Além disso, ao utilizarem ritmos considerados brasileiros, florianopolitanos e/ou internacionais e, cantar em português, as bandas do *Mané Beat* se conectam à essas três identidades ligadas à localidade.

## 5. CAPÍTULO 4 - ALÉM DO *MANÉ BEAT*

### 5.1. MUSEIFICAÇÃO DA CANÇÃO

A música é universal, todos os povos possuem música e, em sua maioria, na forma de canto<sup>271</sup>. A partir do século XX, com as possibilidades de reproduzir e comercializar a canção, ela se massifica, podendo ser escutada por várias pessoas pelo mundo todo, não apenas em salas de concerto. As canções são dirigidas para públicos que se reconhecem nelas, entendendo ou não a letra, porém há maior identificação com os signos quando a razão e a emoção são partilhadas, assim ativando melhor a memória do sujeito. Emoções e sentidos que não se estabelecem apenas no local graças a essas novas tecnologias de gravação e reprodutibilidade. Dias (2008, p. 49) apresenta que:

A expansão da cultura e da sociedade administradas leva a racionalidade técnica a rincões perdidos no globo, difundindo a lógica da mercadoria, transformando sua produção local. [...] A diversidade própria à mundialização, antes de representar a negação das particularidades da indústria cultural, na verdade é também seu produto.

A indústria cultural, dessa forma, é vista como uma grande divulgadora para a canção como produtora de cultura, durante do século XX. Para Janotti Junior (2003), “a apropriação cultural envolve determinadas produções de sentido que, apesar de fazer parte do mercado midiático, não podem ser reduzidas aos índices de audiência ou vendagem”. O autor coloca que esse consumismo posiciona e transforma em objetos culturais, fazendo da cultura do pós-guerra, nos países ocidentais, uma forma de se ligar ao consumismo e de buscar sempre as novidades que essa indústria cultural produz. Importa destacar que, seguindo as ideias de Paulo Puterman (1994), a comunicação de massa muitas vezes segmenta a cultura, transformando uma cultura

---

<sup>271</sup> Para Ruth Finnegan (2006, p. 15), “A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana”.

homogênea em várias subculturas, atingindo públicos-alvos para a venda dos produtos culturais.

A repetição dos símbolos, classificando-os como parte da cultura e identidade local, cria a ilusão de naturalidade da cultura. Segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 62):

Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela repetição, o que lhes dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagem e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados.

Percebemos, assim, uma grande importância da mídia na construção de identidades, afirmando o que foi instituído como tradicional e identitário pelo poder público e privado, bem como para a população, rerepresentado com novas roupagens. Algumas redes de televisão e rádios escolhem bandas ou cantores para “apadrinhar”. Ao conseguirem o sucesso deste ou daquele artista, a indústria cultural cria hábitos, ou codifica os hábitos das cidades, massificando-os. Imagens e sons correspondem ao que o espectador espera da banda e leva-o a buscar consumir o produto ali presente, seja um produto à venda, propriamente dito, com o músico como garoto propaganda, ou as roupas e objetos ligados ao músico. De acordo com Simon Frith em texto já aqui utilizado, (1998, p. 18, tradução nossa): “Se as relações são constituídas em práticas culturais, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido no processo de discriminação.”

Canções, ao se firmarem na memória de uma determinada cidade, podem se monumentalizar, torna-se um monumento que mantém alguns aspectos no imaginário. Sobre monumento, Le Goff (2013, p. 486) afirma que:

O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar recordação [...]. O Monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária e involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.

Cotejando a afirmação do autor com as análises de Frith (1998), o monumento pode ser formado, além de políticas públicas, através de

escolhas e esforço mercadológico. Na canção de Florianópolis, é marcante a perpetuação do *Rancho de Amor à Ilha*, de Zininho, oficializando-se como hino da cidade. Utilizando o conceito de monumentalização na música, é possível referenciar ao que Benjamin (2016) chama de Hinificação<sup>272</sup>, isto é, a música, ao permanecer na memória ganha caráter de hino. Além de oficiais como a de Zininho, podem ser extraoficiais ou, até mesmo, serem parâmetros para se identificar o local.

A canção, assim como todos os gêneros musicais sugerem, segundo Heloísa de Araújo Duarte Valente (2003), estruturas formais que sugerem lugares de memória. Para a pesquisadora, a canção pode ser uma capsula de memória: “As linguagens midiáticas têm a propriedade de atuar como *capsulas de memória*, extensões da memória individual e coletiva. [...] Os signos musicais e, em particular, a canção, podem funcionar nesta perspectiva, como capsulas de memória” (VALENTE, 2003, p. 135).

Ainda de acordo com Valente (2003 p. 137, grifo da autora), a utilização da canção como memória pode diferenciá-la de documento para monumento:

Uma canção, pode ainda, converter-se de mero documento a monumento, quando o poder político ou outro assim o delibere. Tanto pode ela representar um evento particular e único (um fato histórico, por exemplo), como um período mais prolongado, delimitado pelos parâmetros que definem os rituais de calendário (as modas segundo as estações do ano, por exemplo). Pode, além do mais, gozar de uma vida cuja duração é imprecisa. Essa orientação é que determina que os sambas de carnaval geralmente não tenham uma longevidade que se estenda ao tempo imediatamente antecedente e posterior a essa festividade. De outra parte, canções como *A garota de Ipanema* e *Aquarela do Brasil* parecem ter se consolidado como monumentos brasileiros, tão memoráveis quanto a estátua do Cristo

---

<sup>272</sup> Benjamin (2016) utiliza-a como forma de descrever a forma rebuscada das palavras no drama alemão. Aqui, é reapropriado com o sentido de hino, uma canção que se torna a identidade, recuperando e preservando uma memória coletiva.

Redentor, sendo compreendidas por diferentes ouvidos em variados sotaques e impoções.

Os exemplos da demonstram algumas canções que retratam uma localidade específica do Brasil e, através de divulgação política e midiática, tornaram-se monumentos nacionais. Além de canções específicas, a pesquisadora poderia recorrer as estilos, como no caso da Bossa Nova e o Samba, em como esses monumentos, remetendo às memórias do ouvinte, que identificam a sonoridade, e, mesmo sem compreender a letra, relacionam com o local que foi criada essa ligação, nessa situação com o Brasil ou o Rio de Janeiro.

Publicidades, redes midiáticas, órgão públicos e privados muitas vezes escolhem canções para identificar sua marca, a cidade ou, até mesmo, com caráter de patriotismo. Le Goff (2013) descreve a utilização e significações dos monumentos, não de forma científica pela história, mas pelo do patriotismo. Não é a proposta desta tese formular sobre a utilização da canção para a sua construção, mas, sim, como utilização para a identificação com o lugar, no caso com Florianópolis. Escolher canções de bandas do coletivo *Mané Beat* como forma de identificar a cidade, como será exposto a seguir, monumentaliza/hinifica signos que estavam na memória da cidade, ressignificando e reconstruindo novos hinos. As canções possuem características simbólicas baseadas em outras mais antigas, folclóricas ou de música popular urbana, remetendo à memória hínica destas canções.

Dias (2008 , p. 52-53) afirma a percepção do ouvinte com a canção, várias vezes repetida, como um sucesso:

Por outro lado, ao perceber que a canção é repetida várias vezes no rádio, o ouvinte é levado a pensar que ela já é um sucesso, e o referendo é ainda suficientemente reiterado pelo locutor ou disc-jóquei. [...] Todo o esforço empreendido pelo ouvinte é orientado para que ele identifique que o que acaba de ouvir com o que já conhece e, a partir da identificação de tal processo como coletivo, também se reconheça nele. A reiteração constante garante estabilidade suficiente para que a situação se conserve, possibilitando que a música popular seja objeto de manipulação de variados interesses, sobretudo os de mercado.

Os variados interesses podem ser lidos como uma forma de criar identidade com a cidade. Repetindo que as bandas são “O som da Ilha”, “falam da cidade”, que “A receita é simples: uma pitada de ‘coisas’ nativas e alguns ‘lances’ globais”, os jornalistas repetem e reiteram a fala de identificação e, se os ouvintes se identificarem de alguma forma, as canções podem se monumentalizar na memória coletiva.

Diferentemente de *Rancho de Amor à Ilha*, não é aqui afirmado, que as canções do *Mané Beat* se hinficaram, talvez apenas a canção “Vagabundo Confesso”, da *Dazaranha*, mas o que se pode afirmar é a monumentalização de algumas das bandas e, suas sonoridades, como forma de identidade da cidade e tentativas de monumentalização. Não por acaso, a forma de cantar Florianópolis se modificou após o fenômeno *Mané Beat*, bandas que foram surgindo após a “consagração” das bandas aqui estudadas. Híbridoz sons considerados internacionais para falar da Ilha, tanto da cultura como da geografia, e utilizar instrumentos elétricos e percussivos, com muita força na pulsação rítmica, são alguns dos “legados” que se percebe em bandas que se formam no século XXI em Florianópolis e cidades próximas. Não ocorre essa influência em todas as bandas que surgem pós-*Mané Beat*, apenas em composições com a proposta de se falar e ser identificada como de Florianópolis.

Uma forma de demonstrar a importância das bandas do *Mané Beat* na identidade coletiva da cidade é a banda cover *Manexpress*. Em 2011, Caio César, Luiz Maia e Marcus Rocha, os três da antiga *Stonkas Y Congas*, com Julie Christie e Ana Carpes, nos vocais, Marcelo Solla, no violão e guitarra, o francês Nicolas, na percussão, e o baterista Sílvio César, formam a *Manexpress* só com canções de Florianópolis. Segundo o site da banda:

Manexpress é uma banda de Floripa que toca e homenageia Floripa. Com um repertório baseado nos principais hits das bandas da Ilha, de ontem e de hoje, e resgatando algumas composições de nomes históricos ilhéus, a Manexpress toca de Dazaranha, Iriê, Tijuqueira, (sic.) Primavera nos Dentes, Stonkas até Valdir Agostinho, Luiz Henrique Rosa e Zinho.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> JARDIM ELÉTRIKO. Show Music Hall - Curitiba - 14 de maio de 2011. **Manexpress**, Florianópolis, 25 mar. 2011. Disponível em: <<http://manexpress.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

As canções são escolhidas de acordo com as afinidades da banda, dessa forma, por ter integrantes do *Stonkas*, o repertório tem semelhanças às composições conhecidas e interpretadas pelos músicos. Entretanto, não são os únicos formadores da *Manexpress* e é importante destacar que, das oito bandas ou cantores escolhidos, seis fizeram parte do *Mané Beat* e, os outros dois compositores, já são monumentalizados/hinificados na cidade.

Muitos dos participantes do *Mané Beat*, de alguma forma, tornaram-se referência como músicos ou produtores, lembrados como ícones da cidade. Como exemplo disso, é destacado o primeiro álbum do cantor França, que em seu sítio virtual, ressalta que: “Este ano de 2017 foi marcado pelo lançamento do seu novo CD, que conta com participações especiais de ícones da música Catarinense”<sup>274</sup>. Os ícones da música catarinense citados são: Maka Ferreira, *Nós Naldeia*; Guilherme Ribeiro; Rô Conceição; e Gazú. Apenas Maka não fez parte do *Mané Beat*, porém sua relação com o coletivo será ainda abordada. A apresentação de França demonstra o uso desses cantores como uma forma de legitimar seu trabalho. Ao apresentar ícones, suas canções podem ser percebidas, através da memória estimulada pelos timbres das vozes, com algo reconhecidamente aceito pelo coletivo. como um sucesso ou próprio do lugar, pois, ao ter sido repetido e reiterado (DIAS, 2009) como a sonoridade de Florianópolis, o ouvinte se identifica com o som. No decorrer deste capítulo serão abordados outros exemplos.

Rotular o *Mané Beat* pode ter sido uma das formas de fortalecer ou mesmo divulgar os estilos e bandas dos anos 1990. Em entrevista, Fernando Sulzbacher, da *Dazaranha*, reflete sobre a importância do rótulo para manter na memória essas bandas relacionando-as com as sonoridades de Florianópolis no fim do século:

*A ideia foi tão feliz, que hoje, vinte anos depois, a ideia permanece, a ideia serviu como um sinal. Sinalizando o que naquela época estava acontecendo. Ela cumpriu o seu papel. Muita gente, na época, interpretou aquilo como: “não, agora vamos fazer congressos, reunir as bandas, vamos discutir filosofias, vamos fazer...” E no final das contas não era nada daquilo, era só: “Ó, aqui tá acontecendo um movimento também.”*

---

<sup>274</sup> FRANÇA. *Release*. Disponível em: <<http://www.francaoficial.com.br/site/>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

*Só tentou abranger aquilo em forma de um nome, de um rótulo. E hoje, quando a gente fala daquela época, não como não lembrar do Mané Beat<sup>275</sup>.*

## 5.2. OUTROS CANTORES QUE FALAVAM DA ILHA

Os membros do *Mané Beat* estavam inseridos em identidades sonoras com canções já instituídas como da cidade ou falando delas. Assim como nos anos 1990, outros compositores também ressignificaram a forma de cantar Florianópolis, podendo ou não ter influenciado ou serem influenciados pelas bandas do *Mané Beat*. As bandas que formaram o *Mané Beat*, cantando sobre Florianópolis, hibridizando sonoridades locais com internacionais ou nacionais, não são um reflexo do período, mas apenas um dos sintomas de sua época, ou, como Brandini (2004, p. 34) apresenta:

A arte não é reflexo da sociedade como um todo, uma vez que esta é formada por vários grupos representados por manifestações artísticas diferentes. A arte reflete o meio que a cria e corresponde não só a uma tribo diferenciada, como também pode ser transmitida de um grupo para outro.

Não apenas reflete o meio, como a autora ressalta, mas apresenta como o meio é percebido e ressignificado para ser exibido como arte, no caso aqui analisado, a canção. Assim, há a forma de perceber o meio do compositor que, o ouvinte, pode ou não identificar o mesmo meio que é “refletido”.

Como já colocado no segundo capítulo, outros compositores já apresentavam a sua versão da Ilha de Santa Catarina, porém utilizando de estilos já reconhecidos nacionalmente, como o Samba, a Bossa Nova, o Bolero, ou empregando gêneros do folclore ilhéu, com pouca, ou nenhuma, hibridização entre ritmos. No caso dos anos 1990, a hibridização é presente, ressaltando o local e o global, ou Glocal. Glocalização foi o termo cunhado por Ulrich Beck (1999) para demonstrar a negação à “McDonaldização” proposta por Hall (2003). Angela Maria Souza (2016) também se utiliza do conceito “Glocal” ao

---

<sup>275</sup> Entrevista concedida em 10 de outubro de 2017.

comparar o hip hop florianopolitano com o de Lisboa e, assim, demonstrar que não há apenas influências padronizadoras na cultura Hip Hop de Florianópolis ou Lisboa, mas sim as utilizações locais para se tornar global, assim como as bandas aqui analisadas.

Juntamente com surgimento das bandas do *Mané Beat*, outrxs compositorxs também se inspiravam na Ilha de Santa Catarina em suas canções, como a dupla *Elizah e Guinha*. Presentes na primeira faixa da coletânea *Ilha de Todos os Sons*, que aparecem também *Dazaranha e Stonkas y Congas*, a dupla apresenta “Verão em Floripa”<sup>276</sup>, uma visão diaspórica sobre Florianópolis. Logo na primeira frase, a dupla coloca-se como de fora “Quem mora em Floripa / Sabe que no verão / A gente vira / Cicerone de parente”. Quem mora, não quem nasce e parentes vindos de outras partes, logo, acredita-se que são de outra localidade e passam a morar na Ilha. Os dois compositores são gaúchos que se mudaram para Florianópolis nos anos 1980. Guinha Ramires mora em Florianópolis desde 1982<sup>277</sup>, e Elizah, nasceu no Rio Grande do Sul, entre seus nove e 14 anos morou em Moçambique, voltou para o Rio Grande do Sul e, em 1984, passou a morar em Florianópolis (LAPS, 1995).

Nos dois álbuns da dupla, gravados no formato CD, os temas sobre a Ilha são recorrentes e, muitas vezes, com a visão do outro, de alguém chegando no local. Um exemplo disso, é a canção já citada da coletânea *Ilha de Todos os Sons*, de 1994, também lançada como última faixa do primeiro álbum da dupla, *Como o Diabo Gosta*, lançado em dezembro do mesmo ano.

**Canção 47 - Verão em Floripa**<sup>278</sup>  
(Elizah e Guinha)

Quem mora em Floripa  
Sabe que no verão  
A gente vira  
Cicerone de parente

<sup>276</sup> ELIZAH; RAMIRES, Guinha. Verão em Floripa. In: **Ilha de Todos os Sons**. Florianópolis: RBS Discos/RGE, 1994.

<sup>277</sup> BARBOSA, Cláudia. **Pelas Ruas da Minha Cidade entrevista Guinha Ramires na Lagoa da Conceição (parte 1)**. Publicado no canal Youtube em 18 set. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPhDCHGmlDE>>. Acesso em: 20 set. 2017.

<sup>278</sup> ELIZAH; RAMIRES, Guinha. In: ELIZAH; GUINHA. **Como o Diabo Gosta**. Florianópolis: Butiá Discos. 1994. 1 CD. Faixa 11.

Na primeira semana é legal  
 De repente chega primo  
 Até em quinto grau  
 O negócio é dar um jeitinho  
 Pedir uns colchonetes  
 No vizinho

E daí  
 Fila no banheiro  
 Maiô molhado  
 No chuveiro

Cunhado que sempre aparece  
 Só na hora  
 Da cervejada  
 Irmã da amiga do primo  
 Que só chega  
 Depois da louça lavada

E daí  
 Fila no banheiro  
 Maiô molhado  
 No chuveiro

E daí  
 Chega fim de março  
 Bate a saudade  
 E até o próximo verão

A letra ressalta os contratempos de receber os parentes que ficam hospedados na casa do morador de Florianópolis, como maiô molhado, parentes que não ajudam ou pessoas que talvez não conheçam, como a “irmã da amiga do primo”. A música tem levada no estilo MPB, com andamento mais rápido que o tradicional, estimulando sentimentos de animação no ouvinte, as inflexões de voz são mais animadas no refrão, porém diminui o andamento nas estrofes, como se lamentando do ocorrido narrado. Ressaltamos a expressão “E daí”, utilizada no início do refrão, uma expressão, cantada por Elizah que entoa a voz e apresenta características mais gaúchas que florianopolitana, destacando o seu lugar de origem.

O primeiro CD da dupla é apresentado, em seu encarte, por Pedro Leite, coordenador da rádio *Itapema FM* de Florianópolis.

“Como o Diabo Gosta” não é um simples registro do melhor trabalho musical já produzido em Santa Catarina. É uma crônica sonora do cotidiano ilhéu, embaladas pelas melhores referências da Música Popular Brasileira, Elizah e Guinha esbanjam técnica, talento e emoção. Três coisas difíceis de se encontrar num só trabalho. Mas que sobram em tudo o que leva a assinatura da dupla<sup>279</sup>.

As crônicas citadas por Leite perpassam as canções como citações de lugares, como a Praça XV ou o CIC, locais conhecidos pelos moradores de Florianópolis. Também em canções compostas diretamente sobre uma localidade como “Domingo na Lagoa”, contando a lenda sobre o nome da praia “Joaquina”, ou reclamando de outros estrangeiros, no caso os argentinos na canção “Adivina Quien Es?”, reclamações presentes no imaginário da cidade (FANTIN, 2000).

Em 1997, a dupla lança mais um CD, *Beijo Manga*, gravado em Viena, Áustria, no estúdio de Alegre Corrêa, amigo de Guinha Ramires. O olhar do outro sobre Florianópolis está presente, ressaltando a vivência jovem nas letras, com ritmos ligados à MPB, com cadência mais rápida e uso de instrumentos eletrificados. As referências estéticas podem ter ocorrido por influência das bandas do *Mané Beat*, lembrando que a coletânea *Ilha de Todos Os Sons* teve participação da *Dazaranha* e *Stonkas Y Congas*, além disso, há notícias em jornais de shows nos mesmos locais, mesmo que em datas diferentes, da dupla e das bandas. A possibilidade de conhecimento musical é inevitável, além de continuarem falando da Ilha, há semelhanças nas sonoridades e a dupla foi citada no site de apresentação do *Mané Beat* como “outros sons”. Percebe-se a continuidade no falar da Ilha através do olhar de quem é “de fora” a partir da canção “Ironildo”, que trata com humor sobre a mudança de um estudante gaúcho para Florianópolis.

---

<sup>279</sup> LEITE, Pedro. Encarte. In: ELIZAH; GUINHA. **Como o Diabo Gosta**. Florianópolis: Butiá Discos. 1994.

**Canção 48 - Ironildo**<sup>280</sup>

(Elizah e Guinha)

Ironildo veio de Porto Alegre  
 Fazer pós-graduação na Federal  
 Alugou um ap na Trindade  
 Vai a pé pra aula  
 Tri legal

Conheceu um pessoal  
 No Campeche  
 Muito mel, ricota  
 Tudo natural

Se mudou pra lá  
 Caminha toda manhã  
 Na praia  
 No maior astral

Cervejinha no Arante, mas bah!  
 Ironildo trocou o chimarrão  
 Pelo camarão

Tudo ia bem  
 Até que Ironildo  
 Se apaixonou  
 Pela professora  
 De crítica política analítica III

O pai mandou chamar,  
 Ameaçou:  
 “Olha que eu vou í aí, guri”

Ironildo transforma-se na Ilha, troca o chimarrão pelo camarão. Simbologia registrando mudanças do gaúcho, o chimarrão pelo camarão ilhéu, signos identitários construídos sobre cada uma das cidades referentes na letra da canção. Florianópolis não é diretamente citada, apenas é dito que “Ironildo veio de Porto Alegre”, o verbo vir, dá a intenção de que estão no lugar que a canção se refere, e apenas ao citar os bairros se percebe a cidade que estão. Além de utilizarem expressões

---

<sup>280</sup> ELIZAH; RAMIRES, Guinha. Ironildo. In: ELIZAH; GUINHA. **Beijo Manga**. Florianópolis: Independente, 1998. 1 CD, Faixa 9.

bem conhecidas no vocabulário gaúcho como “mas bah!”, “tri legal” e “guri”, empregando a linguagem também como signos identitários. Na última frase, Elizah canta de forma mais rápida, com as rimas e tônicas remetendo à pulsação rítmica, como um novo instrumento.

A troca de bairros também é expressiva no contexto da canção, porém, apenas o ouvinte familiarizado reconhece Trindade e Campeche. O primeiro, onde fica a maior parte da Universidade Federal de Santa Catarina, com muitos estudantes mudando de outras cidades para Florianópolis e escolhendo esse bairro, pois “vai a pé pra aula”, demonstrando as várias cidades possíveis em Florianópolis (FANTIN, 2000). Muda-se para o Campeche, bairro localizado em região praiana mais ao sudeste que, no final dos anos 1990 ainda não havia a especulação imobiliária (AMARANTE, 2016), levando em consideração a canção, é um local com jovens tendo atitudes mais saudáveis com “mel e ricota”. É demonstrada a mudança de vida que a nova cidade o proporciona.

A cidade é atuante nas letras da dupla Elizah e Guinha e também nas composições do *Mané Beat*, um ser orgânico que transforma os moradores e entre si mesma. “Domingo na Lagoa” da dupla, transforma-se num passeio pelo bairro Lagoa da Conceição, transformando pessoas e se reconstruindo, como Cerutti (1998, p. 183) destaca a cidade como ator social: “Aguentar o vento / No final da tarde / Os meninos da Lagoa / Não sentem frio nas pernas / Chinelo, bermuda e blusão [...] Encher os Olhos / De Lagoa da Conceição / Pra suportar a semana / Com alguma emoção”<sup>281</sup>; ou cantando sobre uma personagem inserida no contexto do bairro, no caso a vendedora Rose que fica “Perto do mirante? Onde os turistas / Deixam o trânsito irritante / [...] É na subida do Morro da Lagoa / Onde fica a Rose-Cheia-De-Pose / Vendendo de tudo”<sup>282</sup>.

A Lagoa da Conceição é demonstrada com apreço pela dupla e também por vários outros compositores da cidade, por isso é importante destacar algumas composições que retratam esse bairro e/ou a lagoa. O bairro possui características de ruralidade florianopolitana, com pescadores, rendeiras, grupos folclóricos e, também, aspectos urbanos, lojas, restaurantes, casas noturnas, que, possivelmente, atraem e ressaltam as percepções de Elizah e Guinha, assim como dos membros

---

<sup>281</sup> ELIZAH; RAMIRES, Guinha. Domingo na Lagoa. In: ELIZAH; RAMIRES, Guinha. **Como o Diabo Gosta**. Florianópolis: Butiá Discos. 1994. Faixa 9.

<sup>282</sup> ELIZAH; RAMIRES, Guinha. Rose-Cheia-De-Pose. In: ELIZAH; RAMIRES, Guinha. **Beijo Manga**. Florianópolis: Independente, 1998. 1 CD. Faixa 4.

do *Mané Beat*. Cléo Borges<sup>283</sup> ressalta ser na Lagoa o local onde os músicos dos anos 1990 que fizeram parte do *Mané Beat* se encontravam. Para relatar essa região, o músico cria a canção “Refúgio”, contando a história de amor entre as duas lagoas de Florianópolis, a Lagoa do Peri e da Conceição.

**Canção 49 - Refúgio**<sup>284</sup>

(Iriê)

Vejo nesse vento que me leva  
Aonde não posso ir  
Conta uma lenda que existia  
Um índio chamado Peri  
Seu coração buscou Conceição  
Um amor proibido encantou

Duas lagoas perto do mar  
Um lugar, um refúgio  
Pra se amar

[...]

Salgado, doce um sabor  
Um amor proibido eternizou

As lagoas vivenciando uma relação de amor entre elas, talvez proibido, salgado ou doce, mas existindo um sabor, fazendo analogias aos aspectos físicos das lagoas, a do Peri, água doce, e a Conceição, água salgada<sup>285</sup>. Mesmo assim, o autor coloca-se dentro dessa história, esses locais amantes sendo “um refúgio para se amar”. Como apresenta Cerutti (1998), a cidade podendo aglutinar grupos, suas características físicas e humanas observadas na formação de movimentos, que se percebe na composição de Cléo Borges, ou em “Rose”, de Elizah e Guinha.

A Lagoa, por suas características urbanas, tradicionais e rural (pescadores), passa a ser um local escolhido pelos compositores para retratar a Ilha. Assim, vai se construindo como um monumento representativo da Ilha de Santa Catarina, com várias composições,

<sup>283</sup> BORGES, Cléo. Entrevista concedida a Rodrigo Mota, dia 31 de julho de 2017.

<sup>284</sup> BORGES, Cléo. Refúgio. In: IRIÊ. **Melhor que Sou**. Florianópolis: Iriê Produtora, 2010. 1 CD. Faixa 6.

<sup>285</sup> Para ser mais preciso, a água é salobra, mistura o doce da lagoa com a salgada do mar através da ligação existente.

citando-a ou homenageando, como “Minha Lagoa”, canção de Luiz Henrique Rosa.

**Canção 50 - Minha Lagoa**<sup>286</sup>  
(Luiz Henrique Rosa)

Ai que saudades que eu tenho  
Da minha Lagoa  
Que era só minha e da Conceição  
Cervejinha gelada  
E aquela peixada  
Com camarão frito  
Violão ao luar, meu irmão  
Não era mole não  
E as namoradas  
Que a gente levava pra passear  
Dava o que falar  
Mas era bom  
Não esqueço mais não

Tempo de carnaval  
Tamborim repicava no meio da rua  
Era samba do bom  
Samba do chão  
Ai que saudades que eu tenho  
Da minha Lagoa  
Era bom  
Era bom  
Era bom

Tempo de carnaval  
Tamborim repicava no meio da rua  
Era samba do bom  
Samba do chão  
Meu Deus, que saudades  
Da minha Lagoa  
Era bom  
Era bom  
Era bom

---

<sup>286</sup> ROSA, Luiz Henrique. Minha Lagoa. In: LUIZ HENRIQUE ROSA. **Barra Limpa**. Verve Records. Estados Unidos, 1967. Faixa 5. Lado A.

A Lagoa da Conceição passa a ser uma forma de definir a Ilha, como algo tradicional e ao mesmo tempo com festividades urbanas, com samba, o carnaval, que era festejado na Lagoa, como Luiz Henrique citando. O tempo verbal, passado, demonstra o saudosismo de quem mora em outra localidade, tendo saudade do local que viveu, a Lagoa. Outros compositores se utilizaram da Lagoa antes dos anos 1990 para descrever aspectos da Ilha, como Zininho, em “Rancho de Amor à Ilha”, que apresenta a Lagoa como uma das principais musas para sua canção: “Tua Lagoa formosa / Ternura de rosas / Poema ao Luar”<sup>287</sup>; ou o Grupo Engenho, que descreve a trágica história de uma rendeira da Lagoa da Conceição que perde seu marido, Chicão, um pescador da Barra da Lagoa, na canção “Barra da Lagoa”<sup>288</sup>.

Outra homenagem é da banda Dazaranha com a canção “Pra Ficar”, gravada ao vivo e, posteriormente, inserida no primeiro disco solo de Chico Martins, que batiza o disco.

**Canção 51 - Pra Ficar**<sup>289</sup>  
(Dazaranha)

Saudades dela, saudades daquela rua,  
Saudades daquelas noites de lua na janela  
Saudades da lua, do gosto do beijo dela  
Saudades daquela boca sorrindo na janela  
Que o meu amor inventou

Por onde anda aquela linda pessoa  
Deve estar bem amando alguém feliz, sorrindo à toa  
Saudades dela daquela conversa boa  
No chão do boulevard no céu no mar  
Na noite da Lagoa

Me chamou, o meu amor, me chamou  
Pra ficar, só pra ficar  
O meu amor me chamou

---

<sup>287</sup> BARBOSA, Cláudio A. Rancho de Amor à Ilha. In: **Rancho do Amor Ilha**. Gravado em 1968. 1 LP. Interpretação: Neide Mariarrosa e Titulares do Ritmo (coro).

<sup>288</sup> NECO. Barra da Lago. In: GRUPO ENGENHO. **Vou Botá meu boi na Rua**. Faixa 2. Lado A.

<sup>289</sup> MARTINS, Chico. Pra Ficar. In: DAZARANHA, **Dazaranha – Ao Vivo**. São Paulo: Universal Music/MPB Discos, 2011. 1 CD, Faixa 10.

Aparentemente é uma canção de amor, com saudades da mulher amada, porém essa relação de amor é apenas uma forma de contar seu amor pela Lagoa, pelo bairro, “Saudades daquela rua”, a “linda pessoa” que o compositor espera ver “deve estar bem amando alguém feliz, sorrindo à toa”. Dessa forma, o amor que chama “pra ficar” é o local, não necessariamente o aspecto geográfico, a lagoa, mas o bairro, a Lagoa.

Nos anos 1990 e 2000, a Lagoa da Conceição é utilizada como forma de identificar-se como parte da Ilha a *John Bala Jones*, na canção “A Bomba”, já exposta nesta tese, significa a Lagoa como o seu lugar de origem: “Saindo da Lagoa, direto para o mundo”<sup>290</sup>; ou como diria a Phunky Buddha, “Só entro na Lagoa em canoa de garapuvu”<sup>291</sup>. Na Lagoa é necessária uma canoa tradicional, feita com o tronco do Garapuvu, respeitando o local que, apesar das mudanças e urbanização, mantém suas tradições.

Na página virtual que apresenta o *Mané Beat*, a dupla *Elizah e Guinha* é citada no link de “Outros Sons”, tendo como sonoridade a MPB. Mesmo com informações escassas, a citação remete que, pelo menos o criador da página conhecia o trabalho de *Elizah e Guinha*, podendo, assim, existir alguma influência. O grupo *Dazaranha* cita a dupla, ao serem questionados em entrevista, sobre o cenário da Ilha quando começavam a tocar<sup>292</sup>:

Alguns já haviam começado a tocar em Santa Catarina e com bastante êxito. Que era, por exemplo, o *Expresso*, o *Engenho*, o *Tubarão*, da nossa época tinha o *Stonkas Y Congas*, que tocavam alguma deles e bastante cover. [...] Na época lembro do Guinha, muito na ativa com a música instrumental, ele e a Elizah, Joel e Janet que eram forte. [...]

Jorge Coelho também traz canções focadas na Ilha, que está fora do *Mané Beat*. Seu primeiro álbum, *Paixão Açoriana*, de 1997, ressalta Florianópolis e a construção cultural como açoriana (Figura 24). Na

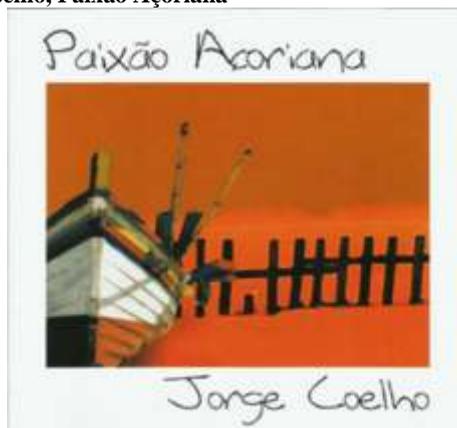
<sup>290</sup> FRANCO, Giulio. A Bomba. In: JOHN BALA JONES. **O Inesperado Efeito Matilha**. Caxias do Sul: Antídoto Produtora, 2004. 1 CD. Faixa 4.

<sup>291</sup> DUTRA, Ulysses; BARRETO, Gustavo. Belzebu. In: PHUNKY BUDDHA. **Phunky Buddha**. Florianópolis: Independente, 1999. Faixa 10.

<sup>292</sup> Entrevista concedida no dia 10 de outubro de 2017.

página virtual do *Mané Beat*, Jorge Coelho é apresentado em “Outros Sons”, como MPB Regional, uma leitura possível dessa definição é por sua temática, tanto nas letras como nas estéticas escolhidas ou nas suas inflexões de voz. Ele mostra a Ilha de Santa Catarina com tema principal em grande parte de suas canções, buscando sonoridades do boi de mamão. Esse compositor é mais um exemplo sobre as ressonâncias percebidas na construção cultural de Florianópolis apresentadas no segundo capítulo, ressaltando a dita cultura açoriana, folclore local e a vida no mar.

**Figura 24 - Jorge Coelho, Paixão Açoriana**



Fonte: Jorge Coelho. **Paixão Açoriana**. Florianópolis: Independente, 1997. (Acervo do autor).

Cabe aqui ressaltar que, assim como *Elizah e Guinha*, este autor não é apresentado como tendo se influenciado pelas bandas do *Mané Beat* ou as terem influenciado, são exemplificados apenas como forma de demonstrar canções de Florianópolis, exibindo a cidade, e o que estava ocorrendo de diversas formas nos anos 1990. Em seu primeiro álbum, com 12 faixas, 10 são de sua autoria e as outras duas são canções com temas sobre a cidade de artistas já monumentalizados na Ilha, a supracitada “Rancho de Amor à Ilha”, de Zininho, tocada de forma instrumental, apenas com violão, e “Ponte Hercílio Luz”<sup>293</sup>, de Luiz Henrique Rosa.

<sup>293</sup> Lembramos que a Ponte Hercílio Luz foi a primeira ligação entre a Ilha e o continente. Desativada desde 1982, é a principal referência visual da cidade

**Canção 52 - Paixão Açoriana**<sup>294</sup>  
(Jorge Coelho)

Sabia sempre onde era bom de se pescar  
Guardava sempre bons temperos só pra mim  
Sabia muito das marés  
Catava conchas pelo chão  
Contava histórias dos pescadores da armação  
[...]  
E era bendita, era bonita  
Tal como a lua no Canto dos Araçás  
Felina, divina  
Ela era a fera que eu sonhava dominar

Nessa canção, locais são manifestados como signos identitários já utilizados em outras canções, como pescadores e praias, lugares monumentalizados por outros compositores (MAUAD, 2001). O autor utiliza-as para, assim, ocorrer a rememoração do ouvinte, de certa forma, com signos constituídos à cidade, compondo essa canção para sua avó que era açoriana<sup>295</sup>. As sonoridades dessa canção são próximas ao estilo samba, influenciado por Zininho e Luiz Henrique Rosa, com as canções citadas presentes no álbum. No período que é lançado o álbum, final dos anos 1990, como discutido no segundo capítulo, há retornos da identidade açoriana, ressignificada como “manezinho”, termo também utilizado por Jorge Coelho. O sucesso das bandas do *Mané Beat* contribuíram para a musicalidade da Ilha, para restituir em suas letras e melodias a cidade. Para a canção “Ilha”, foi produzido um videoclipe<sup>296</sup> pelo cineasta Zeca Pires e vinculado em rede nacional pelo canal de televisão MTV Brasil<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> COELHO, Jorge. Paixão Açoriana. In: JORGE COELHO. **Paixão Açoriana**. Florianópolis: Independente, 1998. Faixa 2.

<sup>295</sup> BARBOSA, Cláudia. Pelas Ruas de Minha Cidade entrevista com Jorge Coelho na Lagoa da Conceição (Parte 02). Publicado em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3QcPjLQ6UZM&t=1388s>>. Acesso em: 18 out. 2017.

<sup>296</sup> O clipe pode ser assistido na página *Mundo Imaginário*, canal Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNo06eMqquc>>. Acesso em: 20 out. 2017.

<sup>297</sup> Ilha na telinha da MTV. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Caderno Variedades, p. 2, 28 jan.1998.

Seu segundo álbum foi *Zimba*, de 1999, e em 2003 lança o terceiro *Farol dos Naufragados*. Zimba é um apelido para a cidade de Imbituba, próxima à Florianópolis, também de colonização açoriana, e *Farol de Naufragados* foi a relação feita pelo autor entre o acidente que ocorreu no extremo sul da Ilha com o atentado às torres gêmeas na cidade de Nova Iorque em 11 de setembro de 2001. No ano de 2004 vai para os Açores a convite do Governo Regional para participar de eventos e, em 2008, é lançado o livro *Construir Cultura*, com personalidades açorianas ou descendentes de açorianos fora dos Açores. Jorge Coelho é o produtor do CD musical que acompanha e, dentre as 12 faixas, oito são composições suas ou de sua coautoria. Segundo o autor, em entrevista ao programa “Pelos Ruas da Minha Cidade”<sup>298</sup>, o presidente do governo dos Açores, em visita à Florianópolis, convida-o para fazer alguns shows nas ilhas açorianas e, enquanto estava nas Ilhas, é convidado para compor uma canção em homenagem ao arquipélago compondo “Qual a Ilha?”. A música tem como estética principal o fado, estilo português, porém com um violão base com levada semelhante à Bossa Nova, com as cordas tocadas de forma percussiva. Suas inflexões de voz são cantadas com a fonética e dicção brasileira, poucas vezes faz o sotaque português, demonstrando a mistura desejada entre Brasil e Açores.

### Canção 53 - Qual a Ilha?<sup>299</sup>

(Jorge Coelho)

Ó lua, onde estará o meu amor  
 Qual a ilha? Me dá o rumo por favor  
 Me aponta a direção de ser feliz  
 Que já cansei de procurar  
 Estou tão farto de errar  
 Ficar pra sempre por um triz  
 Será que vive na Terceira  
 Ilha do Corvo ou São Miguel  
 Santa Maria, meu São Jorge  
 Das Flores, linda, e Graciosa?

<sup>298</sup> BARBOSA, Cláudia. Pelos Ruas de Minha Cidade. Publicado em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3QcPjLQ6UZM&t=1388s>>. Acesso em: 18 out. 2017.

<sup>299</sup> COELHO, Jorge. *Qual Ilha?* In: TEVES, Paulo & DIAS, Rita Machado. (orgs.) **Construir Cultura**. Presidência do Governo Regional dos Açores, 2008. CD anexo, canção 01.

Será pros lados do Oriente?  
 Será que é prensa Ocidental?  
 Se for do Pico, cá em frente,  
 Eu vou à nado do Faial.

Na letra percebe-se que o compositor cita todas as nove ilhas do arquipélago. Tendo como tema a procura do verdadeiro amor, o eu lírico sabe que seu amor está em uma das ilhas, portanto, terá que explorá-las para encontra-lx. Interessante que, quase no fim da canção, o autor usa a expressão “cá em frente”, destacando uma sonoridade típica de Portugal, afirmando as mesclas entre o brasileiro e o português.

Composições semelhantes às criadas pelos músicos do *Mané Beat* ocorriam em Florianópolis antes e durante o tempo de atividades desse coletivo, influenciando-se pela cidade, percebendo-a como uma personagem, uma musa, até mesmo como uma atriz social participando ativamente da vida dos compositores. Não é forçoso afirmar que composições tendo Florianópolis como tema ou agente transformador, ajudam a monumentalizar as canções do *Mané Beat* no imaginário ilhéu.

### 5.3 PÓS-MANÉ BEAT

A canção perpetua diversas possibilidades de sentimentos e emoções como memórias, identidade, traços culturais. Esse “instrumento social” pode ter a finalidade de interação com o outro, visto que são expressões com o propósito de evocar essas emoções, como forma de identificar-se com os sons. Assim, é necessário compreender o conceito de ressonância, que se trata, segundo Greenblat (1991), do poder de um objeto de evocar no indivíduo ou na sociedade forças complexas e dinâmicas que tornam o objeto em questão um representante individual ou social.

O coletivo cultural do *Mané Beat*, que surgiu em Florianópolis, pode ser analisado conforme esse conceito de ressonância. As músicas representam ideais e aspectos contemporâneos, tanto daqueles que se envolvem profissionalmente quanto para os moradores que buscam a canção como forma apenas de lazer, que se identificam nas músicas seu cotidiano, suas experiências e suas dificuldades. Logo, a música produzida pelo *Mané Beat* ressoava, e ressoa, por representar inúmeras informações e memórias com as quais a cidade pode se identificar. Trata-se de um exemplo de representação social, na medida em que sai

dos indivíduos e atinge parte da população da cidade e cidades próximas.

Na primeira década do século XXI, percebe-se a influência das bandas pertencentes ao *Mané Beat* em outros músicos que iniciavam a compor, em relação aos temas das letras, nas sonoridades ou convidando para participações especiais, produção de canções e álbuns. Alguns, como o guitarrista Luciano Bilu, no final do século XX estava envolvido com trabalhos diferentes do conceito do *Mané Beat*, com a banda instrumental *Indiana Blues*, que, inclusive, tem uma faixa apresentada na coletânea *Projeto 12:30*.<sup>300</sup>

Nos agradecimentos de seu primeiro álbum solo, o guitarrista começa com:

Todos os excelentes músicos que participaram deste trabalho: Endrigo, Banana, Bebê, Rafinha, Meira, Seno, Cássio, Neno, **Caio César**, Leco, Miltinho, Marco Valente, Marco Antônio, Clegari, **Nilinho**, Fabrício, **Márcio da Vila**, **Marcinho**, **Rô**, **Gazu**, **Ribeiro**, Maurício, **Chico**, Nelson, **Moriel**, **Alexandre**, **Poeta**, **Adauto**, Marcelo, Fidel, **João**, Paulinho, Antônio, Izabela. Às bandas: **Tijuquera**, **Dazaranha**, **Iriê**, **John Bala Jones**, Mary Black, Aerocirco<sup>301</sup>.

Foram grifados os músicos e bandas agradecidas que fizeram parte do *Mané Beat*. A banda *Mary Black*, em nenhuma fonte encontrada se colocou como parte do *Mané Beat*, porém sua importância para o movimento será abordada posteriormente, agora, é apenas é ressaltado que João Basañez, baterista da banda *Mary Black*, quando gravam seu CD, em 2007 entra na banda *Dazaranha*. A vocalista Emília Carmona, além de vocalista da *Mary Black*, participou de canções como vocalista com a *Tijuquera*, sendo inclusive apresentada como membro da banda no encarte do CD “Floripa Groove”, e, também participou como compositora e vocalista no CD “Ouça sem Moderação”, da *Sallamantra*.

No álbum de Luciano Bilu também há composições de músicos das bandas do *Mané Beat*, como: “Insônia pra Sonhar”, de Moriel Costa;

---

<sup>300</sup> BILU, Luciano. For Luanda. In: **Projeto 12:30**. Florianópolis: UFSC/DAC, 1999. 1 CD. Faixa 12.

<sup>301</sup> Luciano Bilu. Florianópolis: Estúdio Gothan, 2006. Encarte (grifo nosso).

“Livre”, composição de Bilu com Guilherme Ribeiro; “Vá viver”, composição de Chico Martins; e “Meu pequeno Mundo”, de Rodrigo Poeta.

“Insônia Pra Sonhar”, em 2010, foi regravada, com o nome “Insônia” pela banda *Tijuquera* no álbum *Rocksteady*, com algumas mudanças no arranjo, retirando algumas frases de guitarra e da letra. A canção *Meu Pequeno Mundo*, em 2006, foi gravada no disco de Luciano Bilu e, da mesma forma que está produzida e mixada no álbum “Quem quiser é isso aí...”, da *Tijuquera*, com JC Basañez, na época na *Mary Black*, tocando bateria. Repetir a canção demonstra a proximidade de Bilu com a *Tijuquera*, percebendo proximidades musicais, além disso, os cantores<sup>302</sup> e compositores escolhidos, em sua maioria, são das bandas aqui estudadas.

Outro evento que merece destaque entre Luciano Bilu e o *Mané Beat*, é sua participação na gravação do DVD *Ao Vivo* da banda *Iriê*, “Reggae todo dia”<sup>303</sup>. Gravado em 2013 e lançado em 2014, o guitarrista apresenta-se como convidado da banda para suprir a falta de Cristian Fell, que havia saído da banda ficando sem guitarrista fixo. Bilu participa da gravação e também do show de lançamento, demonstrando afinidade com os outros músicos. Nesse show, há convidados especiais, como outros músicos do *Mané Beat*: Chico Martins e Guilherme Ribeiro.

Gravar e regravar canções reforça a memória coletiva sobre a canção. Uma das formas de um artista se projetar é regravar uma canção que já está no imaginário popular, com o público se reconhecendo na canção. Essa atitude também divulga, ainda mais, a canção e, conseqüentemente, o primeiro intérprete ou o compositor (DIAS, 2008). Além de utilizar-se dessas ferramentas, sendo benéfico nos dois lados, Bilu escolhe vozes já conhecidas na cidade para cantarem suas canções ou suas regravações, reativando a memória coletiva para esses signos pré-conhecidos (HALBAWACHS, 2003).

---

<sup>302</sup> Luciano Bilu é guitarrista e, na sua maioria, suas composições são instrumentais com a guitarra fazendo a melodia. Seu primeiro álbum, *Luciano Bilu* mescla entre músicas instrumentais e canções, porém, em nenhuma ele canta. O segundo álbum, *Zeus é tu*, de 2010, é um álbum com composições de canções, no qual Bilu canta. Já o seu último álbum, *Justice*, de 2015, é inteiramente instrumental com guitarra melódica.

<sup>303</sup> IRIÊ. **Reggae Todo Dia**. Florianópolis: Iriê produções, 2014. 1DVD.

Em várias bandas se percebe a influência direta com as composições dos anos 1990. A recentemente citada *Mary Black* tem sonoridades muito semelhantes ao *Phunky Buddha*, com estilo *Black music*. Em entrevista concedida, Cléo Borges, baixista da *Iriê*, inclusive, cita a *Mary Black* como uma das bandas participantes do *Mané Beat*, mas não é encontrada outra referência sobre isso. Suas letras fazem referências à Ilha: em seu álbum de 2003, a primeira canção faz várias alusões à cidade, com estilo musical nos arranjos, próximo aos da *Phunky Buddha*, com entonações e ritmos da voz, uma mistura de *rap* com *reggae*, muito semelhante ao modo de cantar de Guilherme Ribeiro, da *John Bala Jones*.

**Canção 54 - O Lado Black da Força**<sup>304</sup>  
(Mary Black)

Acenda um cigarro, se liga na fita,  
É Mary Black na ponta no breu da batida  
[...]

Lá pros louco da Trindade, pras mina de Coqueiros  
Porrada rolando no mar da Joaquina  
Luau na Lagoa, loucura à deriva  
Ingleses, Praia Brava, Praia Mole ou Santinho...  
No ar ou no mar Floripa é meu caminho

[...]

Uma das principais compositoras e vocalista da banda é Emília Carmona que, como dito acima, participou da *Tijuquera* e do disco da *Sallamantra*. A canção anterior demonstra locais com particularidades, ao mesmo tempo, com ritmo *black music*, traz esses locais para o lado *black* da força, referência aos filmes da saga *Star Wars*, que, no filme, quando as personagens se voltam para o lado do “mal”, é dito que vão para o “O lado negro da força”. Ao modificarem a palavra “negro” por “Black”, há uma troca de sentidos, Black como algo positivo, com as sonoridades e vivências desse ritmo e dos grupos que compõe nesse estilo.

---

<sup>304</sup> CARMONA, Emília; JACK, Fábio. O Lado Black da Força. In: **Mary Black**. Florianópolis: Independente, 2003. 1 CD. Faixa 1.

Contudo, talvez o grupo que melhor represente a influência que o *Mané Beat* deixou, seja a banda *Nós Naldeia*. Formada no início dos anos 2000, a banda de Palhoça, município próximo à Florianópolis, também com identidade construída através da colonização açoriana, tem temas e sonoridades dentro dos variados estilos criados e utilizados, que se assemelham às das bandas do coletivo. Com estética musical predominantemente *reggae*, com levadas de *Black music*, *rock*, *rap*, percussão com levadas MPB e letras, que, entre outros temas, falam das praias de sua cidade, da vida no mar.

Os álbuns da *Nós Naldeia*, *Mbyá* e *Me Leve Para o Mar*, de 2007 e 2010, respectivamente, demonstram como esta banda foi influenciada por compositores anteriores. Sua maior influência, seja nas regravações ou parcerias, é Daniel Lucena, principal cantor e compositor da banda *Expresso Rural*, conjunto musical que finalizou seus trabalhos no início dos anos 1990 e retornou em 2007. Além de Daniel, outros compositores influenciaram o *Nós Naldeia*, entre esses músicos, predominam os membros do *Mané Beat*.

No álbum *Mbyá*, além de um grande número de composições e parcerias com Daniel Lucena, há regravações e participações de membros das bandas estudadas nesta tese. “Martin Balaieiro”, de Valdir Agostinho, ganha regravação com ritmo mais levado ao *Reggae*, além da própria participação do compositor, com um canto semelhante ao *rap*. Outra composição de destaque é “Mamica”, da banda *Dazaranha*, que conta com a participação de Gerry, na percussão, e Fernando Sulzbacher, nos violinos. A canção “Depois da Festa”, de Daniel Lucena e Macarrão<sup>305</sup>, conta com a participação de Guilherme Ribeiro. Mesmo sem a participação de nenhum membro do *Mané Beat*, a principal canção desse álbum e o maior sucesso da banda, demonstra várias características estéticas do coletivo apresentado ao longo desta tese.

**Canção 55 - Reggae Na Casa Amarela**<sup>306</sup>  
(Nós Naldeia)

Senhora dos Navegantes, me ajude a navegar  
Me leve a terras distantes, mas me dê onda pra voltar  
Tô indo pra Garopaba, vou descendo o Siriú

<sup>305</sup> Macarrão, ou Maka, é vocal e principal compositor da *Nós Naldeia*.

<sup>306</sup> LUCENA, Daniel; PASSOS, Joe; REGIANE; MACARRÃO. *Reggae na Casa Amarela*. In: NÓS NALDEIA. **Mbyá**. Florianópolis: Atração Fonográfica. 2007. Faixa 1.

Hoje o sol nasceu mais forte, no Sonho e na Guarda do Embaú

Então eu fico assim quando eu vejo os olhos dela  
Quando ela chega bate o vento na janela  
O sonho humano bom a luz de vela

Reggae na casa amarela, pra dançar  
Reggae na casa amarela, pra dançar  
Nossa aldeia canta Marley, e a Jamaica é aqui no sul  
Nosso céu tem mais estrelas, nosso mar é mais azul  
[...]

O ritmo de *reggae*, como o próprio título sugere, com percussão, voz entoada com o sotaque local e letras de praia ressaltam várias características do *Mané Beat*. Como dito, o álbum que integra essa canção tem referências ao coletivo e a composição apresenta essa influência a partir, por exemplo, do tema. A praia e a vida próxima ao mar, mesmo que sejam de outra cidade, como de Palhoça, não da Ilha, são lugares para a prática do *surf* e, geograficamente falando, é de alguém que está indo para Garopaba vindo do norte, “Tô indo pra Garopaba, vou descendo o Siriú”, caminho que um habitante de Florianópolis deve fazer se quiser visitar essas praias.

No segundo álbum citado, *Me Leve Para o Mar*<sup>307</sup>, fica ainda mais evidente as influências com o *Mané Beat*. Teve participações de Guilherme Ribeiro, Valdir Agostinho, Moriel Costa, Gerry Costa, João Bassanez, Aduino Charnescki e Cléo Borges, além de Chico Martins, que foi um dos responsáveis pelo arranjo de cordas do álbum. Com regravações das bandas do coletivo ou de músicos que participaram: “O Inventor”, uma regravação de “Só pra se dar com as Estrelas”, da *Dazaranha*; “Peixe de Aquário”, da *Stonkas Y Congas*; “Não Vou Parar”, da *Coletivo Operante*<sup>308</sup>; e uma nova versão de “Martin Balaieiro”, de Valdir Agostinho.

Outra banda com participação de membros do coletivo aqui estudado é a *Carne Viva*. Não é por acaso essa influência, pois havia entre seus membros Luiz Maia, ex-baixista da *Stonkas Y Congas*, Gringo Starr, produtor de algumas bandas do *Mané Beat* e um dos

<sup>307</sup> NÓS NALDEIA. *Me Leve Para o Mar*. Caxias do Sul: Antídoto, 2011.

<sup>308</sup> Como já comentado, a *Coletivo Operante* foi uma banda composta por ex-membros das bandas *Stonkas Y Congas* e *Phunky Buddha*.

idealizadores do coletivo, além de *Duda Medeiros*, ex-integrante da *Eklypsa*, já tratad0 neste trabalho sobre o coletivo *100% rock*, e Marcelo Solla. A banda no seu álbum homônimo, de 2000, faz uma regravação de “Meloso Blues”, da *Primavera nos Dentes*, e convida para tocar harmônica Ney d’Berta, o compositor da canção. O disco dispõe de vários convidados, entre eles, Gerry Adriano, *Dazaranha* e ex-*Primavera nos Dentes*.

Escolherem membros do *Mané Beat* ressalta como os músicos ou a própria banda se tornava referência na musicalidade da cidade. A *Carne Viva* e a *Nós Naldeia*, ao selecionarem esses músicos para fazerem participações especiais, reconhecem o talento ou, de alguma forma, respeitam a banda originária, pela qualidade musical ou apenas pela fama. Também partem da estrutura anterior, afirmando a identidade e a memória sobre sonoridades já pré-estabelecidas e as bandas influenciadas a buscarem essas sonoridades para serem reconhecidas.

Utilizando um exemplo mais recente da influência que os membros do *Mané Beat* mantiveram em Florianópolis, há a banda *Refinaria*. Com o estilo *reggae* em suas composições, o álbum foi produzido no estúdio *Mangue Mix*, por Cléo Borges da *Iriê*, a banda de *reggae* mais antiga ainda em atividade da cidade. Além dessa influência, uma das canções gravadas se chama “Uma Ilha”, suas temáticas, escolhas de lugares para cantar, são muito semelhantes às escolhidas pelos compositores do *Mané Beat* e escolhem para participar da canção Guilherme Ribeiro, da *John Bala Jones*.

**Canção 56 - Uma Ilha**<sup>309</sup>  
(Refinaria)

O som, do coração  
O som, da vibração  
Que encanta, seus males espanta, ascende e levanta  
Essa ilha, cheia de graça  
Formosa, sua lua de prata  
No brilho da noite vou à beira mar  
Conversar com as estrelas na paz do luar  
O dragão e o índio me fazem pensar  
[...]  
Não posso deixar de passar nas rendeiras

---

<sup>309</sup> LOPES, Gui. Uma Ilha. In: REFINARIA. **Sobrevivo**. Florianópolis: Mangue Mix Estúdio, 2016. 1 CD. Faixa 3.

Beleza que encanta famílias inteiras  
Sentar conversar e de boa ficar  
Preparar meu olhar porque o pôr do sol...  
É na Lagoa, é na lagoa

Além dos lugares, a forma de descrevê-los é semelhante a algumas composições das bandas do coletivo aqui estudado. A praia Mole, ao leste da Ilha, apresentada pelo “dragão e o índio”, referindo-se às formações rochosas dos dois extremos da praia, que, segundo os moradores, são semelhantes a essas descrições, mesma descrição feita pela banda *Dazaranha*, em “Tribo da Lua”, “de um lado um dragão, de outro um índio”<sup>310</sup>. Descrever o lugar dessa forma demonstra não só a influência à banda, como também descreve de uma forma que apenas o nativo, quem frequenta a praia ou que tenha esse conhecimento se identifica, um ouvinte que possua conhecimento prévio sobre a Ilha; além de lugares e formas de expressões já monumentalizadas pelos compositores, como a Lagoa e o adjetivo “formosa”.

#### 5.4. MÍDIAS E COLETÂNEAS

Um dos projetos idealizado por Gringo Starr para o *Mané Beat*, seria um CD coletivo, com algumas canções de cada uma das bandas participantes. Não ocorreu este projeto, porém, em outros discos coletivos havia a participação dos membros do *Mané Beat*, muitas vezes sendo a primeira gravação da banda. Em 1994, há o já citado *Ilha de Todos os Sons*, lançado nos formatos LP, CD e K7. Dos membros do *Mané Beat*, foram convidadas as bandas *Dazaranha*, que participou com a canção “Retroprojektor”, e *Stonkas y Congas*, com “Xadrez”.

O *Ilha de todos os sons* foi a primeira aposta do grupo RBS nas sonoridades criadas e/ou ressignificadas que surgiam no início dos anos 1990. Os dois grupos aparecerem, demonstrando a importância deles nesse momento no cenário florianopolitano. Apesar de ser a primeira canção autoral gravada pela *Stonkas y Congas*, o grupo já havia feito uma gravação e lançado uma versão sua do hino de Florianópolis. No mesmo ano, 1994, foi lançado pela Fundação Franklin Cascaes, um

---

<sup>310</sup> COSTA, Moriel. Tribo da Lua. In: DAZARANHA. **Tribo da Lua**. São Paulo: Atracção fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 3.

compacto<sup>311</sup> com apenas três faixas do “Rancho de Amor à Ilha”, de Zininho, “Florianópolis em 3 Versões” (Figura 25). Em um dos lados há a canção original, na voz de Neide Mariarrosa e uma versão instrumental executada pela banda da Polícia Militar de Santa Catarina, sob a regência do Cel. Roberto Kell, tocada de forma a lembrar dos hinos mais tradicionais. No outro lado, há apenas uma faixa, uma versão com estética mais voltada para o *reggae*, tocada e cantada pela *Stonkas y Congas*.

Escolher a *Stonkas y Congas* demonstra o reconhecimento desse conjunto para o cenário que estava se formando em Florianópolis. Não foram encontrados dados ou vestígios que possam demonstrar os motivos desse disco e da escolha da banda. O compacto teve como financiamento a iniciativa privada, como as empresas Jurerê Internacional, Habitasul Empreendimentos e Encol - incorporação, construção e vendas<sup>312</sup>. Uma possível leitura sobre os patrocínios é fazer propaganda de Florianópolis, com o hino cantado de formas diferentes, inclusive uma versão no estilo *reggae*, mais moderna, para, assim, atrair novos moradores para o loteamento de Jurerê Internacional. A capa do disco abre, como um encarte, e dentro há uma grande foto da Ilha e fotos menores que a cerca, demonstrando um pouco do que é considerado culturalmente marcante para a cidade, como a renda de bilro, a olaria, pesca e o boi de mamão. Dentro desse contexto, cultural e inovador, é percebido e apresentado o *Stonkas*, para assim cantar um novo “Rancho de amor à Ilha”, ou, quem sabe, uma Ilha mais “moderna”.

---

<sup>311</sup> Compacto são discos feitos de vinil para 33,33 rpm, mesmo material e velocidade dos LPs, porém menores. Consequentemente, o tempo de gravação também é menor.

<sup>312</sup> O bairro Jurerê Internacional, inicialmente era parte de Canasvieiras. Na década de 1970, a Habitasul começa a comprar as terras para fazer lotes e transformar em um bairro luxuoso, com casas dentro de certo padrão. Na década de 1990, é comprado mais uma parte e cresce ainda mais o bairro.

**Figura 25 - Capa interno do compacto Florianópolis em 3 Versões**



Fonte: **Florianópolis em 3 Versões**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994. (Acervo do autor).

**Figura 26 - Encarte interno do compacto Florianópolis em 3 Versões**



Fonte: **Florianópolis em 3 Versões**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994. (Acervo do autor).

Outra coletânea importante de destacar é a *O Som do Patrola*<sup>313</sup>. *Patrola* foi um programa da RBS TV, que estreou em abril de 1999. A revista televisiva voltada para o público jovem, em sua programação havia reportagens ligadas à cultura, à moda, ao comportamento, entre outros temas. Em 2000, o programa passou a ser produzido também em

<sup>313</sup> **O Som do Patrola**. Seleção de Repertório: Gabriel Moojen e Mauren Motta. Porto Alegre: RBS Discos, 2000.

Santa Catarina, mesmo ano que foi lançada o álbum coletânea. Não há citação que o programa já havia estreado em Santa Catarina, a ficha técnica sobre o programa é apenas da sede no Rio Grande do Sul, porém duas bandas catarinenses estão na lista: *John Bala Jones* e *Dazaranha*. Com 14 faixas, essas duas bandas são escolhidas para fazer parte de uma coletânea com músicas do Rio Grande do Sul ou, apresentando algumas que a Rede RBS pretendia divulgar.

Importante ressaltar que o primeiro álbum do *Dazaranha*, de 1996, e o primeiro da *John Bala Jones*, de 2002, foram lançados pelo selo da RBS Discos. Uma leitura possível sobre essas escolhas pode estar relacionada ao sucesso da canção escolhida da *Dazaranha*, “Vagabundo Confesso”, com grande repercussão no país, mesmo não sendo distribuída pela RBS. Interessante destacar que ficou apresentada como “*Daz Aranha*” no encarte, talvez por falta de conhecimento do diagramador ou, descuido por parte da RBS Discos, por não ter, nesse período, o álbum vinculado à canção da banda apresentada em seu catálogo. A escolha pela *John Bala Jones*, foi como uma tentativa de perceber como seria o lançamento em CD da banda, através de uma canção que já estava vinculada às rádios, “Na Ladeira”, no Rio Grande do Sul e Santa Catarina, e assim produzir o CD posteriormente, no caso em 2002<sup>314</sup>.

Os discos coletivos têm a importância de divulgar bandas ou músicos para diferentes nichos, não necessariamente apenas para quem procura uma canção específica, ou banda, ao comprar a coletânea para conseguir determinada composição, compra-se junto outras que talvez não conheça e pode acabar gostando. Estando em uma coletânea como a *O som do Patrola*, um álbum voltado para o público gaúcho, *John Bala Jones* e *Dazaranha* são inseridos nesse público que talvez não o conheçam e, procurando outra banda ao escutar o álbum, possam descobrir e gostar da banda desconhecida. Esses tipos de coletâneas, chamado pau de sebo<sup>315</sup>, são muito comuns na indústria musical, com uma gravadora, no caso aqui uma rede midiática, que escolhe quais

---

<sup>314</sup> Prática da indústria fonográfica em que é lançado um disco com vários artistas e, aquele que alcançar o sucesso esperado, com radio fusão, principalmente, é escolhida para gravar um álbum sozinha.

<sup>315</sup> Na primeira metade da década de 1980 era muito raro uma banda ser lançada no mercado direto com um LP. Ou as bandas gravavam compactos, um disco com duas canções, ou tinha uma canção inserida junto com a de outras bandas. Uma espécie de coletânea das bandas novas. Isso era o pau-de-sebo. Essa análise de Souza (2016) pode ser utilizada também nos anos 2000 e 1990, não apenas na década de 1980.

seriam as bandas que lançariam discos solos ou quais as emissoras de rádio/TV apoiariam em sua programação, percebendo a recepção do público às músicas que compõe o CD, com quais o público mais se identifica. Semelhante ao processo de codificação e decodificação apresentado por Hall (2006). Ao mesmo tempo, as escolhas para estss discos “pau de sebo” são feitas através de bandas que alcançam certo público em shows ou com canções sendo pedidas nas rádios, para, assim, as gravadoras apresentarem possíveis sucessos de vendas de novos CDs (BRANDINI, 2000).

Coletâneas de festivais também são formas de divulgação e qualificação de um trabalho. Ao participar de um festival, há o crivo de jurados que, relacionados aos seus gostos pessoais, percepções político/sociais e, talvez, econômicos, avaliam as composições que consideram ser as melhores inscritas. No ano de 2000, ocorre o Primeiro Festival de Música do SESC Santa Catarina, com um CD coletânea apresentando as músicas selecionadas. Entre as 15 canções do álbum, com compositores de Santa Catarina, não apenas de Florianópolis, são selecionadas duas canções de bandas do *Mané Beat*, “Água do Rio”, da *Tijuquera*, também presente no primeiro álbum da banda, e a inédita “Planeta Mulherada”, da *Phunky Buddha*. As duas bandas já haviam lançado seus primeiros álbuns, participaram de outros festivais e da coletânea *Projeto 12:30*, dessa forma já ocorria certa divulgação no trabalho das bandas.

Do mesmo modo que em 1995, no festival *Skol Garage Band*<sup>316</sup>, a banda *Primavera nos Dentes* foi uma das classificadas finais, conseguindo uma faixa no CD coletânea do festival. Esse festival, com caráter nacional, demonstra como a banda tentava conseguir destaque no cenário independente brasileiro. Em matéria do jornal *Diário Catarinense*, é informado que a banda havia ficado em terceiro lugar com a canção “Psicomato”. Os discursos do periódico são relevantes para percebermos a mídia como divulgadora de bandas que conseguem algum espaço em rede nacional, com texto legitimando sua qualidade.

As faixas presentes nos CDs que são selecionadas através de um festival, não apenas escolhidas por uma produtora, são definidas através de julgadores que as classificam, conseguindo reconhecimento de qualidade por este júri. Os festivais servem como “vitrine” para novas bandas, tanto no momento dos shows como nas coletâneas. Ao serem apresentadas, apesar de, teoricamente, serem bandas independentes, não

---

<sup>316</sup> **Skol Garage Band**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1995.

há um grupo com grande sucesso para aumentar as vendas, que poderia ter uma distribuição e divulgação maior. Todas as bandas são apresentadas como iniciantes com grande potencial comercial e percebidas com qualidade estética, por serem escolhidas por um júri especializado.

Serem escolhidas por uma produtora, ou selecionadas por um júri em um festival, evidencia como as bandas conseguiam espaços e formavam seu público. O objetivo desta tese não é criar juízo de valores explicando que, por serem selecionadas e outras não, esses conjuntos são melhores a outros. Todavia a visibilidade e como são transmitidas e percebidas pelos ouvintes, conseguindo mais espaço, sendo mais vinculadas à mídia, no caso, com maior repercussão, é mais provável que um público maior irá conhecê-las, o que faz com que sejam mais lembradas em sua cidade de origem.

A participação no primeiro *Prêmio da Música Catarinense*<sup>317</sup> em 2013, também demonstra como as bandas pertencentes ao *Mané Beat* ainda eram percebidas com qualidade musical. Na categoria melhor álbum os indicados eram: “Pra Ficar”, de Chico Martins; “Sociedade Soul”, da *Sociedade Soul*; “Uno”, do Nego Joe; “Nasça”, de *Andrey e a Baba do Dragão de Komodo*; **“Pode Ser de Manhã”, Moriel Costa (Vencedor)**. Além da *Nego Joe*, todos os outros indicados eram de membros do *Mané Beat*, como artista solo ou principal compositor das outras. Na categoria *Melhor Banda* foram indicados: *Iriê*; *Sociedade Soul*; *John Bala Jones*; *Nego Joe*; ***Primavera nos Dentes (Vencedor)***<sup>318</sup>. A situação se iguala nesta categoria, das cinco indicadas, três fizeram parte do coletivo, a *Sociedade Soul* tinha como principal compositor Gustavo Barreto, também participante do coletivo, e a quinta era *Nego Joe*. A vencedora, *Primavera nos Dentes*, retornava às atividades no mesmo ano que recebe o prêmio. Novamente, não há aqui juízo de valores e de qualidade artística, ou até mesmo supervalorizando o evento, apenas corroborando como há percepções sobre essas bandas na memória da cidade e dos articuladores do evento.

---

<sup>317</sup> O prêmio acontece desde 2013 e teve sua quinta edição no ano de 2017. É organizado pelo estúdio Pimenta do Reino, hoje, Pimenta do Reino Produções, sob a coordenação de Márcio Parucker (Pimenta). As bandas escolhidas para concorrer são pré-selecionadas por um júri indicado por Márcio Pimenta e, após a indicação, há votação popular via internet e também pelo mesmo júri.

<sup>318</sup> **Prêmio da Música Catarinense.** Informações disponíveis em: <<http://musicasc.com.br/premiodamusica Catarinense/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

Festival que merece destaque por seu público e número de bandas é o *Planeta Atlântida*, promovido pelo grupo RBS, ocorre no Rio Grande do Sul desde 1996. Em Florianópolis ocorreu entre 1998 e 2014, neste último ano a estimativa de público foi de 40 mil pessoas (FRAGA, 2014), em 2001 (AGÊNCIA..., 2001) e 2009 (KLEIN, 2009) foram cerca de 60 mil participantes. O festival tinha como característica apresentar grupos, cantores e cantoras nacionais que estariam fazendo sucesso no momento, sem ter preocupação com estilos musicais. É notório que, em quase todas as edições, bandas catarinenses apresentaram-se, apenas na última edição não houve representante de Santa Catarina. Apesar de em alguns anos se apresentarem em palco alternativo ou, mesmo no principal serem as primeiras a tocar, no final de tarde, com o público ainda chegando. O Quadro 3 demonstra as apresentações catarinenses.

**Quadro 3 - Participações no Planeta Atlântida**

(*Continua*)

<b>ANO</b>	<b>Bandas catarinenses participantes</b>	<b>Dia da apresentação</b>
<b>1998</b>	<i>Bandit</i>	14 de fevereiro
<b>1999</b>	<i>Dazaranha</i>	23 de janeiro
<b>2000</b>	<i>Bandit</i> <i>John Bala Jones</i>	Sexta 21 de janeiro
	<i>Dazaranha</i>	Sábado 22 de janeiro
<b>2001</b>	<i>John Bala Jones</i>	Sábado 27 de janeiro
<b>2002</b>	<i>Índice</i>	Sexta 22 de janeiro
	<i>Iriê</i> <i>John Bala Jones</i>	Sábado 23 de janeiro
<b>2003</b>	<i>Iriê e Willy Trip- juntos</i>	Sexta 24 de janeiro
	<i>John Bala Jones e Sallamantra - juntos</i>	Sábado 25 de janeiro
<b>2004</b>	<i>Iriê</i>	Sábado 24 de janeiro
<b>2005</b>	<i>Iriê</i> <i>Dazaranha</i> <i>John Bala Jones</i> <i>Mary Black</i> <i>Tijuquera</i>	Sexta 14 de janeiro
<b>2006</b>	<i>John Bala Jones</i>	Sábado 21 de janeiro
<b>2007</b>	<i>Dazaranha</i>	Sexta 12 de janeiro
<b>2008</b>	<i>Bandas do Clube da Luta:</i> <i>Aerocirco</i> <i>Gubas e Os possíveis Budas,</i> <i>Tijuquera,</i>	Palco Kazuka 13 de janeiro

	<i>Samambaia Sound Club</i> <i>Nós Naldeia com Valdir</i> <i>Agostinho e Daniel Lucena.</i> <i>Maltines</i> <i>Jucaboom</i>	
<b>2009</b>	<i>Dazaranha</i>	Sexta 16 de janeiro
	<i>John Bala Jones</i>	Sábado 17 de janeiro
<b>2010</b>	<i>Santo Grau</i>	Sexta 16 de janeiro
	<i>Aerocirco</i>	Sábado 17 de janeiro
<b>2011</b>	<i>Iriê + Dazaranha</i>	Sexta 14 de janeiro
	<i>Santo Grau + Nego Joe</i>	Sábado 15 de janeiro
<b>2012</b>	<i>Dazaranha</i> <i>Iriê</i>	Dia 13 de janeiro
	<i>Santo Grau</i>	Sábado dia 14 de janeiro
<b>2013</b>	<i>Nego Joe</i> <i>Dazaranha</i>	Palco Pretinho Convida 11 de janeiro
	<i>Bloomy</i> <i>Iriê</i> <i>Santo Grau</i>	Palco Pretinho Convida dia 12 de janeiro
<b>2014</b>	-----	-----

Fonte: *Jornal Diário catarinense* entre 1998 e 2014, e elaborado pelo pesquisador.

Nas 17 edições do *Planeta Atlântida*, percebe-se que, na sua grande maioria, ocorreu com presença de alguma banda pertencente ao *Mané Beat*. A *Dazaranha* e a *John Bala Jones* fizeram sete apresentações, *Iriê* seis, *Tijuquera* duas e *Sallamantra* uma junto com *John Bala Jones*, Valdir Agostinho tocou como convidado especial da *Nós na Aldeia*, no Palco Kazuka, em 2008. Outras bandas de Santa Catarina também se apresentaram, com destaque para *Santo Grau*, de Chapecó, que tocou quatro vezes<sup>319</sup>, e a *Aerocirco*, de Florianópolis, duas vezes.

Os álbuns e festivais aqui relacionados são apresentados para demonstrar a importância das bandas do *Mané Beat* para o cenário da música popular urbana da cidade. Alcançaram um grande público, principalmente de uma classe consumidora de canções vinculadas às rádios e, de alguma forma, estimularam outras que se formaram depois, com sua sonoridade ou apenas com a possibilidade de também

<sup>319</sup> Apesar de nos jornais encontrarmos apenas três vezes, na página virtual oficial da banda ela confirma quatro vezes, preferimos manter o que a banda apresenta, acreditando que, mesmo sem o vestígio, pode ter ocorrido o show.

consequirem gravar discos ou fazerem shows. Os temas das letras, harmonias e estilos também podem ser percebidos como novas formas de se falar da cidade sob a égide da identidade cultural.

Há, dessa forma, uma identidade cultural ressignificada na cidade a partir dos anos 1990, percebida, codificada e recodificada pelas bandas aqui estudadas. O falar da cidade pelos membros do *Mané Beat* é de forma a relatar um tipo de vivência do jovem urbano. Utiliza-se de música popular urbana relacionada aos estilos considerados mais populares, pensados num público jovem, como o *reggae* e o *rock*. A cidade que descrevem não é apenas a paradisíaca Ilha com praias para passear, com a Figueira cercada por vários bois, boi de mamão, farra do boi ou carro de boi. Não descartam essa Florianópolis, todavia, é também uma cidade com problemas sociais e econômicos, com um centro urbano ativo, praias como lazer e como esporte, características relatadas no capítulo anterior, que a mídia e bandas posteriores, muitas vezes, identificaram-se e influenciaram-se para demonstrar Floripa, inclusive empresas buscavam essa identificação como o caso da loja de calzones *MiniKalzone*.

Em 2009, a empresa de lanches *MiniKalzone* inicia a promoção *Rockalzone*, distribuindo em forma de brindes, um CD com sete músicas selecionadas da banda *Dazaranha*<sup>320</sup>. São escolhidas duas canções do *Paralisa*, três de seu terceiro CD *Nossa barulheira*, e a música de maior sucesso *Vagabundo Confesso*, do álbum *Tribo da Lua*. Os clientes que comprassem determinada combinação de lanches, ganhavam o brinde (Figuras 26 e 27).

A promoção auxiliava nas vendas dos produtos e também na divulgação da banda. Poder-se-ia dissertar aqui sobre a lógica capitalista dessa jogada de marketing, contudo não é o tema central desta pesquisa. Entretanto, percebe-se a escolha da empresa *MiniKalzone* em ser relacionada à essa banda. A empresa é catarinense, surge em 1992 na capital de Santa Catarina<sup>321</sup>, assim, acredita-se no seu interesse em ser reconhecida, pelo menos dentro do estado, ligada à cultura local, através

---

<sup>320</sup> Promoção *MiniKalzone*. Blog *Dazaranha*. **ClicRBS**, Florianópolis, 26 fev. 2009. Disponível em:

<<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=2&local=18&template=3948.dwt&section=Blogs&post=154623&blog=344&coldir=1&topo=3994.dwt>>. Acesso em: 21 out. 2017.

<sup>321</sup> Informações retiradas do sítio virtual da empresa: <<http://minikalzone.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

da música popular urbana, mais massificada e voltada para público semelhante a seus consumidores.

**Figura 27 - Propaganda promocional: Rockalzone**



Fonte: Promoção Minikalzone. Blog Dazaranha. **Clicrbs**, 26 fev. 2009.

**Figura 28 - Capa do álbum Rockalzone Dazaranha**



Fonte: Rockalzone Dazaranha, 2009. (Acervo do autor).

A empresa, ao escolher um bem de consumo cultural, identifica-se com o produto para o consumidor. Seu interesse é que o consumidor compre pela ligação da marca com seu ídolo e, ao mesmo tempo, possa acreditar na qualidade da banda escolhida para ser identificada como patrocinadora que ajuda a arte, como um mecenas.

Aparentemente há essa identificação com a cidade, ao escolherem a *Dazaranha* para a promoção, demonstra a ressignificação da identidade cultural. A empresa, ao indicar a banda, ressignifica a monumentalização da identidade que a canção constrói, remodela, para alcançar um novo público, não mais o de Zininho ou Luiz Henrique Rosa. Sobre a monumentalização da identidade Kornalewski e Pedrosa (2014, p. 64), baseando-se no *Manguebeat*, apresentam que:

O termo monumento aplica-se a inúmeros campos: pessoas, textos, músicas, língua. Enfim, a ideia de monumento é um valor memorial e se emprega de acordo com os interesses de perpetuação daqueles que o elaboram, bem como das relações de poder que interagem na sua formação e constituição (LE GOFF, 2012). A reflexão sobre o campo da música e sua monumentalização parte da premissa de que a música monumental tem como função, voluntária ou involuntária, perpetuar a memória para um indivíduo ou uma sociedade.

Outras empresas se utilizam de produções de álbuns musicais para promover seu estabelecimento. A loja *Cassol*, sede no município de São José, lançou em 2005 o CD *Café Cassol Hits*<sup>322</sup> só com composições autorais. Com vários artistas que se apresentavam no espaço “Café Cassol”, anexo à loja, como o cantor Gustavo Barreto, ex-*Phunky Buddha*, que estava começando carreira solo e tem uma canção intitulada “Flor da Pele”<sup>323</sup>. Escolher este artista é mais um vestígio que, mesmo depois de finalizar as atividades das bandas, seus membros conseguiram construir seu nome entre os espaços culturais da cidade. Outras canções têm temas e sonoridades percebidas como de Florianópolis, com levadas de samba, assemelhando-se mais ao estilo de Jorge Coelho do que a das bandas do *Mané Beat*.

Essa identificação à Ilha ressoa também nas escolhas de sonoridades e temas das canções. Os membros de uma banda em formação, muitas vezes de forma inconsciente, definem quais discursos as outras bandas possuem que é considerado da Ilha ou não, apoiado dentro de um discurso maior que é construído na Florianópolis dos anos 1990, que ecoa nas décadas seguintes. Esses ecos e construções podem ser apresentados como uma parte da cena de música popular urbana que vinha se construindo e reconstruindo na Ilha de Santa Catarina durante as décadas de 1990, 2000 e 2010, fazendo parte ou não do chamado *Mané Beat*, ou com os pares e o público assinalando o que é “manézinho” ou não, mesmo sem rotular dentro do coletivo.

---

<sup>322</sup> Projeto Cassol Nossos Artistas. **Oi São José**, jun. 2005. Informações disponíveis em: <<http://www.oisaojose.com.br/siteantigo/jun05/culturajun05.htm>>. Acesso em: jul. 2017.

<sup>323</sup> BARRETO, Gustavo. Flor da Pele. In; CASSOL. **Café Cassol Hits**. São José: Cassol, 2005. 1 CD. Faixa 3.

Para escolher uma canção que seria “a cara de Floripa” o jornal Diário Catarinense seleciona as que acredita já possuir essa característica. As escolhas dessa enquete, via internet em 2010, demonstram essa ressonância do *Mané Beat*: “Enquete: qual música é a cara de Florianópolis?”. As participantes eram: *Tijuquera*, com “Vista do Canal”; Zininho, com “Rancho de Amor à Ilha”; “Barra da Lagoa”, do *Grupo Engenho*; *Primavera nos Dentes*, com “Capitão do Barco”; “Florianópolis”, de Luiz Henrique Rosa; “Vagabundo Confesso”, do *Dazaranha*; e *John Bala Jones*, com “Ei Moleque!”<sup>324</sup>.

A versão apresentada de “Florianópolis” foi originalmente produzida para o documentário “No Balanço do Mar” e cantada por Francisco Martins, Cláudia Barbosa, Tatiana Cobbet, Gustavo Barreto, Caio Cesar, Juliana Impaléa e Denise Rosa Vaz; arranjo de Jorge Gomez, de 2007. Lembramos que Francisco (Chico) Martins é guitarrista da *Dazaranha*, Gustavo Barreto, ex-vocalista da *Phunky Buddha*, Jorge Gomez, ex-Baixista também da *Phunky Buddha*, e Caio Cesar foi vocalista da *Stonkas Y Congas*, uma leitura possível da escolha dessa versão é a sonoridade que o jornal percebe como Ilhéu.

Interessante destacar que, com exceção da *Tijuquera*, as letras das bandas participantes do *Mané Beat* que participam da enquete, não citam Florianópolis ou qualquer referência direta, como “Vagabundo Confesso”, que, como já apresentado, tem parte da letra criada por Nestor Capoeira, criada no Rio de Janeiro, como música para roda de capoeira e com as modificações e hibridismos com música de pescadores, ressignificou-se como sonoridade de Florianópolis. Isso demonstra que a sonoridade dessas bandas marcou a cidade, ou pelo menos os meios de comunicação, como sonoridade da Ilha. As outras canções participantes são da década de 1960 e início da década de 1980, algumas já estão no imaginário local, já estão hincificadas, como parte de cidade, que é o caso do hino de Florianópolis “Rancho de amor à Ilha” e “Barra da Lagoa”, cantada por vários grupos folclóricos e presente em apresentações de corais. Interessante ressaltar que *Aerocirco*, *Da Caverna* ou *Samambaia Sound Club*, bandas que em anos próximos, ou naquele mesmo ano, faziam sucesso com canções nas rádios e sendo finalistas de festivais, como o Festival da Música e da Integração Catarinense (Femic), não são escolhidas para participar da enquete. Isto

---

<sup>324</sup> Enquete: Qual música é a cara de Florianópolis? Informação disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2010/02/enquete-qual-musica-e-a-cara-de-florianopolis-2810478.html>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

é, o jornal não percebe como sons diretamente identificados da Ilha, ou suas sonoridades ainda não haviam sido monumentalizadas e permanecido na memória da cidade.

A mídia, no caso o jornal *Diário Catarinense*, vinculado ao Grupo RBS, escolheu as canções que, segundo o editorial, carregava mais símbolos ligados à capital catarinense. Algumas das bandas já eram divulgadas pelo Grupo, a mídia percebe o que a maioria aceita como sendo da identidade local e apresenta, construindo e afirmando essa identidade para um público maior, massificando a identidade manezinha (HALL, 2003). Ao deixar de fora composições que não se enquadram nesse padrão escolhido para identificar são também criadas sonoridades que são da cena roqueira da cidade, mas não músicas que representam a cidade, fora de um movimento ou estética ilhoa.

O referido grupo midiático dá espaço em sua página virtual para a banda *Dazaranha* escrever um blog (diário virtual de notícias), entre 2008 e 2010. Segundo blog, “um novo espaço para falar de tudo o que nos der na telha, tudo o que rola no dia a dia do Dazaranha e também, por que não, falar de música, cultura, curiosidades e novidades” (SULZBACHER, 2008). Em sua maioria, as postagens são sobre eventos relacionados à banda, com algumas divulgações de outros eventos que não estão relacionados. Aparentemente, é uma forma da empresa se identificar com o público jovem urbano, escolhendo para apresentar conteúdos, via internet, uma banda com sonoridade de música popular urbana, voltada ao jovem e identidade local.

Não é apenas a grande mídia que, ao divulgar a canção de Santa Catarina, percebe a importância dos membros do *Mané Beat*, projetos elaborados de forma independente são criados e utilizam os discursos desses músicos como forma legitimadora. Em quase todas as edições da *Semana do Rock Catarinense*, organizada por Geraldo Borges, que ocorre desde 2013, algum músico ou banda do *Mané Beat* foi lembrada. Em 2015, o até então, vocalista da banda *Dazaranha*, Gazú, participou do evento chamado *Papo de décadas*, em que três convidados falariam sobre uma década específica, no caso de Gazú, seria a década de 1990. No mesmo evento da *Semana* em 2017 são convidados para falar da década de 1990 e 2000, respectivamente, Daniel Luz, da *Iriê*, e Márcio Costa, ex-*Tijuquera*. Convidar esses músicos demonstra como suas atuações têm valor para os articuladores da *Semana*, acreditando em suas percepções sobre a década.

Outra atividade dentro da *Semana* ocorrida em 2016 e 2017 são comemorações de discos importantes, em 2016, foi lembrado os 20 anos do álbum *Seja Bem Vindo*, da *Dazaranha*, e em 2017 de *O Parto* da

*Primavera nos Dentes*. São eventos que rememoram alguns aspectos musicais da cidade, da cena e da produção, construindo e lembrando o que é considerado monumentalizado como memória e identidade local (KORNALEWSKI; PEDROSA, 2014). Retomar esses músicos pode ser interpretado como memória de uma década que deixaram ressonâncias para as próximas e, de alguma forma, sendo percebidos como um dos pilares da construção da identidade musical de Florianópolis nesse período.

## 5.5. DESTERRO DESTRUÍDA EM RECONSTRUÇÃO

A identidade, como pertencimento a um lugar, é uma construção cultural já discutida na presente tese. A Ilha foi e é cantada e descrita de diferentes formas e versões, criando novas composições ou fazendo releituras de obras já consagradas no imaginário da cidade, ressignificando e modernizando esses cânones, criando novos monumentos de memória (LE GOFF, 2013). Não se tem a pretensão aqui de afirmar as bandas do *Mané Beat* como modelos que são seguidos ou como definidores da forma de cantar a Ilha. Todavia, redefinem alguns padrões sobre a Ilha, seus habitantes e sua cultura, deixando legados para outras gerações de compositores e até mesmo em suas reestruturações como bandas ou músicos.

A música, letras, ritmos e melodias, ao referenciar-se à cultura local e sendo aceita como parte, cria o sentimento de identidade essencializada, como a cristalização e naturalização cultural. No decorrer desta tese foi demonstrado como algumas canções e compositores criaram e foram aceitos pela mídia, governo e pela grande massa, como “cantadores” da cultura florianopolitana. Compositores com o objetivo de falar da Ilha, concordando ou não com as composições anteriores, muitas vezes utilizando alguns dos “cânones”, das músicas/monumentos (LE GOFF, 2013), para legitimar sua composição.

Exemplo dessas novas formas de retratar a Ilha está na canção “Manezinho do Avesso”, da banda *Five 5 Boys*. Formado por um trio, Thiago Aquino Gomes (guitarra e voz), André Guesser<sup>325</sup> (bateria e voz) e Daniel Gomes (baixo e voz), o primeiro álbum do *Five 5 Boys*,

---

<sup>325</sup> Lembramos que André Guesser também foi baterista da *Phunky Buddha* após a saída de Alexandre Gonçalves.

*Estética e Cultura de Massa*, tem como conceito abordar questões da sociedade contemporânea. Títulos como “Zumbi do Smarthfone”, “Compra Coletiva” ou “Metrossexual” demonstram bem as mudanças culturais por meios tecnológicos ou sobre a vaidade masculina. Sobre homossexualidade, na canção “Hollywood”<sup>326</sup>, apresenta locais conhecidos em Florianópolis pelo grande número de público LGBT como no trecho: “gosta de pular / Carnaval no Roma / Parada da diversidade / no costão da Mole / Ou no Jivago Louge”. Locais conhecidos por quem é da cidade, não precisando apresentar para o ouvinte que a conhece o que é ou onde ficam.

Presente nesse álbum, com esse conceito se encontra a chamada “Manezinho do avesso”

### Canção 57 - Manezinho do Avesso<sup>327</sup>

(Five 5 Boys)

Eu moro em Floripa mas não pego onda  
 Não sei subir na prancha eu só tiro onda  
 Eu não como tainha eu não como garopa  
 Conheço o Centro Sul mas nunca fui na Fenaostra  
 Pode rir de mim, esnobar, mas eu nunca comi araçá  
 Eu continuo numa boa, sem conhecer a Costa da Lagoa  
 Eu não acredito em bruxa, nem nunca fui num jogo do Guga  
 Não adianta querer me convidar para ouvir seu colerinha cantar

Avesso

Manezinho do Avesso (2x)

Não adianta perguntar qual é o vento  
 Eu sou Manezinho do Avesso

Eu moro em Floripa mas não pego onda  
 Não sei subir na prancha e eu não tenho honda  
 Eu não como tainha eu não como Lagosta  
 Conheço o Centro Sul mas nunca fui na Fenaostra  
 Pode rir de mim, há há há, mas eu nunca comi araçá

Eu continuo numa boa, sem conhecer a Barra da Lagoa  
 Eu não sei quem é a bernunça, nem nunca vi num jogo do Guga

---

<sup>326</sup> GUESSER, André; GOMES, Thiago; GOMES, Daniel. Manezinho do Avesso. In: FIVE 5 BOYS. **Estética e Cultura de Massa**. Florianópolis: Independente, 2015. 1 CD. Faixa 10.

<sup>327</sup> GUESSER, André; GOMES, Thiago; GOMES, Daniel. Manezinho do Avesso. In: FIVE 5 BOYS. **Estética e Cultura de Massa**. Florianópolis: Independente, 2015. 1 CD. Faixa 11.

Não adianta querer me convidar para ouvir seu curió cantar

Avesso

Manezinho do Avesso (2x)

Não adianta perguntar qual é o vento

Eu sou Manezinho do Avesso

A música “Manezinho do Avesso”, da banda *Five 5 Boys*, é uma canção que apresenta as características construídas de um manezinho da Ilha através de negação. A escolha de estética para o arranjo, melodia e harmonia é o *surf music* californiano, estilo comum para surfistas de Florianópolis até a década de 1980, quando, na década de 1990, o *reggae* é adotado como trilha sonora do surf da cidade<sup>328</sup>. A escolha desse estilo de *rock* apresenta a relação da estética utilizada, principalmente, com surfistas dos anos 1970 e 1980 em Florianópolis (MOTA, 2009).

Como dito anteriormente, a canção está inserida em um álbum com conceito de criticar os hábitos da sociedade contemporânea. Tendo essa percepção como análise, a letra critica os hábitos dos moradores da Ilha de Santa Catarina ou, de forma mais evidente, apresenta outro habitante, um que não se enquadra no espectro cultural instituído como manezinho. A letra da canção é dividida em duas partes muito semelhantes, apenas com algumas palavras se modificando, como Colerinha para Curió, bruxa para bernunça, mudando o objeto, não o tema geral, criação de pássaros, crendices folclóricas. Dessa forma, a ideia é intensificada com pequenas nuances, demonstrando diferentes objetos, mas repetindo o mesmo “manezinho”.

Outro exemplo mais direto, como as mentalidades sobre a cidade podem se reestruturar ou criarem novas percepções da cidade, está na canção “Rush de Amor à Ilha”, de André Seben e Jean Mafra. O título já sugere uma releitura do hino da cidade com uma pequena crítica à mobilidade urbana, mudando somente a primeira palavra de “rancho” para “rush”, momento de maior fluxo de carros em uma cidade. Tocada com o estilo *rock*, com *riffs* de guitarra, bateria bem acentuada. Além de Jean Mafra, é convidado, para cantar em duo, Sandro Costa, Gazú, recém-saído da banda *Dazaranha*. Também fazem parte da do conjunto, Adriano Barvick, ex-baterista da *Dazaranha*, André Seben, na guitarra, e Cícero Bordignon, tocando contrabaixo.

---

<sup>328</sup> As escolhas estético-musicais dos surfistas de Florianópolis foram abordadas anteriormente.

### Canção 58 - Rush de Amor à Ilha<sup>329</sup>

(Jean Mafra e André Seben)

“Todos cantam sua terra, então, a minha vou cantar” ...

[...]

O fogo que ilumina ônibus nas ruas  
 O tiro que implode o meu coração  
 Na ponte: a dor, a festa e o desencanto  
 O vento sul refresca a indignação

[...]

Sou vagabundo do avesso  
 Num pedacinho de terra, pago o preço que posso  
 Eu vivo o feio e o belo  
 Na tela: o riso amarelo, na cara: amor e desgosto

Surfistas, milionários e zumbis do crack  
 “ripongas” e alienados em geral  
 Chupins, artistas tristes e tuas meninas  
 Ciclistas e ambulantes, nos calamos qual

Desterro destruída em reconstrução  
 Desterra, distraída atravessa-me  
 Com credo e concretude encobrendo o chão  
 Ora cuspidando gente, ora a engolir

Sou vagabundo do avesso  
 Num pedacinho de terra, pago o preço que posso  
 Eu vivo o feio e o belo  
 Na tela: o riso amarelo, na cara: amor e desgosto  
 Mutilam tuas costas, rasgam o teu seio  
 Negam poesia, te dão grana  
 Te amo, oh, cidade, nós nos escolhemos  
 Fiz de ti a minha cama

Um assassino um dia lhe deu o seu nome  
 Cidade, morte e mar e dor e cor: beleza  
 Tens tudo, sobretudo, tens a tua fome  
 Mastiga todo o mangue-morro sob a mesa

[...]

---

<sup>329</sup> MAFRA, Jean; Seben, André. **Rush de Amor à Ilha**. Postado por Bruno Ropelato, em 22 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=91RuGQU-EC4>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

**Figura 29 - Frame do vídeo “Rush de Amor à Ilha”**



Fonte: MAFRA, Jean; Seben, André. Rush de Amor à Ilha. Postado por Bruno Ropelato, em 22 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=91RuGQU-EC4>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

As inflexões de voz e arranjos dos instrumentos são impostas de forma a ressaltar a inconformidade com as formas que a Ilha está tomando, com os modos de como as pessoas e a indústria imobiliária estão denegrindo a cidade. Muitas vezes, a letra da canção demonstra a cidade como um corpo único, personificando-a e tratando como uma amante para quem escolheu viver nela, no caso dos compositores, Mafra é de Castanhal, Pará, e Seben, de Joaçaba, interior de Santa Catarina. Na estrofe que inicia “Mutila tuas costas, rasgam o teu seio...” os instrumentos são tocados de forma muito suave e Mafra canta como se recitasse um poema, transmitindo emoção de dor ao ouvinte, uma declaração de amor e tristeza sobre o que acontece a “oh cidade, nós nos escolhemos”, não apenas ele escolheu morar em Florianópolis, a Ilha o quer vivendo nela.

Na canção há referências explícitas às canções já consagradas na Ilha, como “Rancho de Amor à Ilha”, de Zininho, e à “Florianópolis”, de Luiz Henrique Rosa, que já na introdução colocam: “Se todos cantam sua terra, também a minha vou cantar”. É escolhida, para cantar essa introdução, Ana Beatriz Mafra, filha de Jean Mafra, nascida em Florianópolis, com apenas três anos na época da canção. Dessa forma, além de ser a voz de uma criança, apresentando o novo, a reestruturação e as mudanças ocorrendo, é uma nativa apresentando, alguém que irá presenciar o que é cantado.

Os temas são de uma Ilha urbana, não o bucólico “pedacinho de terra perdido no mar”. Especulação imobiliária, incêndios em ônibus, construções em áreas preservadas, foram temas recorrentes no ano de

lançamento da canção e em anos anteriores. A forma de divulgar a canção foi o canal de compartilhamento de vídeos *Youtube*, no dia 22 de março de 2016, véspera do dia de Florianópolis, através da página de Bruno Ropelato e com divulgação de jornais locais.

Mafra, o letrista da canção, apresenta o novo e o antigo da cidade, remetendo seus nomes para, de forma poética, jogar na cara do ouvinte seus problemas. “Desterro destruída em reconstrução / Desterra, distraída atravessa-me”, ou “Um assassino um dia lhe deu o seu nome / Cidade, morte e mar e dor e cor: beleza”. Essas duas frases apresentam os nomes mais conhecidos da cidade, Desterro e Florianópolis, “homenagem” ao ex-presidente Floriano Peixoto, considerado por alguns habitantes da cidade como um assassino por mandar matar participantes da Revolta da Armada na Ilha de Anhatomirim. Assim, a poética da canção, ligada aos nomes da Ilha, ressalta as contradições de destruição/reconstrução, morte, dor/beleza, com a história ainda presente em suas redefinições.

No refrão, há uma renovação ao utilizar termo presente na canção de maior sucesso da banda *Dazaranha*, Vagabundo, retirado de “Vagabundo Confesso”, o autor destaca “sou vagabundo do avesso”<sup>330</sup>, invertendo os valores que são apresentados na canção original. Escolher Gazú, o ex-vocalista da *Dazaranha*, para participar de forma efetiva, destaca ainda mais a homenagem e as inversões pretendidas. Sobre a escolha da dupla em convidar o cantor para o dueto com Mafra, Seben responde que “Gazu tem uma voz tatuada no imaginário de Florianópolis e a música ganha muito mais sentido com ele” (GASPERIN, 2016). A fala de Seben é marcante sobre a importância da voz de Gazú, como “tatuada no imaginário” da cidade, como se a voz que cantou por tantos anos na *Dazaranha* demonstrasse e trouxesse à memória dos florianopolitanos a imagem da cidade.

A importância desse cantor também é percebida e ressaltada pelo jornalista da matéria, Emerson Gasperin (2016), colocando como título: “Ex-Dazaranha, Gazu canta em [sic] música sobre Florianópolis”. A manchete não destaca os compositores, mas, sim, um dos cantores, manifestando o legado deixado por Gazú na canção de Florianópolis

---

<sup>330</sup> O uso da palavra “avesso” por Jean Mafra pode ser atribuída como uma homenagem à banda *Five Boys*, lembrando que os três integrantes fizeram parte também da banda *Samambaia Sound Club* com Jean Mafra. Contudo, preferimos não citar por não perceber explicitamente essa referência e ter proximidade entre o lançamento oficial do álbum “Estética e Cultura de Massa” e a referida canção.

durante sua presença na banda, evidenciando a importância da *Dazaranha*. Mesmo tendo a leitura de utilizar Gazú na manchete por ter recém-saído do conjunto, não desvincula o valor da banda por, ainda assim, ser uma notícia que, possivelmente, ainda estava sendo comentada.

A influência de falar sobre a Ilha permaneceu também nos participantes do *Mané Beat* em outros projetos. Como exemplo, pode-se destacar a canção “Onda”, de Jorge Gomez, ex-baixista da *Phunky Buddha*, que, compôs em 2004, mas só apresentou ao grande público em 2016 por sua atual banda a *Dr Jorge e Mr Seben*.

**Canção 59 - Onda**<sup>331</sup>  
(Dr. Jorge e Mr. Seben)

Morador de Florianópolis  
Praia, surf, futebol  
Rock'n'roll e hip hop  
Samba funk e o vendaval

A amizade colorida  
Não quer compromisso não  
Seu negócio e variedade  
Aguardente e um violão

Tem pelada na segunda  
Quarta pirão e camarão  
Sexta feira é só sinuca  
Lagoa da Conceição

Vai levando assim a vida  
Como quer sem pretensão  
Sabe que nada é real  
Tudo é mera ilusão

Na Ilha, Magia  
Verão que nunca acabou  
Tão perto, tão longe  
Estrela solitária  
O dia já raiou

Vento sol e mar

---

<sup>331</sup> GOMEZ, Jorge. Onda. In: **Dr. Jorge & Mr Seben**. Postado em: 28 jul. 2016. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=2LYXeVkoQc>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

Vem correndo te abraçar  
Deixa onda te levar  
Mais além

A vida é pra sonhar  
Mas tem hora pra acordar  
Deixa a onda te levar  
Mais além

Manezinho é apelido  
Orgulho e tradição  
Seja rico ou seja pobre  
O importante é a intenção

De viver assim a vida  
Como quer sem pretensão  
Sabe que nada é real  
Tudo é mera ilusão

Há grande crítica ao morador da Ilha, ou melhor dizendo, contra a percepção de que na Ilha o morador é “boa vida” que há um eterno verão. No refrão, o compositor analisa que não é exatamente dessa forma, que isso “é mera ilusão” e deve “deixar a onda te levar mais além”. Crítica às composições feitas para ressaltar o manezinho da Ilha preguiçoso, contra o “Vagabundo Confesso” e fortalecer um novo tipo de manezinho.

As características geográficas e culturais construídas como signos da cidade estão presentes na canção, fortalecendo o intuito de demarcar o local. Vento, Sol, Mar, Manezinho, Camarão, Lagoa da Conceição são ditos diretamente descrevendo a paisagem criada pelo autor. Não negando as belezas naturais, somente acreditando que não deve ser apenas esse o foco. Outro signo utilizado pelo autor, muito presente no imaginário da cidade, a onda, é repaginado como uma forma de deixar ser levado mais do que a praia, “Deixa a onda te levar mais além”, submetendo o ouvinte para não ficar envolvido somente na natureza, ser ativo nas suas escolhas e intenções.

As três composições aqui escolhidas são novas percepções de Florianópolis, com críticas, demonstrando contradições na cidade. No primeiro período estudado, em que o *Mané Beat* está inserido, 1994 e 2007, também ocorriam críticas à cidade, porém não de forma tão clara e direta com citações de locais ou com algum nome que represente Florianópolis. Não é afirmado que há falta de senso crítico aos compositores ou uma ilusão de cidade/paraíso, apenas que, no momento da composição, a vontade de falar da cidade e as críticas existentes

focavam em problemas encontrados em grandes cidades, não específicos de Florianópolis.

Há, dessa forma, a desconstrução de como haviam construído a cidade, principalmente nos aspectos social e cultural. Ao analisar as bandas que permanecem ativas que vieram do período *Mané Beat*, suas composições são de homenagem à cidade, com frases como “O que eu gosto da Ilha é de não sair”<sup>332</sup>; “Um pedacinho do céu”<sup>333</sup>; “como é bom viver Floripa”<sup>334</sup>, “Partiu Floripa, festa todo dia”<sup>335</sup>. *Dazaranha e Iriê* afirmam a cidade como um paraíso, com problemas sociais, econômicos, mobilidades e culturais, não escondem essas questões, mas a paixão pela cidade e por sua gente ainda é demonstrada e reconstruída, não desconstruída como as canções acima citadas.

Um exemplo sobre composição na década de 2010 que homenageia a Ilha é *Aqui é o Meu Lugar*, do *Grupo Entre Elas*, grupo de samba formado só por mulheres. A canção venceu a categoria Música do ano do Prêmio da Música Catarinense de 2015<sup>336</sup>, e foi vinculada ao vídeo institucional do canal de televisão e rádio RBS, na programação de verão<sup>337</sup>. Conseguindo, pelo menos no ano, uma grande vinculação midiática.

**Canção 60 - Aqui é o Meu Lugar**<sup>338</sup>  
(Entre elas)

Assim é o meu lugar  
Pedacinho de terra cercado e banhado pelo mar  
Paraíso encantado onde o astro rei se faz brilhar

<sup>332</sup> COSTA, Moriel. A Noite Chegou. In: DAZARANHA. **Afinar as Rezas**. Florianópolis: Independente. 2016. 1 CD. Faixa 3.

<sup>333</sup> MARTINS, Chico. Um Pedacinho do céu. In: DAZARANHA. **Afinar as Rezas**. Florianópolis: Independente. 2016. 1 CD. Faixa 12.

<sup>334</sup> BORGES, Cléo. Viver Floripa. In: IRIÊ. **15 anos de Reggae Todo Dia (DVD)**. Florianópolis: Iriê produções, 2014. 1 CD. Faixa 5.

<sup>335</sup> GAZÚ; IRIÊ. Partiu Floripa. In: IRIÊ. **#Partiu Floripa (EP)**. Florianópolis: Pisca Produtora, 2016. 1 CD. Faixa 2.

<sup>336</sup> Informação disponível em: <<http://musicasc.com.br/premiadamusicacatarinense/#o-que-e>>.

<sup>337</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LdWC1hXhVpE>>.

<sup>338</sup> ÁVILA, Anderson; CELINHO DA COPA LORD; AGUIAR, Edu; SANTINI, Marçal. O Meu Lugar é Aqui. **Grupo Entre Elas**. Publicado como videoclipe no *Youtube* em 29 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QUCEoGR-hys>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Aqui também tem capoeira  
 Sombra da velha figueira  
 Boi-de-mamão, Candomblé, Pai José, Pai João  
 Lugar pra se curtir Um bom samba, um choro  
 Uma cervinha na mesa de um bar  
 Reduto de bambas que paira poesia no ar  
 Terra de gente maneira, gingado da moça faceira  
 E com sambistas por todo lugar  
 Mercado, Carnaval Procissão, Futebol  
 Oferendas pra mãe Iemanjá  
 Arrastão, Pescador  
 A rendeira a render  
 Terno de Reis, Cacumbi vou dançar  
 O meu lugar é aqui  
 Ilha da Magia, mistérios, segredos a me seduzir  
 O meu lugar é aqui  
 Eu te amo Floripa, eterna beleza que me faz sorrir

Utilizando-se de signos cristalizados na canção de Zininho, “Aqui é meu lugar” remete à memória dos habitantes para se identificarem com o local descrito. “Aqui é meu lugar / Pedacinho de Terra [...] Sombra da velha Figueira [...] gingado da moça faceira [...]” são trechos inspirados no “Rancho”, que remontam à Ilha da década de 1960. A canção demonstra-se desligada às construções das canções dos anos 1990, escolhem o samba como estilo musical, não fazem referência às canções ou aos compositores. Escolhem o samba, semelhante ao do Zininho e Luiz Henrique Rosa, como forma de homenagear a Ilha. Apesar de citarem alguns estilos ditos como tradicionais da cidade, não utilizam na parte musical da canção. Além de referências à cultura africana que não foram ressaltadas, mas nunca negadas, pelos dois compositores e, sim, pelas bandas do *Mané Beat*, como a capoeira e o cacumbi. Dessa forma, é importante destacar que, mesmo as bandas participantes do *Mané Beat*, influenciarem outras que se formam posteriormente, há ainda grande influência de outros “cânones” da canção florianopolitana.

## 5.6. CLUBE DA LUTA

Mesmo o *Clube da Luta*, analisado em capítulo anterior, não ter ligação direta com o *Mané Beat*, no caso não ser uma continuidade ou propósitos semelhantes, seus criadores eram participantes de bandas que

faziam parte do coletivo do final dos anos 1990. Márcio Costa, principal idealizador do *Clube*, membro da *Tijuquera*, conta que pensava nisso quando esteve no Rio de Janeiro e fortaleceu isso voltando para Florianópolis, quando recebe um telefonema de Gustavo Barreto, ex-integrante da *Phunky Buddha*, querendo fazer algo para “movimentar o cenário, juntar as bandas”. Depois de conversar com Rodrigo Poeta, seu companheiro de banda, Márcio procura a banda *Samambaia Sound Club*, que já fazia o evento *Samambaia convida*, no caso, propõe a outras bandas dividirem o palco.

*E o Rio estava na frente de Florianópolis. Florianópolis não existia nenhum coletivo. Existia apenas um evento que a banda Samambaia fazia, que era Samambaia convida, no Drakkar, que ela convidava uma banda para tocar no palco dela. Então, não era um coletivo, mas ela já tinha esse pensamento de chamar amigos para fazer eventos juntos. [...] Eu recebi uma ligação do [Gustavo] Barreto. O Barreto tinha uma banda que se chamava Gubas e os possíveis Budas. O Barreto me ligou: “Pô Márcio, to com um projeto novo, uma banda nova, vamos movimentar esse mercado. Tá tudo parado, musica autoral não toca em lugar nenhum, não tem lugar pra ninguém tocar. O Drakkar que tinha espaço agora tá totalmente, se transformou num lugar pra tocar cover. Pô, tu que é bom nisso aí, vamos fazer...” Ah, eu já tinha feito uns eventos assim também chamando bandas no Café Matisse. E eu falei: “Pô Barreto, vou pensar e vou entrar em contato contigo.” Falei com o [Rodrigo] Poeta, já tava pensando nisso aqui, por acaso o Barreto me ligou. Sai de casa fui lá no 12:30 lá da UFSC, tava tocando o Samambaia. Quando acabou chamei o André [Guesser] e o Jean [Mafra] pra conversar lá atrás e tal, falei dessa ideia e marquei a primeira reunião<sup>339</sup>.*

Na fala de Márcio Costa, percebe-se vários personagens que fizeram parte do *Mané Beat*, sem o entrevistado citar o coletivo de

---

<sup>339</sup> COSTA, Márcio. Entrevista concedida dia 8 de junho de 2017.

alguma forma. O *Mané Beat* não deve ser visto como uma inspiração para a criação do *Clube da Luta*, porém, são personagens semelhantes que fizeram parte do coletivo dos anos 1990 e que iniciaram o *Clube da Luta*. Analisando os músicos citados por Costa, percebemos da *Tijuquera* o próprio Márcio e Rodrigo Poeta e, da *Phunky Buddha*, Gustavo Barreto e André Guesser. Apenas Jean Mafra da *Samambaia Sound Club* não fez parte de alguma forma do *Mané Beat*.

O projeto do *Clube da Luta* era apenas a união das bandas, sem pensar no estilo musical ou estéticas adotadas. Muitos criticaram o *Clube da Luta*, alegando que foi uma “panelinha” de Florianópolis, em que só bandas amigas do *Clube* podem tocar, fortalecendo algumas e deixando de lado outras. Sobre isso, é marcante a resposta de André Guesser, no *Blog do Marquinhos*:

Quem acha que o Clube da Luta é feito por amigos está certo e nunca negamos isso. Em todas as entrevistas, bate papos, shows, o Clube da Luta sempre deixou claro que surgiu da reunião de músicos e amigos que queriam um lugar pra tocar, misturar público e se divertir acima de tudo. O Clube surgiu com Tijuquera, Andrey e a Baba, Sociedade Soul, Samambaia Sound Club, Aerocirco, Os Berbigão, Missiva e Kronix, sem pretensão alguma, simplesmente pra curtir um som, mostrar a música autoral. Algumas dessas nem mais estão conosco, mas continuam batalhando. [...]

Esse papinho de que só entra as bandas dos amigos é mentira, cai por terra porque Maltines, Da Caverna, Jeremias Sem Cão, Ilha de Nós, John Bala Jones, são bandas que no início não faziam parte da ideia central, não estavam na reunião dos amigos, mas começaram a fazer parte no momento que se interessaram pelo processo e isso é o que vale, mostrar que quer fazer, não ficar na retórica, sentado na frente de um computador criticando o nada, sem apresentar ideia alguma. (ESPÍNDOLA, 2009).

Indiferente da possível “panelinha”, é inegável que o *Clube da Luta* causou impacto na música autoral de Florianópolis, influenciando, inclusive, boa parte do estado. Em matéria sobre o fim do *Clube*, Marcos Espíndola lista em seu *blog* 64 bandas que passaram pelo *Clube*

da Luta, não só de Santa Catarina, mas de várias partes do Brasil (ESPÍNDOLA, 2009a). Outra diferença desse projeto com outros anteriormente produzidos para a divulgação de bandas de *rock* autorais, é a variedade dos estilos. Desde *Aerocirco* e *Maltines*, com uma levada mais *indie/pop*, *DaCaverna*, de humor escrachado, até *Kratera*, com som mais pesado, com distorções nos instrumentos e letras contestando a sociedade atual.

Dessas bandas, ressalta-se também as organizações internas e externas desse movimento. Pensando se há líderes e o quanto é apresentado para o grande público as regras existentes dentro do próprio movimento. Os membros do *Clube da Luta* expressam suas regras em cartazes pela cidade e propagandas via internet. Relacionando com o filme homônimo<sup>340</sup> brincam as regras:

- 1) Você não pode tocar músicas que não são suas
- 2) Você não pode tocar músicas que não são suas
- 3) Você não pode tocar músicas que não são suas
- 4) Banda que começa com palhaçada, não toca
- 5) Não há espaço para violência
- 6) Os Equipamentos são de uso coletivo. (MACÁRIO, 2011).

O *Clube da Luta* perdeu entre 2006 e 2009. Inicialmente acontecia no *Fios e Formas*, depois que essa casa noturna foi fechada, reformaram uma casa no bairro João Paulo e fundaram o *Célula Cultural*, com o intuito de abrigar as festas do *Clube da Luta*, e também abrir espaço para outros shows, nacionais, locais e alguns internacionais (AMBONI; VERNIZZI, 2010). A característica principal do coletivo era tocar música própria, não importando o estilo, apesar da maioria se enquadrar como *rock*.

---

<sup>340</sup> *Fight Club* (Clube da Luta) é um filme norte-americano/alemão de 1999, dirigido por David Fincher. É baseado em romance homônimo de Chuck Palahniuk, publicado em 1996. O filme é protagonizado por Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter. Uma das marcas do filme são as regras desse clube: A primeira regra do Clube da Luta é: você não fala sobre o Clube da Luta. A segunda regra do Clube da Luta é: você não fala sobre o Clube da Luta. Terceira regra do Clube da Luta: se alguém gritar "Pára!", fraquejar, sinalizar, a luta está terminada. Quarta regra: apenas dois caras numa luta. Quinta regra: uma luta de cada vez, pessoal. Sexta regra: sem camisas, sem sapatos. Sétima regra: as lutas duram o tempo que for necessário. E a oitava e última regra: se esta for a sua primeira noite no Clube da Luta, você tem de lutar.

Márcio Costa relata que o coletivo foi uma ideia de conseguir novos lugares e novos públicos para as bandas que ainda não conseguiam tocar todas as semanas e/ou lotar uma casa de shows. Dessa forma, uma banda ajudaria a outra para conseguir público e divulgar o evento. Assim como o *Mané Beat*, Costa não acredita em chamar o *Clube da Luta* em movimento, para o músico, os dois coletivos não tinham sonoridades semelhantes ou criavam uma nova estética musical, apenas eram coletivos com fins comerciais<sup>341</sup>.

O *Clube da Luta* conseguiu, entre outras vitórias, apresentar-se no maior festival de música popular urbana da cidade, o *Planeta Atlântida*. Promovido pelo grupo RBS entre 1998 e 2014, teve noites com público de 40 mil pessoas, tendo bandas nacionais como atração principal, mas algumas edições, como dito anteriormente, convidando grupos locais para abrir a primeira noite do evento. Em 2008, foi inaugurado o *Palco Kzuka*, inicialmente era para se chamar *Palco Clube da Luta*, porém modificaram para o nome de um caderno direcionado ao público jovem do jornal *Diário Catarinense*. Nesse palco, apresentaram-se as bandas pertencentes do *Clube da Luta*. O jornalista Marcos Espíndola ressalta a importância desse evento para apresentar o coletivo no cenário nacional:

Pois foi para ver Aerocirco que Beto Lee, filho da Tia Rita, foi até o Espaço Kzuka com a produção do canal Multishow e de lá não saiu mais. Entusiasmou-se com a catarse funk disco de Gubas e Os possíveis Budas, outra grande aposta do cenário para 2008, e rendeu-se de vez quando chegou a hora da Tijuquera.

Samambaia Sound Club é outro petardo que mesmo estreado em algum lugar ermo desse país, bota qualquer plateia para dançar como se fossem conhecidos desde sempre. O arrebatamento chegou com a banda Nós Naldeia, que levou para o palco figuras simbólicas do cenário musical catarinense: Valdir Agostinho e Daniel Lucena.

Já de madrugada, Maltines arrebatou corações e mentes com seu indie-rock e deu ao estreado Jucaboom as honras de fechar a banca. (ESPÍNDOLA, 2008).

---

<sup>341</sup> Entrevista concedida dia 8 de junho de 2017.

Nessa reportagem, o jornalista apresenta várias bandas que formaram o coletivo e se apresentaram na noite. Importante ressaltar sua fala iniciando com a cobertura do canal *Multishow*, ligado à Globosat, filiada à Rede Globo, assim como do Grupo RBS, demonstrando a importância da visibilidade nacional para o coletivo e para as bandas que estavam fervilhando no cenário local. Além de caracterizar um pouco cada um dos grupos apresentados, demonstrando a diversidade presente, ressalta-se a presença de importantes “figuras” do cenário musical da cidade, Valdir Agostinho, já comentado aqui nesta tese, e Daniel Lucena, cantor e principal compositor da banda *Expresso Rural/Expresso*, conectando o novo cenário com outros períodos da história da música popular urbana de Florianópolis.

Sobre o fim do coletivo, Marcos Espíndola (2009b) faz uma análise geral do que conseguiram, ressaltando diferenças com a sonoridade do movimento *Mané Beat*, da década anterior:

Na sua impetuosa e breve existência, o movimento que se propôs a promover a música autoral catarinense fez muito barulho e por uma boa causa, contabilizando (em causa própria) mais de 300 shows, um Planeta Atlântida, investidas em outras cidades catarinenses e capitais do Sul e Sudeste brasileiros, além da participação de aproximadamente 50 bandas, totalizando 12 mil minutos de música. Em seu leito de morte pediu apenas que em sua lápide fosse grifado o seguinte epitáfio: “Escute! Eu não sou Mané Bit!”.

Iniciar com *slogan* do *Clube*, “Escute!”, de forma enérgica, para depois citar o antigo coletivo, Marcos Espíndola (2009b) remete, ao seu discurso de negação, o que o próprio jornalista apresenta como “A investida mais malfadada que eu vi, por pouco aquilo não acabou com a cena musical” (SILVA; ZINDER, 2010). Percebe-se na escrita do jornalista sua opinião sobre o *Mané Beat*, relacionando os dois discursos, o primeiro, conseguindo o sucesso esperado, e o outro, uma péssima investida.

Outra leitura possível é sobre as diferenças entre os dois coletivos, principalmente na tentativa de coesão sonora no *Mané Beat*, ou, principalmente, demonstrando que as bandas que tocaram no *Clube da Luta* não estavam preocupadas com sonoridades locais ou falar da Ilha. Estavam interessando em conseguir mais espaço para tocar suas canções falando do mundo deles, da cidade ou do que lhes interessasse.

Não estavam negando as sonoridades das bandas que ressaltam o lugar, como o próprio *Tijuquera*, uma das fundadoras do *Clube*, porém, demonstravam que não era só isso que os estimulava nas composições musicais.

## 5.7. MANÉ DARCI

Talvez o legado que está mais diretamente relacionado com a construção do manezinho e as releituras feitas no *Mané Beat* tenha sido o personagem Darci, criado por Moriel Costa. Criado em 2010 (COSTA, 2013) para aparecer em programetes<sup>342</sup> na rádio Atlântida, afiliada ao grupo RBS, hoje NSC, ganhou tiras em quadrinhos no jornal “Hora de Santa Catarina”, livro, apresentações de *Stand Up* e até rótulo de cerveja.

**Figura 30 - Capa do livro: As Aventura de Darci**



Fonte: COSTA, Moriel (2013).

---

<sup>342</sup> Programas com menos de cinco minutos, alguns com um minuto mais ou menos, com contos de humor transmitidos em horários esporádicos durante a programação da rádio.

**Figura 31 - Foto de Moriel Costa caracterizado como Mané Darci**



Fonte: FIORINI, Yasmine Holanda, 20 maio 2016.

Nas Figuras 29 e 30, podemos analisar algumas características que Moriel Costa apresenta de seu personagem: chapéu de palha e calça com bainha levantada, utilizados por pescadores; prancha de surf e óculos escuros, utilizados por surfistas; outra característica em seus quadros é ainda morar com sua mãe, uma das personagens constantes, significando o personagem como um jovem. Dessa forma, Moriel brinca com uma mescla de dois personagens da cultura ilhéu muito ligados ao mar: o pescador, visto como tradicional, e o surfista, que mora com a mãe, mesmas personagens de sua canção “Salão de festa à Vapor”, relatada no terceiro capítulo. Além de sua camiseta estar estampada “I ♥ (love) Tainha”, utilizando o inglês de uma forma descontraída, declarando gostar de tainha, peixe muito importante para a pesca em Florianópolis, como dito em capítulo anterior, com uma leitura possível é perceber as desavenças de pescadores e surfistas na época da tainha e, assim, apaziguando a briga<sup>343</sup>.

Um personagem caricaturado, simples, com fala ligeira, que “erra” palavras e frases. Uma forma de homenagear e sintetizar um pouco as pessoas que Moriel Costa conheceu e retratou nas suas canções. Apesar de sua influência na cena florianopolitana, é importante

---

<sup>343</sup> NUNES, Carlos Portella. **A Tainha e a Onda**. Florianópolis: Bucica Filmes, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4e4wFqmyZI4&feature=share>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

destacar que nem todas as bandas concordavam com a denominação manezinha, nem mesmo tratavam este personagem<sup>344</sup> em suas canções.

O autor conta que sua inspiração veio da família, mais precisamente de seu primo Alceu Ramos Conceição<sup>345</sup>. De fala rápida, quando chamava Laci, Moriel escutava Darci, desse modo, quando convidado a fazer o personagem, cria o personagem Darci<sup>346</sup>:

De forma involuntária, a pedido de um amigo, pra eu gravar umas brincadeiras para rádio, o Jorge Fortunato, que na época fazia a direção comercial das rádios do grupo RBS. Ali ele me pediu para fazer uns programetes, gravei dez. Antes ele testou com os amigos, mostrou pros amigos antes de botar no ar, fiz dez, a galera gostou, aí fiz mais dez e aí fui gravando assim.<sup>347</sup>

Apenas em 2010, o personagem “ganha vida” com Moriel Costa. Porém, há reportagens que divulgam uma canção do próprio *Dazaranha* intitulada “Darci” (REZENDE, 1997), gravada e que seria introduzida no álbum “Tribo da Lua”. Perguntado sobre essa canção, Moriel Costa afirma que a canção tem relação: “sim, é sobre um cara que guarda carro e fuma maconha”<sup>348</sup>. Em 2016, é lançada outra canção chamada “Darci” no álbum “Afinar as Rezas”<sup>349</sup>, quando perguntado, afirmam não ser a mesma canção de 1997.

---

<sup>344</sup> Como já dito no segundo capítulo, o manezinho, foi se construindo como uma forma de expressar o sentimento de localidade do florianopolitano. Conceitua-se como personagem para demonstrar suas construções no imaginário, não como uma pessoa real, apenas idealizada. Importante destacar, também, que existem inúmeros tipos de “manezinho”, o de Moriel Costa é apenas um deles.

<sup>345</sup> Também humorista, criou o personagem Odílio, uma caricatura de um manezinho da Ilha. Pode ser vista uma entrevista sua para o programa palavra aberta da TV da Alesc, publicada em 15 de dezembro de 2012, que está disponível em: <[http://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/tval/noticia\\_single\\_tval/odilio](http://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/tval/noticia_single_tval/odilio)>. Acesso em: 22 out. 2017.

<sup>346</sup> Entrevista concedida dia 10 de outubro de 2017.

<sup>347</sup> Entrevista para Adriana Althoff no programa da TVCom, *Clube do Champanhe*, em 2013. Publicado em: 3 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u8dTiZtI9Vs&t=794s>>. Acesso em: 22 out. 2017.

<sup>348</sup> Entrevista concedida dia 10 de outubro de 2017.

<sup>349</sup> COSTA, Moriel. Darci. In: DAZARANHA. **Afinar as Rezas**. Florianópolis: Independente, 2016. 1 CD. Faixa 5.

A construção do personagem, utilizando o humor, de forma caricata, é analisada por Lucas Antonio Lacerda (2013, p. 52), da seguinte forma:

Aplicando tais características ao contexto de estilização do Manezinho e do manezês, podemos ponderar que na estilização feita através do personagem Darci demanda-se um conjunto específico de procedimentos textual-discursivos, a fim de construir tal representação sobre o ‘sujeito’ Manezinho em seus discursos cotidianos. Da mesma forma, como em situações peculiares das quais, também, se busca transpor o humor através da identidade, ou seja, provocando no indivíduo a identificação, um reconhecimento.

A análise do autor recai sobre as apresentações de *santd up* do personagem, porém a linguagem é a mesma na rádio. As inflexões da voz, sotaques e gírias são importantes para a identidade que o comediante quer construir do personagem que, segundo o próprio autor<sup>350</sup>, é baseado em seus familiares e moradores da Costa da Lagoa<sup>351</sup>. Em 2013, quando é lançado o livro “As aventuras de Darci”, Moriel da Costa (2013, p. 31) tenta escrever de forma a continuar com a sonoridade de seu personagem, como no exemplo abaixo extraído do livro que transcreve algumas das “aventuras” do Darci:

Mertiolati  
 - Drauciiiiiiiiiiii!!!!  
 - Quêêê Mããããããeeeeeeeeeeeee?  
 - Queis pegági o Mertriolati, magi a água sigenada que tá incima da cristalera, dentru da partilera... cá Mãe tá cá perna pisada, dtô veiu vê a canela da Mãe – chegô visita agora, e a Mãe não podi sair daqui. Ligeru Drauci!!!  
 - Quêêê Mããããããeeeeeee?

---

<sup>350</sup> Entrevista para Adriana Althoff no programa da TVCom, *Clube do Champanhe*, em 2013. Publicado em: 3 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u8dTiZtI9Vs&t=794s>>. Acesso em: 22 out. 2017.

<sup>351</sup> Bairro em Florianópolis sem acesso a veículos automotivos, apenas por trilhas ou pelo mar.



Mané Darci demonstra o crescimento do personagem nos meios de comunicação, buscando maior público nos espectadores de Santa Catarina e construindo maiores identificações. Além disso, a presença de mais um integrante do *Dazaranha* demonstra a confiança que a banda possui nesse grupo de comunicação.

A citação de Mané Darci para esta tese reforça algumas questões levantadas nos capítulos anteriores e neste. O primeiro é a construção da identidade do manezinho da década de 1990. Como dito, outros atores criaram caricaturas de manezinhos antes de Moriel Costa, porém esses personagens eram mais ligados ao tradicional, trabalhadores e trabalhadoras, morando em regiões mais rurais/litorâneas da cidade. Darci segue esse padrão, mas também é surfista, frequenta lugares urbanos com menos estranheza, ainda mora com a mãe – e como diria ela, “chupa maconha” –, o pescador sendo demonstrado como o tradicional, ruralizado, e o surfista, construído como o jovem moderno, que, muitas vezes, vive na área urbana e vai à praia surfar apenas por lazer. O personagem representa as letras cantadas pelos integrantes do *Mané Beat* e, indo além, tem na alma das sonoridades, da melodia que buscavam entre “*Black Sabbath* com boi de mamão”<sup>354</sup>.

---

<sup>354</sup> COSTA, Moriel. Maruim. In: DAZARANH. **Paralisa**. Balneário Camboriú: Estúdio 55, 2007. 1 CD. Faixa 12.

## 6. FERMATA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O pescador todo dia vai pro mar e ver o sol nascer. Então, muitos dos pescadores já entram de costas pro mar, já viram aquilo todos os dias, mas não são todos assim. Sempre tem aquele pescador que no meio daqueles todos, ele para tudo, pega no leme, se concentra e vê o sol nascer. Porque ele tem a consciência do tamanho, da grandeza daquele momento para a vida dele, né?!*<sup>355</sup>

Para descrever o compositor, no caso, seu irmão, Moriel Costa, Gerry utiliza de uma metáfora com pescador. Assim, o fio condutor desta pesquisa acabou transformando-se em uma rede, uma tarrafa que jogamos e ao puxar nos deparamos com significativos tipos de peixes. Nosso interesse inicial era analisar um dito movimento que, de acordo com vários relatos, parecia sem expressão, que “quase afundou a música autoral na Ilha”, como descreveu Marcos Espindola, porém, encontramos uma Ilha fervilhando de criatividade, muitos percebendo o nascer do Sol, mas, também, o mar, as trilhas, a comida, os temperos, pessoas, os prédios, enfim, uma cidade!

Escolhemos, e acreditamos que conseguimos, olhar para o *Mané Beat* procurando duas explicações básicas: O que da Ilha e que Ilha eles relatavam? E se foi mesmo um movimento cultural? Ao nos depararmos com a produção das bandas, percebemos que havia muito a que ser estudado e, além disso, outros grupos musicais que mereciam estar nesta tese ou, ainda mais, também ser analisados de forma sucinta.

Ao escrever a dissertação, entre 2007 e 2008, sobre bandas do estilo *rock* no que chamamos de *Mundo 48*, isto é a região localizada com o prefixo telefônico 48, fomos surpreendidos com a quantidade e qualidade das bandas, precisando fazer recortes, como só estudar bandas que tinham canções gravadas em discos. Da mesma forma, nas visitas em sebos e museus, ficava evidente o quanto Florianópolis fervilha de criatividade musical, dentro do período estudado aqui, entre 1994 e 2016, encontramos diversos estilos: orquestral, folclórica, *rock*, *reggae*, diversos estilos do *metal*, samba, choro, a maioria de altíssima qualidade. Acreditamos, depois dessas pesquisas, que não procede

---

<sup>355</sup> COSTA, Gerry Adriano. Entrevista concedida dia 10 de outubro de 2017.

discursos de que “não há música de qualidade em Florianópolis”, “só tem *Dazaranha*” ou que “só tocam *covers*”. Pelo contrário, percebemos que em nenhuma época a cidade ficou sem boas produções de música autoral.

Coletivos musicais também se mostram muito presentes no decorrer desta pesquisa, com ideias de como procederem bem diversas. Além desses projetos coletivos, vários eventos que têm, ou tinham, o objetivo de promover a música autoral na cidade e no estado. Não nos aprofundamos em compreender os motivos que levam a alguns desses projetos alcançarem seus objetivos e outros não. A única percepção que tivemos foi da falta de comprometimento de participantes em alguns desses coletivos, como disse Geraldo Borges<sup>356</sup> sobre o coletivo *O Clube*, “muitos querem entrar pro *Clube* apenas para tocar, na hora de divulgar os outros, de carregar instrumentos, pulam fora”. O músico merece destaque por ter vários projetos, desde 2011, para a divulgação da música autoral na Grande Florianópolis, como “palco aberto”, o coletivo “*O Clube*”, “Palco Célula”, “Semana do Rock Catarinense”, recentemente abriu um bar, chamado *Beco*, na cidade vizinha a Florianópolis, São José, deixando um dia da semana, no mínimo, na sexta ou sábado, apenas para música autoral (BARROS, 2017).

Além das análises sobre coletividades, nossa pesquisa se baseou em compreender como Florianópolis é descrita pelas bandas escolhidas. Os anos 1990 não foi quando começaram a utilizar a cidade como inspiração, outros como Zininho, Luiz Henrique Rosa e o *Grupo Engenho*, já haviam cantado e encantado com suas percepções sobre a Ilha. O destaque para os anos 1990 foi utilizarem o folclore, temas considerados tradicionais, hibridizando com sons globais, criando, assim, novas sonoridades, semelhante ao que o *Grupo Engenho* havia feito, mas com mais “pegada” nos sons globais, como o *rock*, o *reggae* e o *blues*, deixando mais acessível comercialmente.

As escolhas de se falar em Florianópolis e posturas de coletividade, além de ser uma nova roupagem, também influenciou novos compositores na cidade. Escolher falar de sua cidade, utilizando o português, cria identidade com os moradores, porém, percebemos, ao logo desta tese, que dificilmente alcançará público fora do estado, algumas exceções, como a *Tijuquera*, conseguem fora do país, uma leitura possível desse público exterior, é a apreciação da sonoridade, não

---

<sup>356</sup> Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Manguemix Estúdio, dia 31 de julho de 2017.

se identificando com o tema abordado, talvez, até mesmo, buscando o exotismo, a *world music*, não a sonoridade da Ilha.

Já o alcance que conseguiram na cidade é marcante, sendo percebido nas bandas que ainda estão ativamente no mercado, nas regravações, participações especiais e, também, ao fazerem shows somente para lembrar. *Primavera nos Dentes* e *Stonkas Y Congas* tocaram juntos no teatro do CIC em agosto de 2015, num teatro quase lotado e com a Fundação Catarinense de Cultura relatando no flyers: “Os anos 1990 estão de volta”. A *Phunky Buddha* fez o mesmo no Célula Show Case, em março de 2014, também com casa cheia e com o público cantando junto. Um público de pessoas com a mesma idade que os integrantes, mas também mais jovens, que, provavelmente, não iam para os shows quando estavam na ativa. Demonstra, assim, como essas bandas ainda estão no imaginário da cidade. Além, claro, das bandas ainda na ativa, como *Dazaranha*, *Iriê* e *John Bala Jones*, que, principalmente as duas primeiras, ainda lotam tetos e casas de shows quando se apresentam.

Escutar as canções, conversar com os compositores, ir a shows, palestras, assistir documentários, fez com que, além de “jogar a tarrafa” para conseguir informações, o sentimento é de mergulhar no mar do *Mané Beat* com os peixes para levar à superfície. Ao nos depararmos com as fontes, muitas escolhas no projeto inicial foram se modificando e, dependendo delas, poderia ser uma tese com outro enfoque.

Não escolhemos discutir a vida dos integrantes ou fazer biografias deles e das bandas, apesar de ter um pequeno histórico. Nem mesmo as questões sociais, étnicas, quais as classes dos integrantes, dificuldades financeiras, possíveis outros empregos, além de músico, escolas que estudaram. Também poderíamos discutir questões de gênero mais profundamente: como as mulheres são retratadas, como os homens são retratados, sexualidades, identidades de gênero, discussões homoafetivas. Temas que gostaríamos de abordar, porém, como toda tese requer recortes, nossos estudos ficaram sem esses questionamentos.

Assim como iniciamos esta tese com a afinação, deixamos como palavras finais a *fermata*. Notação musical que deixa o tempo da nota em suspensão, sem saber quando vai terminar, permitindo a interpretação do instrumentista. Desse modo, queremos que as palavras deste trabalho fiquem assim, em suspensão, sem um fim específico.



## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta; ANPOCS, 1994.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Indústria Cultural**: o Iluminismo como mistificação de Massas. 7 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Teoria da Cultura de Massa.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A feira dos mitos**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- AMARANTE, Carolina. A Cidade Nova do Campeche: uma perspectiva histórica dos projetos de futuro para Florianópolis a partir das memórias dos moradores do bairro. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 13., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, UFRGS, 2016. Disponível em:  
<[http://www.encontro2016.historiaoral.org.br/resources/anais/13/1462058347\\_ARQUIVO\\_artigoencontrohstorlpoa.pdf](http://www.encontro2016.historiaoral.org.br/resources/anais/13/1462058347_ARQUIVO_artigoencontrohstorlpoa.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- ARAGÃO, Helena de Moura. **Mapeamentos musicais No Brasil**: três experiências em busca da diversidade. 2011. Dissertação (Mestrado em História, Política E Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte Catarinense**. Florianópolis: Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina, 1977.

AZAMBUJA, Luciano. O Manguê, o Mané e outros Beats. **Revista de Estudos Poético-Musicais** – REPOM, Florianópolis, n 3, jun. 2006.

BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARROS, Karin. Produtor musical Geraldo Borges abre espaço em São José para movimentar a cena local. **Notícias do Dia**, Florianópolis, Caderno Plural. 20 out. 2017. Disponível em:

<<https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/geraldo-borges-costa-busca-a-pelo-menos-seis-anos-dar-luz-a-musica-autoral-catarinense>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

BECK, Ulrich. **O que é Globalização?** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987. 1v. p. 165-198.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

CABRAL, Oswaldo R. **História de Santa Catarina**. 2. ed. Florianópolis: Laudes, 1970.

ÂMARA, J. M. Bettencourt. **Música Tradicional Açoriana**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

ÂMARA, J. M. Bettencourt. **Para a sociologia da música tradicional açoriana**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

CAMPOS, Cynthia Machado. Subjetividades Mutantes: o “viver jovem” em Florianópolis nos anos 70: sentimentos e... In: PEDRO, J. M.; ISAIA, A. C.; DITZEL, C. H. M (Org.). **Relações de poder e subjetividades**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2004.

CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de. **A Banda Dazaranha**: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CERUTTI, Simona. Processo e experiência: indivíduos, grupos e identidades em Turim no século XVII. In: REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de Escala**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Vargas, 1998.

CHEREM, Rosângela. **Aparições da textualidade**: dizer e ver um Virgílio. 2006. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CHIMÈNES, Myrian. Musicologia e história: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? **Revista de História da USP**, São Paulo, n. 157, jul./dez. 2007.

CORRÊA, Wellington Carlos. **"Vou andar por aí"**: o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa (1960-1975). 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

DASSOLER, Elisa. **Coletivo Arte na Periferia**: por uma outra dimensão territorial das artes visuais. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicações Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. São Paulo: Boitempo. 2008.

DIAS, Rafael Damaceno. **Que invasão é essa?** Leituras sobre conflitos socioculturais em Florianópolis (1970-2000). 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DÍAZ, Claudio Fernando. Entre a dança e o canto. In: GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (Org.). **Música Popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015. p. 37-57.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. **A República Cantada: do choro ao funk – a história do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

EGG, André (Org.). **Música, cultura & sociedade: dilemas do moderno**. Curitiba: CRV, 2016.

FANTIN, Márcia. **Cidade Dividida**. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007

FERREIRA, Sérgio Luiz. “**Nós não somos de origem**”: populares de ascendência açoriana e africana numa freguesia do Sul do Brasil (1780-1960). 2006. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

FERREIRA, Sérgio Luiz. **O Banho de Mar em Santa Catarina, 1900-1970**. 1994. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (Org.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 15-42.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **A farra do boi: palavras, sentidos, ficções**. Florianópolis: Editora da UFSC. 1997a.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997a.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Povoadores da Fronteira: os casais açorianos rumo ao Sul do Brasil**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

FLORIANÓPOLIS. Lei nº 9.907, de 18 de novebr de 2015. Altera o art. 5º e o § 1º e acrescenta os §§ 6º e 7º ao art. 5º da lei nº 4601, de 1995. Faço saber a todos os habitantes do município de Florianópolis que a Câmara Municipal de Florianópolis aprovou e eu sanciono a seguinte lei. **Diário Oficial do Município**, Florianópolis, SC, 18 nov. 2015.

FRIENDLANDER, Paul. **Rock and Roll – Uma História Social**. São Paulo: Record, 2003.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Havard University Press, 1998.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. **A representação do feminino na poesia cantada: o que há entre D. Dinis e Chico Buarque**. 2009. Tese (Doutorado em Letras) -Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2009.

GANDHI, Léela. **Postcolonial Theory: A Critical Introduction**. New York: Columbia UP, 1998.

GARCIA, Tânia Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan./jun. 2010.

GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (Org.). **Música Popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015.  
GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais**. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012. (Paradigmas clássicos e contemporâneos).

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da música folclórica à música mecânica:** Mario de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Intermeios, 2015.

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Ed.). **Exhibiting cultures:** the poetics and politics of museums display. Washington: Smithsonian Institution, 1991. p. 42-56.

HALBAWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 9. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos:** o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos Fraturados:** cultura e sociedade no século XX. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-24.

IKEDA, Alberto L. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Revista Estudos Avançados,** São Paulo, v. 27, n. 79, 2013, p. 173-190, 2013.

IKEDA, AlbertoL. Pesquisa em Música Popular Urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 3., 2000, Bogotá. **Anais...** Bogotá: IASPMAL, 2000. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/iv-discursos-disciplinarios-alrededor-de-las-musicas-populares/pesquisa-em-musica-popular-urbana-no-brasil-entre-o-intrinseco-e-o-extrinseco/>>.

JACQUES, Tatyana A. **Comunidade Rock em Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. Mídia, cultura juvenil e rock and roll: comunidades, tribos e grupamentos urbanos. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KORNALEWSKI, Alex Medeiros; PEDROSA, Adhara. Monumentalização do mangubeat: construção de memória e identidade em Recife (década de 1990). **Revista Confluências Culturais**, Joinville, v. 3, n. 2, p. 59-71, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/54>>. Acesso em: 25 set. 2017.

LACERDA, Lucas Antonio de. **A representação da identidade do 'manezinho': entre a arte e a vida**. Dissertação 2013. (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas: Unicamp, 2013.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **"Na tela da TV, no meio desse povo": os enredos das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

LEVI, G.; SCHMITT, J. C. (Org.). **História dos Jovens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 1v.

MACEDO, Lisandra Barbosa. **Ginga, Catarina manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAHEIRIE, Kátia. **Sete mares numa ilha:** a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. 2001. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MARKMAN, Rejane Sá, **Música e Simbolização:** Mangubeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annalube, 2007.

MARQUES, Gabriela Miranda. **(Re)Invenção do Anarcofeminismo:** anarcofeministas na cena punk (1990-2012). 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (Org.). **Palavra Cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Fragmentos de Memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. **Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, p. 157-169, 2001.

MONTYSUMA, Marcos. Gênero e meio ambiente: uma (in)visibilidade das mulheres na construção da floresta na Amazônia. In: PARENTE, Temis G.; MAGALHÃES, Hilda G. D. (Org.). **Linguagens Plurais:** cultura e meio ambiente. Bauru, SP: EDUSC, 2008. p. 155-174.

MORAES, José Geraldo Vinci de. MetrÓpole em Sinfonia: **História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, Marco Antônio (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

MOTA, Rodrigo de Souza. **Crime Perfeito:** rock anos 1980, Mundo 48. Curitiba: Prismas, 2015.

MOTA, Rodrigo de Souza. **Rock anos 1980, Mundo 48:** um Crime Perfeito? 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. **Retratos de Mulher**. Porto: Campo das Letras, 2005.

MUSTAFÁ, Izani Pibernaut. **Alô, alô, Joinville! Está no ar a rádio Difusora! A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961)** 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NAPOLITANO, Marcos **A Síncope das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambria. **A Canção Brasileira: leituras do brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais**. 2017. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

NORONHA, Lina M. Ribeiro de. A Música Como Linguagem e os Conceitos de Música Universal e Música Nacional. In.: VALENTE, Heloísa de A. D. & PEREIRA, Simone L. (orgs). **Com Som! Sem Som...** São Paulo: Letra e Voz/ FAPESP, 2016, pp. 67-78.

NUNES, Lélia P. da Silva. Sobrevivências Culturais Açorianas: a identidade da Ilha de Santa Catarina. In: PEREIRA, Nereu do Vale (Org.). **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. p.71-77.

OLÉIAS, Valmir José. **O lazer no aterro da baía sul em Florianópolis: o abandono de um grande projeto**. 1994. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e Canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, A.; VELLOSO, M.; PESAVENTO, S. (Org.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 245-257.

OLIVETTO, Washington. A Redescoberta do Brasil. In: OLIVETTO, Washington. **História do Rock Brasileiro**. São Paulo: Abril. 2004. 4v.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso – Princípios & Procedimentos**. 11ª edição. Campinas: Pontes, 2013.

PARANHOS, Adalberto. A Música popular e a Dança dos Sentidos: distintas fases do mesmo. **ArtCultura**, n. 9, jul./dez. 2004.  
PAVÃO JÚNIOR, José de Almeida. **Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano**. 1980. Tese (Doutorado em Filologia Românica) - Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1980.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

PEREIRA, Simone Luci. Migrações, mundialização, cultura midiática. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). **Trago o Fado nos Sentidos: cantares de um imaginário atlântico**. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 32-42.

PERIN, Diogo Zomer. **Se "tá certo ou não tá?!" O importante é que vai tudo "muito bem!" As canções de palhaços cantores: do circo-teatro às novas mídias - 1951 a 2001**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PIAZZA, Walter F. **Aspectos Folclóricos Catarinenses**. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore, 1953.

PIAZZA, Walter F. **Santa Catarina: sua história**. Florianópolis: Editora da UFSC; Lunardelli, 1983.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Série debates).

QUEDA de torres fere 39 em festival de música. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jan, 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u20643.shtml>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

RIBEIRO, Luiz da Silva. **Os Foliões do Espírito Santo nos Açores**. Porto: Angra do Heroísmo; Tipografia Andrade, 1942.

ROSA, Pablo Ornelas. **Rock Underground: uma etnografia do Rock Alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

SANTOS, Sheyla Tizzato. **Nas manhãs do sul do mundo: música e cidade na produção do Grupo Expresso Rural em Santa Catarina (1980-2012)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. **Música e cultura: revista da ABET**, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 66-77, 2013.

SARDO, Susana. Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico *Sul*: o caso das relações Portugal-Brasil. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.) **Trago o Fado nos Sentidos: cantares de um imaginário atlântico**. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

SARDO. Susana. **Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções em Goa**. Alfragide: Texto Editores. 2011.

SAYÃO, Thiago J. **Nas Veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

SENRA, Izabela Mascarenhas. **Canções vadias: mulheres, identidades e música brasileira de grande circulação no rádio**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de Lembrar, Tempo de esquecer...** As vibrações do Centenários e o período de nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville. Joinville: Editora da Univille, 2008.

SILVA, Rodrigo Moreira da. **Ratoeira:** música de tradição oral e identidade cultural. Florianópolis: UDESC, 2011.

SOUZA, Angela. Maria. **A caminhada é longa e chão tá liso:** o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2016.

SOUZA, Marco Antônio Ferreira de. **Entre a cantoria e a nossa barulheira:** Florianópolis nas canções do grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Ecompos**, v. 6, ago. 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>>. Acesso em: 10 set. 2017.

TATIT, Luiz **O Cancionista:** composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras.** São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

TÉO, Marcelo. **A vitrola nostálgica:** música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 40). 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural:** mudanças e atitudes em relação às plantas e aos animais, 1550-1800. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

VALENTE, Heloísa de A. D. & PEREIRA, Simone L. (orgs). **Com Som! Sem Som...** São Paulo: Letra e Voz/ FAPESP, 2016.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.) **Trago o Fado nos Sentidos:** cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz:** entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VIEIRA, Alexandre Sardá. **Sessão das moças:** história, cinema, educação. (Florianópolis: 1943-1962). 2010. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

VIRMOND, Marcos da C L.; NOGUEIRA, Lenita W. M.; MARIN, Rosa M. T. Exotismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes. In: Anais CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPON, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**FONTES BIBLIOGRÁFICAS**

ALEXANDRE, Fernando. **Dicionário da Ilha: falar e falares da Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Cora Coralina, 1994.

AMANTE, Francisco Hegidio. **Somos Todos Manezinhos II**. Florianópolis: Papa-Livro, 2007.

AMANTE, Francisco Hegidio. **Somos Todos Manezinhos**. Florianópolis: Papa-Livro, 1998.

BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. 22. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BENVENUTTI, Moacir. **Chuvas de Prata – Casos do cotidiano**. Florianópolis: Insular, 1999.

BERGER, Paulo (copilado) **ILHA DE SANTA CATARINA: Relato dos viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX**. 2ª edição. Florianópolis: Editora da UFSC/ Assembleia Legislativa, 1984.

CALDAS FILHO, Raul. **A Ilha dos ventos volúveis**. Florianópolis: Insular, 2011.

CALDAS FILHO, Raul. **ABC do Manezinho**. Florianópolis: Insular, 2003.

CALDAS FILHO, Raul. **Delirante Desterro**. Florianópolis: Editora Lunardelli, Coedição UFSC, 1980.

CALDAS FILHO, Raul. **O Jogo Infinito**. Florianópolis: Editora da UFS, 1984.

CALDAS FILHO, Raul. **Oh! Casos e delícias raras**. Florianópolis: Insular, Paralelo 27, 1998.

CALDAS FILHO, Raul. **Oh! Que delícia de Ilha**. 5. ed. Florianópolis: Paralelo 27; Lunardelli; Propague, 1995.

CARUSO, Mariléa M. L.; CARUSO, Raimundo C. **Mares e longínquos povos dos Açores**. Florianópolis: Insular, 1995.

CARUSO, Raimundo. **“Noturno, 1894” ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil.** Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997.

CASCAES, Franklin. **O Fantástico na Ilha de Santa Catarina Vol. 1.** 5ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

CASCAES, Franklin. **O Fantástico na Ilha de Santa Catarina Vol. 2.** 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

CORSÁRIOS Negros: Açores não valorizam a sua música. **Atlântico Expresso.** Ponta Delgada, PT, p. 16, 3 jan. 2000.

COSTA, Moriel Adriano da. **As Aventuras de Darci.** Florianópolis: Muruca, 2013.

D’EÇA, Othon. **Homens e Algas.** 5ª edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

ESPÍNDOLA, Marcos. Clube da Luta: R.I.P. **Diário Catarinense,** Florianópolis:, Caderno Variedades, Contracapa, 18 set. 2009b.

ESPÍNDOLA, Marcos. DIZ Aí... **Blog do Marquinhos,** Florianópolis, 9 set. 2009a. Disponível em:

<<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getPalavra&template=3948.dwt&section=Blogs&blog=278&coldir=1&busca=1&topo=3994.dwt&uf=1&local=1&pg=2&palavra=clube%20da%20luta>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

ESPÍNDOLA, Marcos. Pop-rock Catarina: Bandas locais mostraram o renovado cenário musical de SC. **Diário Catarinense,** Florianópolis, Caderno Variedades, contracapa, 14 jan. 2008.

FARIAS, Vilson Francisco. **Dos Açores ao Brasil Meridional:** uma viagem no tempo. Florianópolis: [S.Ed.], 1998.

FEIJÓ, Márcia. Primavera arrasa no Projeto seis e meia. Florianópolis: **Diário Catarinense,** Florianópolis, Caderno Variedades, p. 6, 20 abr. 1995.

FERREIRA, Sérgio Luiz (org.) **Histórias quase todas verdadeiras – 300 anos de Santo Antônio e Sambaqui**. Florianópolis: Editora das Águas, 1998.

FIORINI, Yasmin Holanda. Boi de mamão e cultura de Florianópolis inspiram novo desenho animado da Nickelodeon. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 2 out. 2017. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/10/boi-de-mamao-e-cultura-de-florianopolis-inspiram-novo-desenho-animado-da-nickelodeon-9921324.html>>. Acesso em: 7 out. 2017.

FRAGA, Rafael. Planeta Atlântida 2014 reúne 40 mil pessoas em dois dias em SC. **G1 Santa Catarina**, Florianópolis, 19 jan. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/musica/planeta-atlantida/2014/noticia/2014/01/planeta-atlantida-2014-reune-40-mil-pessoas-em-dois-dias-em-sc.html>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

GASPERIN, Emerson. Ex-Dazaranha, Gazu canta em música sobre Florianópolis. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 21 mar. 2016. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2016/03/ex-dazaranha-gazu-canta-em-musica-sobre-florianopolis-5174974.html>>. Acesso em: 22 out. 2017.

KLEIN, Gisela. Planeta Atlântida reúne 65 mil pessoas. **G1 Santa Catarina**, Florianópolis, 18 jan. 2009. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2009/01/planeta-atlantida-reune-65-mil-em-sc-2372434.html>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

LAPS, Jô. Sintonia com o Sucesso. **Diário Catarinense**, Florianópolis, Revista DC, p. 5, 9 abr. 1995.

LINS, Hoyêdo G. **Histórias Românticas**. 2ª edição. Florianópolis: Garapuvu, 1999.

LINS, Hoyêdo G. **Janela do Tempo**. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1993.

MACÁRIO, Carol. Célula Cultural Mané Paulo reabre para uma nova temporada do Clube da Luta nesta sexta, 15. **ND Online**, Caderno Plural, Florianópolis, 14 abr. 2011. Disponível em: <<https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/celula-cultural-mane-paulo-reabre-para-uma-nova-temporada-do-clube-da-luta-nesta-sexta-15>>.

MELO, Osvaldo Ferreira. **Na Magia dos Sons (Coleção de canções selecionadas pelo autor)**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes: UFSC, 2001.

MOTA, Alisson. **Canções Folclóricas da Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: [S. Ed.], 2013.

OLSEN JUNIOR, Odegar. **Desterro, SC**: final do século XX. Florianópolis: Paralelo 27; Insular, 1998.

PEREIRA, Nereu do Vale. **Contributo açoriano para a construção do mosaico cultural catarinense**. Florianópolis: Papa-Livros, 2003.

PEREIRA, Nereu do Vale. **Farpas da Açorianópolis, a Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Ecomuseu do Ribeirão da Ilha; Papa-Livros, 2016.

RAMOS, Sérgio da Costa. **Sorrisos Meio Sacanas**. Porto Alegre: Mercado Aberto; Edufscar, 1996.

REZENDE, Dorva. Bandas Vão à Luta. **Diário Catarinense**, Caderno Variedades, Florianópolis, p. 4-5, 20 nov. 1997.

RIVÓIRE, Valéria. Vídeo resgata raiz açoriana. **Diário Catarinense**, Caderno Variedades, Florianópolis, capa, 22 ago. 1996.

SIMÕES, Aldírio. **Retratos à Luz de Pomboca**. Florianópolis:[S. ed.], 1997.

SOARES, Doralécio. **Boi-de-mamão Catarinense**. Rio de Janeiro: MEC, 1978.

SOARES, Doralécio. **Folclore Catarinense**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

STEFANES, Luiz. Teco Padaratz esquece data do título mundial de surfe 20 anos depois. **GE Santa Catarina**, Florianópolis, 28 dez. 2012. Disponível em: <<http://globoesporte.globo.com/sc/noticia/2012/12/teco-padaratz-esquece-data-do-titulo-mundial-de-surfe-20-anos-depois.html>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

SULZBACHER, Fernando. "Seja Bem Vindo" ao Blog do Dazaranha! **Blog do Dazaranha**, Florianópolis, 14 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer.getBlog&uf=2&local=18&template=3948.dwt&section=Blogs&post=55426&blog=344&coldir=1&topo=3994.dwt>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

VÁRZEA, Virgílio e SOUSA, Cruz e. **Tropos e Fantasias**. Ed Fac-similar. Ministério da Cultura: Fundação Casa Rui Barbosa e Fundação Catarinense de Cultura. 1994.

VÁRZEA, Virgílio. **Mares e Campos**. Ed Fac-similar. Ministério da Cultura: Fundação Casa Rui Barbosa e Fundação Catarinense de Cultura. 1994.

VÁRZEA, Virgílio. **Santa Catarina: A Ilha**. Florianópolis: Lunardelli, 1985.

## ACERVOS CONSULTADOS

Biblioteca Municipal de Florianópolis.  
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS-SC).  
Casa da Memória de Florianópolis.  
Arquivo pessoal de Gringo Starr.  
Arquivo Pessoal de Cléo Borges.

## JORNAIS CONSULTADOS

**Jornal Zero** CCE-UFSC. Florianópolis. Entre 1992 e 2010.  
**Diário Catarinense**, RBS. Florianópolis. Entre janeiro de 1993 e dezembro de 2007.

## FONTES AUDIOVISUAIS

**15 anos de Reggae Todo Dia:** Documentário. Florianópolis: Iriê Produções, 2014.

AMBONI, Rodrigo; VERNIZZI, Felipe. **Documentário ESCUTE!** Florianópolis: OMago Artes visuais. 2010.

BARBOSA, Cláudia. **Pelas Ruas da Minha Cidade entrevista Guinha Ramires na Lagoa da Conceição (parte 1)**. Publicado no canal Youtube em 18 set. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPhDCHGmlDE>>. Acesso em: 20 set. 2017.

BARBOSA, Cláudia. **Pelas Ruas de Minha Cidade entrevista com Jorge Coelho na Lagoa da Conceição (Parte 02)**. Publicado em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3QcPjLQ6UZM&t=1388s>>. Acesso em: 18 out. 2017.

BECK, IEDA. **No Balanço do Mar**. Florianópolis, 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_XI8cYEtKJs](https://www.youtube.com/watch?v=_XI8cYEtKJs)>. Acesso em: 10 nov. 2017.

COSTA, Moriel Adriano da. **As Aventuras de Darci**. Florianópolis: Muruca, 2013. 1 DVD.

FIGUEIREDO, Caio. **Caldo de Peixe com Música: Dazaranha e suas Obras**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPJxgdaYDHM>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

JANET; JOEL BRITO. **Versos Diversos, o DVD**. Florianópolis: produção independente. Data incerta.

KAIR, Sidney. **Vagabundos - 25 anos de Primavera nos Dentes**. 2012 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKRHEb6iNY&list=PL7BD8DCD501DCE0BE> Visto dia 20 de março de 2015.

MAHEIRIE, Kátia; GASSEN, André. **Sete mares numa ilha**. 1999. Disponível em: <<http://www.rocksc.com.br/2009/10/sete-mares-numa-ilha-documentario-1999.html>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

MANCHA, Marcelo. **Soul da Caixa d'Água**. Florianópolis: Produção independente, 2017. 1 DVD.

NUNES, Carlos Portella. **A Tainha e a Onda**. Florianópolis: Bucica Filmes, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4e4wFqmyZI4&feature=share>. Acesso em: 7 ago. 2016.

ORNELLAS, Gabriel. **As Cores de Lá - Nilera na Terra dos Açores**. Florianópolis: Tecnologias Educacionais da secretaria de Estado da Educação, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pGqIufhRKdE&t=249s>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2018.

PAREDES, Eduardo. **Novembrada**. Florianópolis: Usyna Press Up, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yOb3StviDwg>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

## FONTES FONOGRAFICAS

### IRIÊ

**Ao Vivo no Atol**. Florianópolis: Iriê produtora, 1998.

**Translação**. Florianópolis: Iriê produtora, 2001.

**Vamos passear**. Porto Alegre: Orbet Music, 2003.

**Iriê São Paulo**: Warner Music, 2007.

**Melhor que sou**. Florianópolis: Iriê produtora, 2010.

### DAZARANHA

**Seja Bem vindo**. Florianópolis: RBS Discos, 1996.

**Tribo da Lua**. São Paulo: Atração fonográfica, 1998.

**Nossa Barulheira**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2004.

**Paralisa**, Balneário Camboriú: Estúdio 55, 2007.

**MiniKalzone Apresenta: Dazaranha (Rockalzone). (Promocional)**.

Florianópolis: MiniKalzone/ São Paulo: Atração fonográfica, 2009.

**Dazaranha Ao Vivo**. São Paulo: Universal Music/ MPB Discos, 2011.

**Daza.** Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2014.  
**Afinar as Rezas.** Rio de Janeiro: Orbita Studios, 2016.

### **JOHN BALA JONES**

**John Bala Jones.** Florianópolis: RBS Discos, 2002.  
**O Inesperado Efeito Matilha.** Caxias do Sul: Antídoto, 2004.  
**Vida de Luxo.** Balneário Camboriú: Independente, 2008.

### **PHUNKY BUDDHA**

**Phunky Buddha.** Florianópolis: Independente, 1999.

### **PRIMAVERA NO DENTES**

**O Parto.** Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1997.  
**Olhos da Rua.** Florianópolis: Pimenta do Reino, 2013.

### **SALLAMANTRA**

**Por Aí.** Florianópolis: ArtStudios, 2000.  
**Ouçã Sem Moderação.** Florianópolis: Independente, 2004.

### **STONKAS Y CONGAS**

**Stonkas Y Congas – Single.** Florianópolis: Áfrika, 1998.  
**Stonkas – O Ano que Refazemos Contato.** (EP virtual), 2013. In.:  
<https://soundcloud.com/stonkas/sets/2013-o-ano> . Acesso em 16 de agosto de 2017.

### **TIJUQUERA**

**Inoxsambágua.** Florianópolis: Independente, 1999.  
**Os Deuses não são os homens.** Florianópolis: Independente, 2004.  
**Quem quiser é isso aí...** Florianópolis: Independente, 2006.  
**Rocksteady.** Florianópolis: Independente, 2010.  
**#5.** Florianópolis: Independente, 2010.

### **valdir agostinho**

**A hora do Mané.** Florianópolis: Independente, 1998.

### **Álbuns solos de membros do *Mané Beat***

**Chico Martins – Pra Ficar.** Florianópolis: Independente, 2011  
**Deslança.** Florianópolis: Pimenta Produções, 2015.  
**Caixinha de Música (com Ana Rosa).** Florianópolis:  
 Independente, 2014.

**Moriel Costa – Pode Ser De Manhã.** Florianópolis: Muruca Produções, 2013.

**As Aventuras de Darci** (Programetes para a rádio Atlântida). Florianópolis: Muruca Produções, 2013.

**Gazú.** Florianópolis: Gazú Produções, 2012.

**Gazú Ao Vivo.** Florianópolis: Gazú Produções, 2013.

**Joe – Lua Cheia.** Florianópolis: Produção Independente, 2006.

BARRETO, Gustavo. *Flor da Pele*. In.; **Café Cassol Hits (CD)**. São José: Cassol, 2005. Canção 03.

### Coletâneas

**Ilha de todos os sons.** Florianópolis: RBS Discos, 1994.

Canção	Intérprete e/ou compositor (a)
1. Verão em Floripa	Elizah e Guinha Ramires
2. Retroprojeter	Dazaranha
3. Conquista	Carlos Nieuhes
4. Solidão e Vento	Janet e Joel
5. Chega	Acorde Brasil
6. Gata	Maurício Cavalheiro
7. Xadrez	Stonkas y Congas
8. Síndrome dos mitos	Índice
9. Ata-me	Marco Vine
10. Resto do Asfalto	Carlos Trilha
11. Cor do Infinito	Janara

**Projeto 12:30.** Florianópolis: UFSC/DAC, 1999.

Canção	Intérprete e/ou compositor (a)
1. Sem Açúcar, sem afeto	Jorge Coelho
2. Sinhazinha	Tijuquera
3. A Bruxa está solta	Sallamantra
4. Enseada	Juliano Diniz
5. Queteretê	Iriê
6. Seis da tarde	Suely Ramos
7. Kichute	Brasil Papaya
8. Prelúdio pra Janice	Tonca
9. Seo Agostinho	Valdir Agostinho
10. Paraíso dos loucos	Primavera nos Dentes
11. Aphrodiziazdem	Phunky Buddha
12. For Luanda	Indiana Blues

### Fora do *Mané Beat*

- Allan Braga – A Ilha Canta.** Florianópolis: Prefeitura Municipal de Florianópolis, 1976.
- Beto Trindade – Floripa Meu Amor.** (CD) Florianópolis: Magic Place, 2010.
- Canções Folclóricas da Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1985.
- Carne Viva.** Florianópolis: LOM Music, 2000
- COELHO, Jorge. (org.) *Construir Cultura. In.:* TEVES, Paulo & DIAS, Rita Machado. (orgs.) **Construir Cultura.** Presidência do Governo Regional dos Açores, 2008. CD anexo.
- Corsários Negros.** Ponta Delgada: Produção independente, 1999.
- Crime Perfeito.** Florianópolis: Jacaré Produções. 1986.
- Drakkar – Músicos da Ilha.** Florianópolis: Magic Place Estúdio, 2001.
- Elizah e Guinha – Beijo Manga.** Florianópolis: Independente, 1998.
- Elizah e Guinha - Como o Diabo Gosta.** Florianópolis: Butiá Discos. 1994
- Expresso - Romance em Casablanca.** Florianópolis: Artemix e Expresso. 1992.
- Five 5 Boys – Estética e Cultura de Massa.** Florianópolis: Independente, 2015.
- Florianópolis em 3 Versões.** Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- FUNARTE. **Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n° 27: Boi de Mamão/SC.** Rio de Janeiro: CDFB, 1978.
- Gente da Terra - Além do Mar.** Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2005.
- Gente da Terra - Minha Ilha.** Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2006.
- Grupo Engenho - Engenho** Florianópolis: Engenho Produções e Gravações LTDA. 1981.
- Grupo Engenho – Movimento.** Florianópolis: independente, 2002.
- Grupo Engenho – Vou Botar Meu Boi na Rua.** Contracapa. Florianópolis: Engenho Produções, 1980.
- I Festival de Música do SESC SC, Ano 2000.** Florianópolis: SESC Cultural, 2000.
- II Festival de Música do SESC SC, Ano 2001.** Florianópolis: SESC Cultural, 2001.
- III Festival de Música do SESC SC, Ano 2002.** Florianópolis: SESC Cultural, 2002.
- JAM.** Florianópolis: ArtStudio, 1994.

- Janet Machnacz & Joel Brito – Menina.** Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 1999.
- Jorge Coelho- Paixão Açoriana.** Florianópolis: Independente, 1997.
- Jorge Coelho – Zimba.** Florianópolis: Pimenta do Reino, 1999.
- Jorge Coelho – Farol de Naufragados.** Florianópolis: Pimenta do Reino, 2003.
- Luciano Bilu.** Florianópolis: Estúdio Gothan, 2006.
- Luiz Henrique & Walter Wanderley. - Popcorn.** Verve Records. Estados Unidos, 1968.
- Luiz Henrique Rosa – Barra Limpa.** Verve Records. Estados Unidos, 1967.
- Luiz Henrique Rosa - A Bossa moderna de Luiz Henrique.** Philips, Rio de Janeiro, 1964.
- MAFRA, Jean & Seben, André. *Rush de Amor à Ilha.* In.: **Bruno Ropelato** postado em 22 de março de 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=91RuGQU-EC4>>. Acesso em 14 de agosto de 2017.
- Mary Black.** Florianópolis: Independente, 2003.
- Neide Mariarrosa – Eu sou assim.** Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1988.
- Nestor Capoeira e Banda – Galo Já Cantou.** Rio de Janeiro: ArteHoje Editora, 1985.
- Nós Naldeia – Mbyá.** Florianópolis: Atração Fonográfica. 2007
- O Som do Patrola.** Seleção de Repertório: Gabriel Moojen e Mauren Motta. Porto Alegre: RBS Discos, 2000.
- Pink Floyd – Dark Side Of The Moon.** UK: Harvest Records, 1973.
- Prêmio MPB Santa Catarina.** Florianópolis: Secretaria do Estado da Educação, Cultura e Desporto/ Fundação Catarinense de Cultura, 1993.
- Prêmio Zininho de Música Popular.** Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1992.
- Refinaria – Sobrevivo.** Florianópolis: Manguemix, 2016.
- Skol Garage Band.** Rio de Janeiro: Sony Music., 1995.
- SOM DA GENTE.** Florianópolis: RBS Discos. 1984.
- Stigma – Maltrapilho.** Criciúma: Independente. 1991.
- Teco Padaratz - Verdade Sempre.** Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 2011.
- Tubarão/Expresso.** Florianópolis: Grupo Expresso Produções. 1988.

## ENTREVISTAS

Banda Dazaranha (Adauto Charnesky, Fernando Sulzbacher, Gerry Costa, Moriel Costa) Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Estúdio Dazaranha, dia 10 de outubro de 2017.

BORGES, Cléo. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: MangueMix Estúdio, dia 31 de julho de 2017.

COSTA, Márcio. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Vic's Café, dia 08 de junho de 2017.

FERNADEZ, Andrey. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Café Matisse, 01 de agosto de 2017.

GOMEZ, Jorge. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Estúdio 33, dia 01 de março de 2017.

NARCIZO, Douglas. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: ArtStudio, 10 de outubro de 2017.

NETO, Estácio. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Padaria Dupão, 25 de janeiro de 2018.

STARR, Gringo. Entrevista concedida a Rodrigo Mota. Florianópolis: Escola de formação de atores Aktoro, dia 09 de março de 2017.



## GLOSSÁRIO

**“Pau-de-Sebo”** - Prática da indústria fonográfica em que é lançado um disco com vários artistas e, aquele que alcançar o sucesso esperado, com radio fusão, principalmente, é escolhida para gravar um álbum sozinha.

**4 por 4** - é a divisão rítmica da canção, possuindo quatro semínimas por compasso.

**Andamento** - é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical

**Blue note** - escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota ficou conhecida como **“blue note”**, e é a quinta bemol no caso da pentatônica menor, ou a terça bemol no caso da pentatônica maior.

**Canção** - A principal diferença entre canção e música é a letra. Enquanto a música é a parte rítmica, melódica e harmônica, canção é a música mais a entoação melódica da voz presente na harmonia.

**CD** - É a sigla para *Compact Disc*, armazenamento em forma digital surgido no Brasil na década de 1990.

**Colcheia** - é a duração de meia semínima.

**Compacto** - são discos feitos de vinil para 33,33 rpm, mesmo material e velocidade dos LPs, porém menores. Consequentemente o tempo de gravação também são menores.

**Compasso** - Divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos. É o agente métrico do ritmo.

**Delay** - é um efeito em que o sinal de entrada é gravado para algum meio de armazenamento de áudio e, após um determinado período de tempo, é tocado, gerando um atraso em relação ao sinal de entrada

**Djembê** - Tipo de tambor originário de Guiné na África ocidental

**Escala** - é uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava.

**Escala Pentatônica** - são cinco notas, escolhidas no limite de uma oitava, tocadas sucessivamente

**Espaço Alternativo** - casas de shows fora do circuito comercial, com público pequeno com estilo musical, de vestimenta semelhantes.

**Funk** - Estilo musical criado pelas comunidades negras dos Estados Unidos. Tem como característica o ritmo sincopado, isto é, com o tempo forte no contratempo do compasso. Levadas que estimulam a dança, contrabaixo e bateria bem “ligados” como sendo um único instrumento.

**Funqueado** - Termo musical para considerar a levada **“funk”**, isto é, com notas em *stacatto*, tocadas em semicolcheia e colcheia, deixando o ritmo mais dançante.

**Groove** - Frase tocada no contrabaixo e repetida nas partes principais da música.

**Lambe-lambe** - são cartazes de divulgação colados de forma rápida e barata em postes e muros.

**Levada** - é comumente chamado o ritmo de um instrumento, no que ele é mais utilizado e conhecido.

**Levada reggae** - a guitarra geralmente é tocada mais forte no contratempo com a palheta sendo tocada das cordas mais agudas para as mais graves.

**Long Play (LP)** - Formatos para armazenamento de sons. LP é a sigla para *Long Play*, disco feito de vinil com armazenamento analógico.

**Mainstream** – Conceito para designar o que a maioria da massa escuta. Também utilizado para ressaltar as grandes companhias nacionais ou internacionais da indústria do entretenimento.

**Mangueboys** - Termo usado para definir os membros do movimento *manguebeat* segundo Herom Vargas (2007)

**Movimento Armorial** - “Um movimento inaugurado oficialmente em 18 de outubro de 1970 [...] A proposta geral dos armoriais era de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculo à construção de uma identidade para a arte nacional” VARGAS, Herom. p. 38.

**New Wave** - tem como características principais o uso de efeitos tecnológicos, como teclados bem presentes nas canções, efeitos como *delay* e *reverb* (efeitos que duplicam e fazem o som reverberar, respectivamente) alguns utilizam bateria eletrônica. Além do ritmo ser mais dançante e com letras de fácil assimilação.

**Praeira ou Praieira** - é um estilo cantado sobre o amor ao mar. O ritmo geralmente tem a cadência das ondas e suas letras retratam o amor ao mar. Este termo ficou famoso com o primeiro álbum de Dorival Caymmi, *Canções Praieiras* de 1954.

**Rastaman** - são seguidores do movimento religioso/social/político Rastafari. Iniciada na Jamaica nos anos 1930, repercutiu para o mundo com a expansão do *Reggae*, principalmente com Bob Marley. No Brasil, rastaman é utilizado também para pessoas que escutam o *reggae* e seguem algumas ideologias desta religião, mais ligadas à vida simples e à natureza.

**Ratoeira** - é descrita como uma cantiga de roda, caracterizada por quadrinhas que aludem a elementos ambientais (especialmente a plantas, flores, fenômenos climáticos, animais etc.) e versam sobre casos amorosos e jocosos. (CAMOZZATO, 2015 p. 12)

**Reverb** - Um *delay* muito curto, dando a impressão do som reverberar, dando o efeito de eco.

**Riffs** - Frases de guitarra que se repete durante a canção e servem como base para a construção da música.

**Roadie** - Ajudante de palco. Ajuda a carregar instrumentos, conferir afinações e entregar instrumentos durante o show, entre outras funções durante a apresentação

**Síncope** - Quando a marcação rítmica da música está no contratempo e não segue a métrica pré-definida.

**Slap** - Técnica de tocar contrabaixo em que o músico bate na corda com o polegar e/ou puxa com o indicador outra corda mais aguda.

**Solo** - Momento na música em que um instrumento ganha destaque, sem o vocal, fazendo frases melódicas de acordo com a harmonia da canção.

**Staccato** - é um sinal que divide em dois o tempo da nota em som e silêncio.

**Sustein** - Notas tocadas em tempo longo, sem pausas ou diminuição de volume.

**Toada** - segundo o ia Enciclopédia Itaú Cultural: “Um gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente, conduzida por graus conjuntos e em andamento lento, podendo ser cantada em dueto de terças paralelas, sobretudo em áreas de cultura caipira”. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada> acesso em 14 de dezembro de 2017.

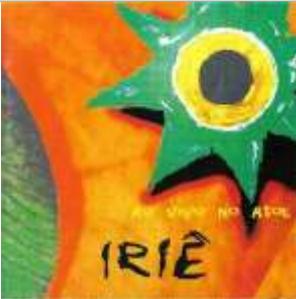
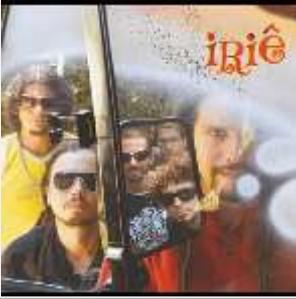
**Triade** - Tocando três notas do tom, geralmente a tônica, terceira e quinta. Exemplo: no tom Dó maior, são tocados o próprio Dó, o Ré e o Sol na ordem escolhida pelo instrumentista.

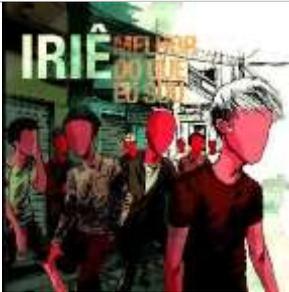
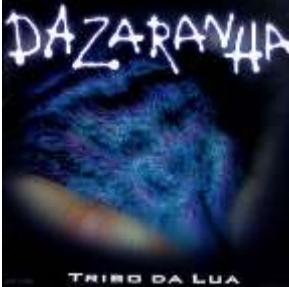
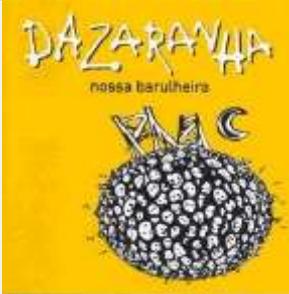
**Underground** - são consideradas as bandas que não estão e não tem como objetivos serem expostos na grande mídia ou tocarem estilos e sonoridades considerados de fácil absorção pelas massas. Algumas bandas, mesmo tendo esta postura, acabaram sendo absorvidos e vendidos por grandes produtoras como, internacionalmente exemplificando, *Ramones* e *Nirvana*, nos Estados Unidos.

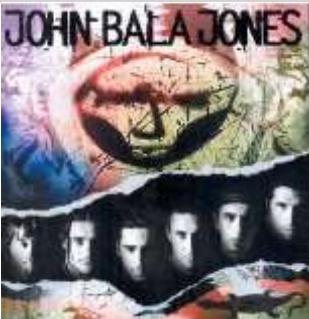
**Unísono** - Notas tocas juntas na mesma altura e tempo.

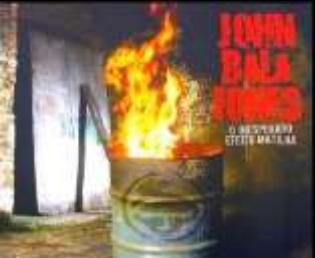
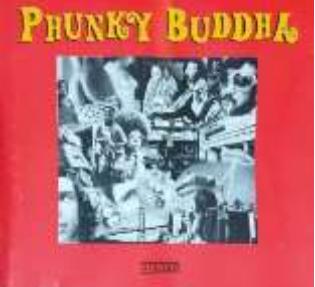
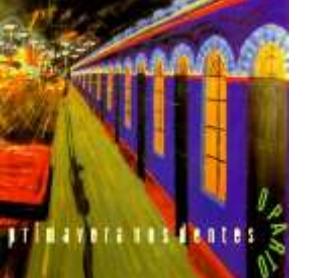


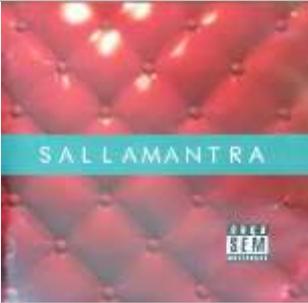
## APÊNDICE A – CAPAS DOS PRINCIPAIS DISCOS

Álbum	Ano de Lançamento	Capa	Produtora/ Divulgadora
<b>Iriê</b>			
Ao Vivo no Atol	1998		Iriê produtora
Translação	2001		Iriê produtora
Vamos passear	2003		Orbet Music
Iriê	2007		Warner Music

Melhor que sou	2010		Iriê produtora
<b>Dazaranha</b>			
Seja Bem vindo	1996		RBS Discos
Tribo da Lua	1998		Atração fonográfica
Nossa Barulheira	2004		Atração Fonográfica

Paralisa	2007		Estúdio 55
Daza	2014		Estúdio Dazaranha
Afinar as Rezas	2016		Independente
<b>John Bala Jones</b>			
John Bala Jones	2002		RBS Discos

O Inesperado Efeito Matilha	2004		Antídoto
Vida de Luxo	2008		Independente
<b>Phunky Buddha</b>			
Phunky Buddha	1999		Independente
<b>Primavera no Dentes</b>			
O Parto	1998		Cia de Cultura e Micróbio Gravasom

Olhos da Rua	2013		Pimenta do Reino
<b>Sallamantra</b>			
Por aí	2000		ArtStudio
Ouça sem Moderação.	2004		Independent e
<b>Stonkas Y Congas</b>			
Stonkas Y Congas – Single	1998		Áprika

<b>Tijuquera</b>			
Inoxsambá gua	1999		Independent e
Os Deuses não são os homens	2004		Independent e
Quem quiser é isso aí...	2006		Independent e
Rocksteady	2010		Independent e

#5	2010		Independente
<b>Valdir Agostinho</b>			
A hora do Mané	1998		Independente
<b>Coletâneas</b>			
Ilha de Todos os Sons	1994		RBS Discos
Projeto 12:30	1999		UFSC



## APÊNDICE B – ACERVO CONSTITUÍDO

**A Bossa Sempre Nova de Luiz Henrique Rosa.** (CD) (Vários intérpretes). Rio de Janeiro: Magic Master, 2003.

**Alegre Corrêa & Guinha Ramires - Handmade.** (CD) Vienna: A&M Studios, 1999.

**Allan Braga – A Ilha Canta.** (LP) Florianópolis: Prefeitura Municipal de Florianópolis, 1976.

**Andrey e a Baba do Dragão de Komodo – Nasça... Nasça...** (CD) Florianópolis: Estúdio Gothan, 2007.

**Asa de Morcego – Parte 1** (CD) Rio de Janeiro: Rio Mix/Órbita Studio, s/d.

**Associação Coral de Florianópolis – Santa Catarina com Amor** (Compacto). Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1976.

**Associação Coral de Florianópolis.** (LP). São José: EsteroSom, 1980.

**Ave de Rapina -Própria Luz.** (LP) Florianópolis: Independente, 1988.

**Bandalheia- Apenas Indo.** (CD) Urussanga: Produção Independente, 2007.

**Bandalheia- Otário.** (LP) Florianópolis: Estúdio 156, 1988.

**Bandit – 2016.** (CD) São Paulo: Paradoxx Music, 1999.

**Beto Trindade – Floripa Meu Amor.** (CD) Florianópolis: Magic Place, 2010.

**Brasil Papaya – Esperanza.** (CD) Florianópolis: The Magic Place, 2005.

**Brasil Papaya – Instrumental.** (CD) Florianópolis: Micróbio Gravasons, 1997.

**Burn - Tempos Perdidos.** (CD) Florianópolis: Diamondreamer, 2007.

**Burn -Era da Paz. Florianópolis:** (CD) Produção Independente, 2008.

**Café Cassol Hits** (CD). São José: Cassol, 2005.

**Canções Folclóricas da Ilha de Santa Catarina.** (LP) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1985.

**Cantos da Ilha – Projeto Canta Floripa.** (CD) Florianópolis: Independente, 2002.

**Carlos Niehues – Diamante. (in memoriam)** (CD). Itajaí: Independente, 1996.

**Carne Viva.** (CD) Florianópolis: LOM Music, 2000.

**Chico Martins – Deslança.** (CD) Florianópolis: Pimenta Produções, 2015.

**Chico Martins – Pra Ficar.** (CD) Florianópolis: Independente. 2011

**Chico Martins e Ana Rosa– Caixinha de Música.** (CD) Florianópolis: Independente, 2014.

COELHO, Jorge. (org.) *Construir Cultura. In.:* TEVES, Paulo & DIAS, Rita Machado. (orgs.) **Construir Cultura**. Presidência do Governo Regional dos Açores, 2008. CD anexo.

**Coral da UDESC.** (LP) Florianópolis: FESC-UDESC, s/d, aproximadamente 1984.

**Coral da UFSC – 30 anos de canto e vida.** (LP) Florianópolis: Pró-reitoria de cultura e extensão/ Departamento Artístico Cultural, 1993.

**Coral do Clube 6 de Janeiro – Florianópolis, Ilha de Santa Catarina Vol. 2.** (LP) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1992.

**Coral do Clube 6 de Janeiro – Florianópolis, Ilha de Santa Catarina.** (LP) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1991.

**Coral Universidade Federal de Santa Catarina.** (LP). Florianópolis: sub-reitoria de Assistência e Orientação ao estudante/ Seção de Atividades Artísticas – UFSC, 1977.

**Crime Perfeito.** (LP) Florianópolis: Jacaré Produções. 1986.

**Dazaranha - Afinar as Rezas.** (CD) Rio de Janeiro: Orbita Studios, 2016.

**Dazaranha - Ao Vivo.** (CD) São Paulo: Universal Music/ MPB Discos, 2011.

**Dazaranha - Daza.** (CD) Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2014.

**Dazaranha - Nossa Barulheira.** (CD) São Paulo: Atração Fonográfica, 2004.

**Dazaranha – Paralisa.** (CD) Balneário Camboriú: Estúdio 55, 2007.

**Dazaranha - Seja Bem vindo.** (CD) Florianópolis: RBS Discos, 1996.

**Dazaranha - Tribo da Lua.** (CD) São Paulo: Atração fonográfica, 1998.

**Edir Lima – Ribeirão.** (CD). Florianópolis: LOM Music, 1999.

**Elizah – Elizah.** (CD) São Paulo: Estúdio Tom Brasil, 2002.

**Elizah e Guinha – Beijo Manga.** (CD) Florianópolis: Independente, 1998.

**Elizah e Guinha - Como o Diabo Gosta.** (CD) Florianópolis: Butiá Discos. 1994

**Esporão de Bagre - Quando entra é melhor não resistir** (CD). Florianópolis: Independente, 2016.

**Expresso - Certos Amigos.** (LP) Florianópolis: RBS Discos, 1985.

**Expresso – Ímpar.** (CD) Florianópolis: Trem Bala, 1997.

**Expresso - Romance em Casablanca.** (LP/CD) Florianópolis: Artemix e Expresso. 1992.

**Expresso – Vivo.** (LP) Florianópolis: CB Discos, 1991.

**Expresso Rural - Nas Manhãs do Sul do Mundo.** (LP) Florianópolis: Expresso Rural, 1983.

- Festival de Música da UFSC.** (CD) Florianópolis: Secretaria de Cultura e Arte – UFSC, 2010.
- Five 5 Boys – Estética e Cultura de Massa.** (CD) Florianópolis: Independente, 2015.
- Florianópolis em 3 Versões.** (compacto) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- Floripa MC's.** (CD) Florianópolis: Deluxe Studio, 2009.
- FUNARTE. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro nº 27: Boi de Mamão/SC.** (compacto) Rio de Janeiro: CDFB, 1978.
- Gazú - Gazú Ao Vivo.** (CD) Florianópolis: Gazú Produções, 2013.
- Gazú - Gazú.** (CD) Florianópolis: Gazú Produções, 2012.
- Gente da Terra - Além do Mar.** (CD) Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2005.
- Gente da Terra – Campeche do Zé Perri.** Florianópolis: Independente. s/d.
- Gente da Terra - Minha Ilha.** (CD) Florianópolis: Estúdio Dazaranha, 2006.
- Get Back.** (CD) Florianópolis: Trem Bala, 1999.
- Ginga do Mané.** (CD) Florianópolis: Tekne Studio, 2011.
- Grupo Cultural Divina Inspiração – Folia de Reis e Músicas Regionais.** (CD) Itajaí: Fundação Cultural de Itajaí, 2008.
- Grupo Engenho - Engenho** (LP) Florianópolis: Engenho Produções e Gravações LTDA. 1981.
- Grupo Engenho – Força Madrinheira.** (LP). Florianópolis: Engenho Produções 1983.
- Grupo Engenho – Movimento.** (CD) Florianópolis: independente, 2002.
- Grupo Engenho – Vou Botar Meu Boi na Rua.** (LP) Contracapa. Florianópolis: Engenho Produções, 1980.
- Guinha Ramires – Vindoura.** (CD) Florianópolis: Estúdio Oficina Art, 2011
- I Festival de Música do SESC SC, Ano 2000.** (CD) Florianópolis: SESC Cultural, 2000.
- II Festival de Música do SESC SC, Ano 2001.** (CD) Florianópolis: SESC Cultural, 2001.
- III Festival de Música do SESC SC, Ano 2002.** (CD) Florianópolis: SESC Cultural, 2002.
- Ilha de todos os sons.** (CD/LP) Florianópolis: RBS Discos, 1994.
- Índice – Onírica.** (CD) Florianópolis: Independente, 1998.
- Iriê - Ao Vivo no Atol.** (CD) Florianópolis: Iriê produtora, 1998.
- Iriê - Iriê.** (CD) São Paulo: Warner Music, 2007.

- Iriê - Melhor que sou.** (CD) Florianópolis: Iriê produtora, 2010.
- Iriê - Translação.** (CD) Florianópolis: Iriê produtora, 2001.
- Iriê - Vamos passear.** (CD) Porto Alegre: Orbet Music, 2003.
- JAM.** (CD) Florianópolis: ArtStudio, 1994.
- Janet Machnacz & Joel Brito – Menina.** (CD) Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 1999.
- Joe – Lua Cheia.** (CD) Florianópolis: Produção Independente, 2006.
- John Bala Jones - John Bala Jones.** (CD) Florianópolis: RBS Discos, 2002.
- John Bala Jones - O Inesperado Efeito Matilha.** (CD) Caxias do Sul: Antídoto, 2004.
- John Bala Jones - Vida de Luxo.** (CD) Balneário Camboriú: Independente, 2008.
- Jorge Coelho – Farol de Naufragados.** (CD) Florianópolis: Pimenta do Reino, 2003.
- Jorge Coelho – Zimba.** (CD) Florianópolis: Pimenta do Reino, 1999.
- Jorge Coelho- Paixão Açoriana.** (CD) Florianópolis: Independente, 1997.
- Know How -Know How.** (LP) Florianópolis: Produção Independente, 1990.
- Luciano Bilu – Justice.** (CD) Florianópolis: Pimenta do Reino, 2015.
- Luciano Bilu.** (CD) Florianópolis: Estúdio Gothan, 2006.
- Luiz Henrique & Walter Wanderley. - Popcorn.** (LP) Verve Records. Estados Unidos, 1968.
- Luiz Henrique Rosa - A Bossa moderna de Luiz Henrique.** (LP) Philips, Rio de Janeiro, 1964.
- Luiz Henrique Rosa – Barra Limpa.** (LP) Verve Records. Estados Unidos, 1967.
- Marimbá – Força d'água.** (CD) Florianópolis: Studio Palco Livre, 2002.
- Mary Black.** (CD) Florianópolis: Independente, 2003.
- MiniKalzone Apresenta: Dazaranha (Rockalzone). (Promocional).** (CD) Florianópolis: MiniKalzone/ São Paulo: Atração fonográfica, 2009.
- Moriel Costa – As Aventuras de Darci** (CD). (Programetes para a rádio Atlântida). Florianópolis: Muruca Produções, 2013.
- Moriel Costa – Pode Ser De Manhã.** (CD) Florianópolis: Muruca Produções, 2013.
- Nego Joe – Uno.** (CD). Rio de Janeiro: Magic Master, 2013.
- Neide Mariarrosa – Eu sou assim.** (LP) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1988.

- Nestor Capoeira e Banda – Galo Já Cantou.** (LP) Rio de Janeiro: ArteHoje Editora, 1985.
- Nós Na Aldeia – Senhor dos Séculos.** (CD) Palhoça: Studio Flat. s/d.
- Nós Naldeia – Mbyá.** (CD) Florianópolis: Atracção Fonográfica, 2007.
- Nós Naldeia – Me Leve Para o Mar.** (CD) Caxias do Sul: Antídoto, 2011.
- O Som do Patrola.** (CD) Seleção de Repertório: Gabriel Moojen e Mauren Motta. Porto Alegre: RBS Discos, 2000.
- Phunky Buddha - Phunky Buddha.** (CD) Florianópolis: Independente, 1999.
- Prêmio MPB Santa Catarina.** (LP) Florianópolis: Secretaria do Estado da Educação, Cultura e Desporto/ Fundação Catarinense de Cultura, 1993.
- Prêmio Zininho de Música Popular** (LP). Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1992.
- Primavera no Dentes - O Parto.** (CD) Florianópolis: Cia de Cultura e Micróbio Gravasom, 1997.
- Primavera no Dentes - Olhos da Rua.** (CD) Florianópolis: Pimenta do Reino, 2013.
- Projeto 12:30.** (CD) Florianópolis: UFSC/DAC. 1999.
- Quem Diria Maria – Vamos Brindar.** (CD) Florianópolis: Lemory studios, 2010.
- Ratones – Ratones.** (LP) Florianópolis: Ratones Produção, 1983.
- Refinaria – Sobrevivo.** (CD) Florianópolis: Manguemix, 2016.
- Sallamantra - Ouça Sem Moderação.** (CD) Florianópolis: Independente, 2004.
- Sallamantra - Por Aí.** (CD) Florianópolis: ArtStudios, 2000.
- Sandra Koerich e Fernando Bahia.** (CD) Florianópolis: independente, s/d.
- Sarau Afro-Açoriano – Fui Tarrafejar.** (CD) Itajaí: Independente, 2017
- Skol Garage Band.** (CD) Rio de Janeiro: Sony Music, 1995.
- Sociedade Soul – Sociedade Soul.** (CD) Florianópolis: Studio 55 e Hand Made Studios, 2011.
- Som Da Gente.** (LP) Florianópolis: RBS Discos. 1984.
- Stigma – Maltrapilho.** (LP) Criciúma: Independente, 1991.
- Stonkas – O Ano que Refazemos Contato.** (EP virtual), 2013. In.: <https://soundcloud.com/stonkas/sets/2013-o-ano> . Acesso em 16 de agosto de 2017.
- Stonkas Y Congas – Single.** (CD) Florianópolis: Áprika, 1998.
- Stryx – Stryx.** (LP) São Paulo: Sony Music, 1991,

- Teco Padaratz - Verdade Sempre.** (CD) Florianópolis: Estúdio Pimenta do Reino, 2011,
- Terno de Reis.** (CD) Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2002,
- Tijuquera - #5.** (CD) Florianópolis: Independente, 2010.
- Tijuquera - Inoxsambáguá.** (CD) Florianópolis: Independente, 1999.
- Tijuquera - Os Deuses não são os homens.** (CD) Florianópolis: Independente, 2004.
- Tijuquera - Quem quiser é isso aí...** (CD) Florianópolis: Independente, 2006.
- Tijuquera - Rocksteady.** (CD) Florianópolis: Independente, 2010.
- Tubarão - Perdidos no Deserto.** (LP) Florianópolis: RGE, 1991.
- Tubarão - Tubarão** (Compacto). São Paulo: RCA Produções, 1985
- Tubarão – Tubarão.** (LP) Florianópolis: BMG Ariola, 1989.
- Tubarão e Expresso -Tubarão/ Expresso.** (LP) Florianópolis: Grupo Expresso Produções,1988.
- Valdir Agostinho - A hora do Mané.** (CD) Florianópolis: Independente, 1998.
- Zininho – Jamais Algum Poeta Teve Tanto Pra Cantar** (vários intérpretes) (CD). Florianópolis: Estúdio 156, 1994.

### APÊNDICE C – Tabela e CDs da lista de canções

Canção	Autor	Intérprete	Álbum
<b>CD 01</b>			
<b>1. Afinar as Rezas</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Afinar as Rezas (2016)
<b>2. A Bomba</b>	Giulio Franco	John Bala Jones	O Inesperado Efeito Matilha (2004)
<b>3. Ô Mané!</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Paralisa (2007)
<b>4. Crime Perfeito</b>	Daniel Lucena & Volnei Varaschim	Crime Perfeito	Crime Perfeito (1986)
<b>5. Florianópolis</b>	Luiz Henrique Rosa	Luiz Henrique Rosa	PopCorn (1968)
<b>6. Rancho de Amor à Ilha</b>	Cláudio Alvim Barbosa (Zininho)	Neide Mariarrosa	Rancho de Amor à Ilha (1968)
<b>7. Florianópolis</b>	Osvaldo F. de Melo & Aníbal Nunes Pires	Coral Parque São Jorge	Projeto Canta Floripa – Cantos da Ilha (2002)
<b>8. Barra da Lagoa</b>	Neco	Grupo Engenho	Vou Botá Meu Boi na Rua (1980)
<b>9. Opereta do Mané</b>	Cristaldo Souza & Gilson Duarte	Grupo engenho	Movimento (2002)
<b>10. Chão Batido</b>	Nilo Conceição e Luiz H. Evangelista (Riko)	Grupo Gente da Terra	Além do Mar (2005)
<b>11. Ilha de Luz</b>	Tânia Meyer	Tânia Meyer	Prêmio MPB Santa Catarina (1993)
<b>12. Vagabundo</b>	Nei D´Bertta & Márcio Packer	Primavera nos Dentes	O Parto (1998)
<b>13. Vagabundo Confesso</b>	Nestor Capoeira. Versão Moriel Costa	Dazaranha	Tribo da Lua (1998)
<b>14. Ilha da Solidão</b>	Daniel Lucena & Márcio Corrêa	Expresso	Romance em Casablanca (1992)

<b>15. Ilha do Desterro</b>	Idézio Silvestre & Ricardo Kalil	Stigma	Maltrapilho (1991)
<b>16. Sambaqui</b>	Nei D'Bertha & Márcio Packer	Primavera nos Dentes	O Parto (1998)
<b>17. Águas Claras</b>	Gustavo Barreto	Phunky Buddha	Phunky Buddha (1999)
<b>18. Bim Berimbau</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Nossa Barulheira (2004)
<b>19. Vai Longe</b>	Márcio Da Vila	Tijuquera	Inoxsambágua (1999)
<b>20. Cassimiro</b>	Moriel Costa	Tijuquera	Rocsteady (2010)
<b>CD 02</b>			
<b>21. Vida de Pescador</b>	Valdir Agostinho	Valdir agostinho	A Hora do Mané (1998)
<b>22. Calmaria</b>	Cléo Borges	Iriê	Translação (2001)
<b>23. Céu Olhar</b>	Estácio Neto	Sallamantra	Por Aí (2000)
<b>24. Cor do Mar</b>	Cléo Borges & Daniel da Luz	Iriê	Iriê (2007)
<b>25. Cabelos de Sal</b>	Márcio da Vila	Tijuquera	Os Deuses Não São Os Homens (2004)
<b>26. Ilha</b>	Jorge Coelho	Jorge Coelho	Paixão Açoriana (1997)
<b>27. Menina que Mexe-Mexe</b>	Valdir Agostinho	Valdir agostinho	A Hora do Mané (1998)
<b>28. Ei Moleque!</b>	Giulio Franco & Guilherme Ribeiro	John Bala Jones	John Bala Jones (2002)
<b>29. Rima Forte da Ilha</b>	Giulio Franco & Guilherme Ribeiro	John Bala Jones	John Bala Jones (2002)
<b>30. Tribuzana</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Nossa Barulheira (2004)
<b>31. Eh, País!</b>	Gazú	Dazaranha	Tribo da Lua (1998)
<b>32. Preto Vermelho</b>	Moriel Costa & Chico Martins	Dazaranha	Nossa Barulheira (2004)
<b>33. Birutas</b>	Moriel Costa	Tijuquera	Rocksteady (2010)
<b>34. A Bruxa tá Solta</b>	Estácio Neto	Sallamantra	Projeto 12:30 (1999)
<b>35. Maria da Costeira</b>	Caio Belludo	Stonkas	O ano que refazemos contato (2013)

<b>36. Mao Tse Tung</b>	Caio Belludo	Stonkas y Kongas	Single (1998)
<b>37. Se Qués Qués</b>	Giulio Franco	John Bala Jones	John Bala Jones (2002)
<b>38. Reggae Todo Dia</b>	Christian Feel 7 Daniel da Luz	Iriê	Translação (2002)
<b>39. Rasta Man</b>	Moriel Costa	Moriel Costa	Pode Ser De Manhã (2012)
<b>40. Vou Conquistar Seu Coração</b>	Juca May & Deca May	Tubarão	Tubarão/ Expresso (1988)
<b>Cd 03</b>			
<b>41. Salão de Festa a Vapor</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Nossa Barulheira (2004)
<b>42. Paraíso do Surfe</b>	Valdir Agostinho	Valdir Agostinho	A Hora do Mané (1998)
<b>43. Retroprojeter</b>	Moriel Costa	Dazaranha	Ilha de Todos os Sons (1994)
<b>44. Água tá Clara</b>	Márcio da Vila	Tijuquera	Quem Quiser é Isso Aí... (2006)
<b>45. Sapo do Rio Vermelho</b>	Caio Belludo & Murilo Napolini	Stonkas y Kongas	Single (1998)
<b>46. Gente das Ilhas</b>	Toni Pimentel	Passos Pesados	Vícios (1997)
<b>47. Verão em Floripa</b>	Elizah & Guinha Ramires	Elizah & Guinha	Como o Diabo Gosta (1994)
<b>48. Ironildo</b>	Elizah & Guinha Ramires	Elizah & Guinha	Beijo Manga (1998)
<b>49. Refúgio</b>	Cléo Borges	Iriê	Melhor que Sou (2010)
<b>50. Minha Lagoa</b>	Luiz Henrique Rosa	Luiz Henrique Rosa	Barra Limpa (1967)
<b>51. Pra Ficar</b>	Chico Martins	Dazaranha	Ao Vivo (2011)
<b>52. Paixão Açoriana</b>	Jorge Coelho	Jorge Coelho	Paixão Açoriana (1997)
<b>53. Qual Ilha</b>	Jorge Coelho	Jorge Coelho	Construir Cultura (2008)
<b>54. O Lado Black da Força</b>	Emília Carmona & Fábio Jack	Mary Black	Mary Black (2003)

<b>55. Reggae na Casa Amarela</b>	Daniel Lucena; Joe Passos; Regiane & Macarrão	Nós Naldeia	Mbyá (2007)
<b>56. Uma Ilha</b>	Gui Lopes	Refinaria	Sobrevivo (2016)
<b>57. Manézinho do Avesso</b>	André Guesser; Thiago Gomes & Daniel Gomes	Five Boys	Estética e Cultura de Massa (2015)
<b>58. Rush de Amor à Ilha</b>	Jean Mafra & André Seben	Jean Mafra & Gazú	Direto na Internet via canal YouTube (2016)
<b>59. Onda</b>	Jorge Gomez	Dr. Jorge & Mr. Seben	Direto na Internet via canal YouTube (2016)
<b>60. Aqui é Meu Lugar</b>	Anderson Ávila; Celinho da Copa Lord; Edu Aguiar & Marçal Santini	Grupo Entre Elas	Direto na Internet vi canal YouTube (2015)

## **ANEXO A – LEIS MUNICIPAIS SOBRE O SURF E A PESCA DA TAINHA**

### **LEI Nº 9907, DE 18 DE NOVEMBRO DE 2015**

ALTERA O ART. 5º E O § 1º E ACRESCENTA OS §§ 6º E 7º AO ART. 5º DA LEI Nº 4601, DE 1995. FAÇO SABER A TODOS OS HABITANTES DO MUNICÍPIO DE FLORIANÓPOLIS QUE A CÂMARA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS APROVOU E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º O art. 5º e o § 1º da Lei nº 4.601, de 1995, passam a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 5º É permitida a prática de surf em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto no período de quinze de maio a quinze de julho, período da pesca da tainha, quando a prática do surf poderá ser realizada na Praia da Joaquina, Praia Mole, até quinhentos metros do canto esquerdo da praia da Lagoinha do Leste, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia do Matadeiro, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia da Armação, até quinhentos metros do canto direito da Praia do Morro das Pedras, até quinhentos metros para a direita da entrada da Praia do Moçambique e no canto esquerdo da Praia Brava, até a rua Sinésio Duarte.

§ 1º As praias Mole e Joaquina ficam abertas em toda a sua extensão, durante todos os meses do ano, para a prática do surf, sem prejuízo da pesca."(NR)

Art. 2º Ficam acrescentados os §§ 6º e 7º ao art. 5º da Lei nº 4.601, de 1995, com as seguintes redações: "§ 6º Os atos de violência ou proibição da prática do surf praticados por pescadores acarretarão a apreensão dos instrumentos de pesca, os quais só serão restituídos após quinze de julho.

§ 7º As disposições desta Lei não impedem a realização de acordos entre associações de surf e associações de pescadores nas demais praias da cidade de Florianópolis."

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Florianópolis, aos 18 de novembro de 2015.

CESAR SOUZA JUNIOR  
PREFEITO MUNICIPAL

JULIO CESAR MARCELLINO JR.  
SECRETÁRIO MUNICIPAL DA CASA CIVIL.<sup>357</sup>

---

### **LEI Nº 4601/95 (até o artigo 5º)<sup>358</sup>**

REGULAMENTA A ATIVIDADE NÁUTICA DE LAZER NOS  
BALNEÁRIOS DE FLORIANÓPOLIS E ESTABELECE OUTRAS  
PROVIDÊNCIAS.

Faço saber a todos os habitantes do Município de Florianópolis, que a Câmara de Vereadores aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º São considerados embarcações miúdas, para efeito desta Lei: as pranchas de "surf" e "windsurf", o caíque, o caiaque, a canoa, o pedalinho, a moto aquática (Jet Sky), os meios flutuantes, rígidos ou infláveis, com comprimento menor ou igual a (cinco) metros.

Art. 2º São considerados equipamentos e atividades que interferem na navegação; o esqui-aquático, os ultraleves motorizados por ocasião de pouso e decolagem em áreas de navegação, os paraquedas rebocados, a operação de mergulho amador, as regatas e competições ou exposições públicas aquáticas, e equipamentos de lazer rebocados.

Art. 3º As pranchas de "surf" e "windsurfe", o caíque, o caiaque, a canoa

---

<sup>357</sup> Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/2015/990/9907/lei-ordinaria-n-9907-2015-altera-o-art-5-e-o-1-e-acrescenta-os-6-e-7-ao-art-5-da-lei-n-4601-de-1995-faco-saber-a-todos-os-habitantes-do-municipio-de-florianopolis-que-a-camara-municipal-de-florianopolis-aprovou-e-eu-sanciono-a-seguite-lei>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

<sup>358</sup> Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/1995/460/4601/lei-ordinaria-n-4601-1995-regulamenta-a-atividade-nautica-de-lazer-nos-balnearios-de-florianopolis-e-estabelece-outras-providencias-1995-01-05.html>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

sem propulsão a motor e o pedalinho estão dispensados da Inscrição Simplificada na Capitania dos Portos de Florianópolis.

Art. 4º A moto-aquática, a canoa com propulsão a motor e os demais meios flutuantes, rígidos ou infláveis, com comprimento menor ou igual a 05 (cinco) metros, são considerados embarcações nos termos do artigo 10 do RTM., e deverão ser inscritos na Capitania dos Portos.

~~Art. 5º São estabelecidos os seguintes limites de navegação para embarcações miúdas, equipamentos e atividades que interfiram na navegação, nas proximidades das praias ou litoral deste Município de modo a proteger os banhistas, considerando-se como linha de base a linha de arrebentação das ondas, ou quando houver, do início do espelho d'água:~~

~~I — Para propulsão a remo ou vela, a partir de 100 (cem) metros de linha base;~~

~~II — para propulsão a motor, ultra leves motorizados, reboque de esqui-aquático, pára quedas e painéis de publicidade, a partir de 200 (duzentos) metros além da linha base;~~

~~§ 1º Fica permitido a prática de "surf" em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto nas praias do Campeche, Barra da Lagoa e Santinho, no período de 1º (primeiro) de maio a 15 de julho, período da pesca da tainha;~~

~~§ 1º Fica proibido a prática de "surf" em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto na praia da Joaquina e praia Mole, no período de 1º de maio à 15 de julho, período da pesca da tainha. (Redação dada pela Lei \_\_\_\_\_ nº 4613/1995)~~

~~§ 2º A utilização de pedalinhos ficará restrita à área sem banhistas e com limite máximo de até 200 (duzentos) metros de distância do ponto de apoio ou locação perfeitamente delimitado por equipamentos de balizamento.~~

~~Os pontos de localização são:~~

~~I — Na Lagoa da Conceição ao final da Av. das Rendeiras, próximo à saída para a praia da Joaquina;~~

~~II — No parque da Lagoa do Peri;~~

~~III — E, nos balneários cuja as condições permitam a prática do pedalinho.~~

~~Art. 5º São estabelecidos os seguintes limites de navegação para embarcações miúdas, equipamentos e atividades que interfiram na navegação nas proximidades das praias ou litoral deste Município de~~

modo a proteger os banhistas, considerando-se como linha de base, a linha de arrebentação das ondas, ou quando houver, do início do espelho d'água: (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)

~~Art. 5º É permitida a prática de surf em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto no período de quinze de maio a quinze de julho, período da pesca da tainha, quando a prática do surf poderá ser realizada na Praia da Joaquina, Praia Mole, até quinhentos metros do canto esquerdo da praia da Lagoinha do Leste, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia do Matadeiro, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia da Armação, até quinhentos metros do canto direito da Praia do Morro das Pedras, até quinhentos metros para a direita da entrada da Praia do Moçambique e no canto esquerdo da Praia Brava, até a rua Sinésio Duarte. (Redação dada pela Lei nº 9907/2015)~~

**Art. 5º É permitida a prática de surf em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto no período de primeiro de maio a dez de julho, período da pesca da tainha, quando a prática do surf poderá ser realizada na Praia da Joaquina, Praia Mole, até quinhentos metros do canto esquerdo da praia da Lagoinha do Leste, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia do Matadeiro, até quinhentos metros do canto esquerdo da Praia da Armação e até quinhentos metros para a direita da entrada da Praia do Moçambique. (Redação dada pela Lei nº 10.020/2016)**

**I - Para propulsão a remo ou vela, a partir de 100 (cem) metros da linha de base; (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

**II - Para propulsão a motor, ultra-leves motorizados, reboque de esqui-aquático, para-quedas e painéis de publicidade, a partir de 200 (duzentos) metros além da linha de base. (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

~~§ 1º Fica proibido a prática de "surf" em todos os balneários da Ilha de Santa Catarina, exceto na Praia Mole e Joaquina, no período de 1º de maio a 15 de Julho, período de pesca da Tainha. (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)~~

**§ 1º As praias Mole e Joaquina ficam abertas em toda a sua extensão, durante todos os meses do ano, para a prática do surf, sem prejuízo da pesca. (Redação dada pela Lei nº 9907/2015)**

~~§ 2º Ficará sujeito a apreensão do equipamento aquele que praticar o "surf" durante o período e nos locais descritos no parágrafo anterior como proibidos. (Redação dada pela Lei nº 4923/1996) (Revogado pela Lei nº 10.020/2016)~~

**§ 3º A devolução do equipamento somente ocorrerá após 15 de julho, no fim do período da pesca da Tainha, quando será liberado mediante pagamento de multa no valor de 46,4 Unidades Fiscais de Referência - UFIR. (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

**§ 4º A utilização de pedalinhos ficará restrita a área sem banhista e com limites máximo de até 200 (duzentos) metros de distância do ponto de apoio ou locação perfeitamente delimitado por equipamento de balizamento. Os pontos de localização são: (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

**I - Na Lagoa da Conceição ao final da Av. das Rendeiras, próximo à saída para a praia; (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

**II - No parque da Lagoa do Peri; (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

**III - Nos balneários cuja condições permitam a prática do pedalinho. (Redação dada pela Lei nº 4923/1996)**

~~§ 5º Caberá ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis a instalação de placas indicativas referente a proibição da prática do "Surf" nas localidades definidas no § 1º do Artigo 5º da Lei 4923/96. (Redação acrescida pela Lei nº 5467/1999)~~

**§ 5º Caberá à Secretaria Municipal da Pesca, Maricultura e Agricultura de Florianópolis a instalação de placas indicativas referentes à proibição ou permissão da prática do surf nas praias da Ilha de Santa Catarina. (Redação dada pela Lei nº 10.020/2016)**