



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
CAMPUS CHAPECÓ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH/UFFS)  
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

**MATEUS FELIPE SOCHA**

**“QUANDO A HORTA INVADIU O JARDIM”:  
A FORMAÇÃO DA CENA E A PRESENÇA DA *COLONAGEM* NAS PRODUÇÕES DO  
ROCK INDEPENDENTE EM CHAPECÓ (1977-2001)**

**CHAPECÓ**

**2021**

**MATEUS FELIPE SOCHA**

**“QUANDO A HORTA INVADIU O JARDIM”:  
A FORMAÇÃO DA CENA E A PRESENÇA DA *COLONAGEM* NAS PRODUÇÕES DO  
ROCK INDEPENDENTE EM CHAPECÓ (1977-2001)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva

**CHAPECÓ**

**2021**

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E

Centro, Chapecó, SC – Brasil

Caixa Postal 181

CEP 89802-112

### **Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Socha, Mateus Felipe

"Quando a horta invadiu o jardim": A formação da cena e a presença da colonagem nas produções do rock independente em Chapecó (1977-2001) / Mateus Felipe Socha. -- 2021.

223 f.

Orientador: Doutor Claiton Marcio da Silva

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Chapecó, SC, 2021.

1. Colonagem. 2. Juventude. 3. Música Autoral Chapecoense. 4. Rock'n roll. I. Silva, Claiton Marcio da, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

**MATEUS FELIPE SOCHA**

**“QUANDO A HORTA INVADIU O JARDIM”:  
A FORMAÇÃO DA CENA E A PRESENÇA DA *COLONAGEM* NAS PRODUÇÕES DO  
ROCK INDEPENDENTE EM CHAPECÓ (1977-2001)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul – Campus Chapecó, para obtenção do grau de Mestre em História.

Este trabalho de dissertação foi defendido e aprovado em banca examinadora em: 18/11/2021.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva – UFFS  
Orientador



---

Profª. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta  
Avaliadora



---

Prof. Dr. Delcio Marquetti  
Avaliador



---

Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga  
Avaliador

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Miskyw  
Avaliador (suplente)

*Para Berenice, Bruna, Celina, Círia Ninfa e  
Marcelo, minhas inspirações.*

*Para Livia Roberta, minha esperança.*

## AGRADECIMENTOS

Confesso que tenho um singular interesse pela seção de agradecimentos dos trabalhos que costumo ler. Aqui o pesquisador despe suas vestes formalizadas e homenageia, de forma simples, todos aqueles que, de uma forma ou de outra, se fizeram presentes no processo de escrita.

Em primeiro lugar, me pauto a agradecer aos meus pais, Marcelo e Berenice, à minha irmã, Bruna Vitória, e às minhas avós, Celina e Círia Ninfa, por me acompanharem e me incentivarem desde o primeiro dia em que decidi ingressar na UFFS, ainda em 2014. Por vocês lutei, dia após dia nestes últimos sete anos e, juntos, chegamos neste ponto. Devemos nos alegrar por tudo que passamos mediante os méritos conquistados! Amo-vos profundamente, pois vocês são símbolo de orgulho, força e coragem.

Em seguida, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva, pela paciência, atenção constante e incentivo ao longo da árdua escrita deste texto. Foi uma honra enorme tê-lo me acompanhando nesta jornada, direcionando foco aos objetivos, ouvindo lamentos e sempre acreditando no meu potencial. Sem seus apontamentos e olhar crítico este trabalho nunca teria sido concluído. Entre tanto a lhe agradecer, aplico foco especial para aquela fatídica noite de dezembro, em que o senhor procurou dar atenção a um jovem de pouco protagonismo nas aulas, ouvindo uma proposta abstrata de projeto que, hoje, é uma Dissertação.

Aos professores que compuseram a banca de defesa, Dra. Miriam Hermeto, Dr. Gerson Fraga e Dr. Delcio Marquetti, pelo carinho e dedicação na leitura deste texto, realizando apontamentos e indicando caminhos para o desenvolvimento da pesquisa e, sobretudo, por enriquecer as discussões propostas.

Agradeço aos entrevistados: Roberto, Demétrio, Anderson, Michel, Ricardo, Paulo e Cleandro, pelo voto de confiança ao compartilharem suas memórias comigo.

À UFFS, por transformar os filhos desta terra em (pós) graduados ao longo desta última década.

Aos professores do PPGH, pelos ensinamentos dentro e fora de sala de aula. Em especial à Prof<sup>a</sup>. Samira Peruchi Moretto, como Coordenadora do PPGH, por trazer humanidade para um mundo tão burocrático.

Aos colegas de turma, pelas conversas nos corredores (quando isso ainda era possível) e nas redes sociais. Amparar uns aos outros em tempos como esse é a garantia da nossa resistência.

À CAPES e a FAPESC pelo financiamento da pesquisa.

À Jasmini, querida companheira, pelos últimos cinco anos de amizade, dentro e fora da UFFS, em que compartilhamos momentos de felicidade, carinho, tristeza e raiva, porém, sempre trazendo a segurança para perseverar. Fomos o amparo um do outro sempre que preciso.

À Jaqueline, fiel escudeira, sempre disposta a me ouvir e me ensinar sobre as tecnologias do século XXI. Apesar de distantes, geograficamente, nunca nos separamos de fato. Obrigado por estar comigo, tornando a vida pandêmica ainda mais confortável, discutindo futilidades e repensando o mundo pós-apocalíptico. Meros agradecimentos escritos não estão à altura do que merece.

Ao amigo Rudinei Cenci, pelos valiosíssimos ensinamentos sobre Movimentos Sociais, Resistência e, claro, sobre a vida como um todo. Avante, companheiro!

Ao Ricardo Berger, não somente por ter me apresentado a Banda Repolho em meados de 2012, mas também por ter sido parceiro no processo de escrita deste trabalho, me acompanhando nas pesquisas de campo e, sempre, compartilhando memórias que ajudaram a compor um olhar sobre algo que não presenciei diretamente. Também, um agradecimento especial para Francine, pela compreensão, conselhos e incentivo.

Aproveito a deixa familiar e agradeço, também, aos meus tios Mara e Roberto Berger, por serem meu apoio em Chapecó desde sempre. Também, um agradecimento enorme para as pequenas Lauren e Lívia: encontrei esperança no olhar de cada uma de vocês e, cada dia mais, vivo alegrias imensuráveis com a presença das duas. Se um dia lerem isso, saibam: vocês foram calma em tempos tempestuosos.

Às queridas Carla, pela atenção e ponderações sobre o tema, Ana Carol e Morgana, pelo incentivo e por não me deixar esquecer que existe um mundo fora da Dissertação e ao caro Jhonatan, o qual não apenas agradeço pela parceria, mas desejo sucesso na sua jornada.

Aos amigos e colegas do “Busão do Tio Leno”, por transformarem o trajeto entre Chapecó e Xanxerê menos cansativo e mais alegre: um agradecimento especial para Shara, Áquila, Mikhaela, Elisane, Laura, Jéssica e Maiara, assim como para Eric, Eduardo, Obenson, Leão, Boschetti, Sudatti e Rosemir. Aos motoristas Sr. Lenoir e ao Seu Luís, um agradecimento para além de especial, por terem sido os guias de centenas de estudantes nestes últimos anos, diminuindo a distância entre os sonhos e a realidade dos seus passageiros.

Aos colegas professores da Educação Básica, que se mantêm firmes, exercendo com maestria e qualidade o propósito da educação.

Aos meus companheiros de projeto de ensino, professores Thiago, Versiana, Marcelo e Maristela, que ajudaram e acreditaram, até o fim, na possibilidade de construirmos uma escola totalmente sustentável. Também ao Deputado Federal Pedro Uczai, por viabilizar nossos objetivos. Não somente, mas um dileto agradecimento ao Sr. Daniel Verza, diretor da EEB Presidente Artur da Costa e Silva, por nos acompanhar nesta empreitada, desde o início, tratando com respeito e dignidade um projeto tão prolífico. Igualmente, agradeço às turmas contempladas pelo projeto por empreenderem atividades com tamanha criatividade e dedicação que, como sempre disse: “*fizeram tudo acontecer!*”.

Expando, por fim, um agradecimento aos alunos com que tive a oportunidade de trabalhar nestes seis anos de docência. Os aprendizados que me proporcionaram e os momentos que compartilhamos, foram responsáveis pela certeza que na docência estou no caminho certo. Sonhem, vivam e acreditem em si próprios sempre, pois vocês têm o potencial para mudar o mundo!



*[O rock] é mais do que um movimento cultural, ele é uma tribuna, né? Sem tribuna não há democracia. E sem democracia não há a paz, né? [...] É uma tribuna muito importante, porque o jovem pode falar, né? E ele fala e alguém ouve! (Tyto Livi no documentário “Bolachas”)*

*[...] não há nada mais underground que viver no velho oeste catarinense, a margem de tudo de interessante que acontece no mundo! Pois bem, queremos algo a mais do que polenta e carne gorda, colono quer woodstock! (Trecho da 1ª Edição do Impresso Marginal)*

## RESUMO

Os estudos sociais têm, cada vez mais, se debruçado sobre uma agenda de estudos ligada a temas como a organização e as movimentações juvenis, a efervescência de projetos culturais e de identidades em locais distantes das grandes capitais brasileiras, rompendo com as falaciosas concepções de que o interior, ou *sertão*, está isolado culturalmente do que ocorre no restante do país. Neste trabalho, portanto, discute-se a formação e consolidação da cena do *rock* autoral e independente construída na cidade de Chapecó, interior do estado de Santa Catarina, entre os anos de 1977 e 2001, em torno de uma ideia de reelaboração de uma identidade cultural jovem, a qual se define sob o termo de *colonagem*, promovida e difundida no cenário *underground* local, através do *rock*. De caráter inédito, este conceito passa a ser teorizado neste trabalho como elemento definidor de uma identidade sociocultural promovida pela juventude urbana chapecoense em torno de um processo de autoidentificação e revalorização. Com ou sem ironia, de determinados elementos socioculturais presentes na cultura popular e no cotidiano da população da cidade ao longo das últimas décadas do século XX, na busca por uma ideia de pertencimento e de reinvenção do princípio de ser colono, que eram representadas nas produções estético-musicais das bandas analisadas. Assim, realizando uma pesquisa qualitativa ligada à História Cultural, descrevem-se e analisam-se as trajetórias e as músicas de Tyto Livi, na década de 1970, e das bandas Repolho, *Schmier*, *Red Tomatoes* e *Quentes y Calientes*, nos anos 1990, visto que cada um no seu contexto promoveu o surgimento de manifestações em torno do *rock* autoral e independente na cidade. Desse modo, resgataram-se as memórias dos sujeitos que participaram ativamente deste contexto, coletadas e analisadas como fontes orais a fim de perceber como se constituíram as movimentações em torno do *rock* neste contexto, assim como foi considerada a presença da *colonagem* nas produções audiovisuais das bandas, a partir da análise de fontes históricas como: letras de músicas, dos encartes de *demo tapes* e de *compact discs*, assim como *fanzines* e demais materiais escritos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Rock'n roll*. Juventude. *Colonagem*. Música autoral chapecoense.

## RESUMEN

Los estudios sociales se han centrado cada vez más en una agenda de estudio ligada a temas como la organización y los movimientos juveniles, la efervescencia de proyectos e identidades culturales en lugares alejados de las grandes capitales brasileñas, rompiendo con las concepciones falaces de que el interior, el *sertão*, está culturalmente aislado de lo que pasa en el resto del país. En este trabajo, por tanto, se discute la formación y consolidación de la escena del *rock* autorial e independiente construido en la ciudad de Chapecó, interior del estado de Santa Catarina, entre 1977 y 2001, en torno a una idea de reelaboración una identidad cultural juvenil, que se define bajo el término de *colonagem*, promovida y difundida en la escena *underground* local, mediante el *rock*. Con un carácter inédito, este concepto se teoriza en este trabajo como un elemento definitorio de una identidad sociocultural promovida por la juventud urbana chapecoense en torno a un proceso de autoidentificación y revalorización, con o sin ironía, ciertos elementos socioculturales presentes en la cultura popular y en la vida cotidiana de la población de la ciudad durante las últimas décadas del siglo XX, en la búsqueda de una idea de pertenencia y reinención del principio de ser colono, que estuvieron representados en las producciones estético-musicales de las bandas analizadas. Así, realizando una investigación cualitativa vinculada a la Historia Cultural, se describen y analizan las trayectorias y la música de Tyto Livi, en la década de 1970, y las bandas Repolho, *Schmier*, *Red Tomatoes* y *Quentes y Calientes*, en la década de 1990, que en su contexto promovió el surgimiento de manifestaciones en torno al *rock* autorial e independiente en la ciudad. Así, los recuerdos de los sujetos que participaron activamente en este contexto fueron recuperados, recolectados y analizados como fuentes orales con el fin de comprender cómo se constituyeron los movimientos en torno al rock en este contexto, así como la presencia de la *colonagem* en las producciones audiovisuales de las bandas, a partir del análisis de fuentes históricas como: letras, cintas de demostración y encartes de discos compactos, así como fanzines y otros materiales escritos.

**PALABRAS CLAVE:** *Rock'n roll*. Juventud. *Colonagem*. Música de autor Chapecoense.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – CD Repolho “Vol.1” .....	17
Figura 2 – Mapa do Oeste catarinense durante o processo colonizador.....	34
Figura 3 – Monumento Desbravador.....	36
Figura 4 – Vista aérea do Centro de Chapecó, década de 1970 .....	44
Figura 5 – Recorte de revista alinhada à Assessoria de Imprensa da Prefeitura Municipal, 1976 .....	52
Figura 6 – Tirinha Radicci com evidência ao sotacón.....	57
Figura 7 – Capa do compacto “Memórias de um certo louco”, de Tyto Livi (1977).....	74
Figura 8 – Capa do compacto “Grupo Nozes” (1978).....	77
Figura 9 – Programação Dominical da Rádio Índio Condá.....	85
Figura 10 - Músicas mais pedidas em agosto de 1980 na cidade de Chapecó. ....	86
Figura 11 – Compacto de Gilmar Guerreiro.....	93
Figura 12 – Formação Atta Sexdens (1990).....	98
Figura 13 – Logotipo da Banda Schmier.....	107
Figura 14 – O Colono Roqueiro .....	108
Figura 15 - Apresentação da Banda Repolho. ....	111
Figura 16 - Apresentação da Banda Schmier. ....	112
Figura 17 - Encarte da demo tape da banda Cuspe Afrodisíaco (1991).....	114
Figura 18 - Trecho de Dom Juan & Dom Quixote .....	125
Figura 19 - Trecho de Dom Juan & Dom Quixote .....	125
Figura 20 - Encarte da demo tape “Repolho e a horta da alegria”, Banda Repolho (1994)..	132
Figura 21 - Capa CD “Repolho Vol.2”, Banda Repolho (1998).....	142
Figura 22 - Capa CD “Repolho Vol.3”, Banda Repolho (2003).....	143
Figura 23 - Cartaz de shows da banda Quentes y Calientes.....	147
Figura 24 - Encarte da demo tape “Quentes y Calientes: 3 anos na cidade das rosas” .....	148
Figura 25 - Capa da demo tape “Réd Tomeitôs”, Red Tomatoes (1994).....	153
Figura 26 - Cartaz de divulgação de shows no bar Marrom Glacê, com diversas bandas participando. ....	161
Figura 27 - Encarte da demo tape “Hot Tape”, Banda Quentes y Calientes (1995) .....	164
Figura 28 - Encarte e verso da demo tape “Campo e Lavôra” (1995).....	167

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1. ASCENSÃO, DECLÍNIO E REINVENÇÃO DO COLONO: DEFININDO O CONCEITO DE COLONAGEM .....</b>	<b>31</b>
1.1 DE MIGRANTES A COLONOS: UMA IDENTIDADE POSITIVA EM CONSTRUÇÃO (1920-1940) .....	31
1.2 DECLÍNIO DO COLONO: A ANTÍTESE DOS PROJETOS DE MODERNIDADE (1950-1980) .....	40
1.2.1 <i>Ares modernos pairam sobre Chapecó</i> .....	41
1.2.2 <i>O rural se moderniza: a agroindústria e a pequena propriedade em conflito</i> .....	46
1.2.3 <i>A Cidade das Rosas e seus “espinhos”: a formação do estereótipo do colono</i> .....	51
1.3 “DE COLONO TODO MUNDO TEM UM POUCO”: CONCEITUANDO A IDEIA DE COLONAGEM .....	58
<b>2. ENTRE FESTIVAIS, GARAGENS E PALCOS ESCOLARES: DIFERENTES MANIFESTAÇÕES DO ROCK EM CHAPECÓ (1960-1991) .....</b>	<b>65</b>
2.1 DOS FESTIVAIS AOS COMPACTOS: A ONDA DO ROCK AUTORAL NA DÉCADA DE 1970 .....	70
2.2. OS ANOS 80: O <i>MAINSTREAM</i> E O <i>UNDERGROUND</i> NAS RUAS DA CIDADE DE CHAPECÓ .....	80
2.2.1 <i>O hardcore e o progressivo na cena local</i> .....	88
2.2.2 <i>A escola como espaço de contatos</i> .....	93
2.2.3 <i>Entre uma década e outra</i> .....	96
2.3 EXPERIMENTALISMO AUTORAL .....	102
2.3.1 <i>Nos palcos do Pedro Maciel, um início... e um fim</i> .....	110
<b>3. REPOLHOS, ‘PIMENTAS’ E TOMATES NA CIDADE DAS ROSAS: A COLONAGEM NA CENA DO ROCK AUTORAL CHAPECOENSE (1991-2001) .....</b>	<b>116</b>
3.1 O AMADURECIMENTO DO EXPERIMENTALISMO (1991-1993) .....	116
3.1.1 <i>Agito com Balalau: o fanzine da colonagem</i> .....	122
3.1.2 <i>Uma rede se forma: os contatos com Porto Alegre e o show em Curitiba</i> .....	126
3.2 NOVAS BANDAS NA PARADA: IDENTIFICANDO OS PROJETOS MUSICAIS EM TORNO DA COLONAGEM .....	129
3.2.1 <i>A Colonagem Cybernética da Banda Repolho</i> .....	130
3.2.2 <i>Do punk ao psico-brega-noise dos Quentes y Calientes</i> .....	143

<b>3.2.3</b>	<b><i>O Rock Chapecoense dos Red Tomatoes</i></b> .....	<b>151</b>
<b>3.3</b>	<b>A DILATAÇÃO DA CENA LOCAL (1993-1997)</b> .....	<b>156</b>
<b>3.3.1</b>	<b><i>Na era das demo tapes: gravação e difusão dentro e fora de Chapecó</i></b> .....	<b>162</b>
<b>3.4</b>	<b>CACOFONIA E MORDAÇA NA TRANSIÇÃO DO MILÊNIO (1997-2001)</b> .....	<b>169</b>
<b>3.4.1</b>	<b><i>Resquícios da colonagem em cena: o filho temporão</i></b> .....	<b>176</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>179</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>183</b>
	<b>FONTES</b> .....	<b>183</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>187</b>
	<b>ANEXOS</b> .....	<b>193</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta discutir a formação e a consolidação de uma cena do *rock* chapecoense, entre 1977 e 2001, caracteristicamente autoral e construída em torno de uma ideia de reelaboração da identidade cultural jovem. Tem como foco, para além da cena, compreender de que modos os grupos juvenis que compõe este estudo assumiram uma perspectiva de revalorização (com ou sem o uso da ironia) de elementos da cultura popular local, a partir de um conceito que teorizamos ao longo deste trabalho como *colonagem*. A escolha da temática se deu pois, de forma diferente dos grupos musicais contratados por grandes gravadoras, ou mesmo, os locais que executavam *covers* (ou seja, músicas geralmente de sucesso comercial, compostas por outras bandas), observou-se uma efervescência de grupos autorais em Chapecó que, por motivos diversos, compunham e executavam suas próprias músicas.

Em rápidas palavras, a *colonagem* se apresenta como um processo de autoidentificação e reinvenção identitária em torno do *ser colono*, constituída por parte de um grupo de jovens urbanos de Chapecó, ainda nos anos 1980. Envoltos por um cenário de plena urbanização e modernização social do período, estes sujeitos passaram a se compreender como parte da estrutura que compõe o Oeste catarinense, denotando em seus discursos o sentimento de pertencimento à região. Para além disso, também se apropriaram e valorizaram elementos da cultura popular local (*cultura colona*)<sup>1</sup>, como o dialeto, os trejeitos e os costumes, não presentes em si, mas observados nas relações familiares e comunitárias que os envolvia, construindo uma relação bem humorada que desmistificava os construtos narrativos negativos interpostos sobre estas características. Por meio do *ser* e do *fazer*, estes sujeitos reelaboraram um *novo colono*, que não mais se associaria exclusivamente ao desbravador ou ao agricultor, mas que estabelecia uma relação entre os sujeitos da região e o contexto em que se inseriam.

---

<sup>1</sup> Para a historiografia, o conceito de *cultura popular* se coloca em um prisma de interpretações, visto que abrange uma gama de elementos referentes a símbolos, atitudes e valores das classes não elitizadas de determinada sociedade (BURKE, 2010). No entanto, mesmo sob esta caracterização, há uma série de implicações teórico-metodológicas que envolvem as definições sobre quem ou o que compõe esta *cultura popular*. Neste trabalho, em específico, utilizamos este conceito (o qual redefinimos como *cultura colona*) para determinar os elementos socioculturais presentes em grande parte da população chapecoense, herdados do processo colonizador e ressignificados pelas gerações subsequentes, predominantes no cotidiano. São, portanto, os modos de agir e falar que caracterizam a *cultura local* que, mesmo reprovados e censurados pelas instituições locais (como a mídia e as escolas) na construção de sujeitos alinhados aos modelos impostos, foram preservados pelas relações sociais e familiares da cidade.

Considerando que *cultura colona* se refere ao conjunto de elementos socioculturais herdados das relações familiares e preservados no cotidiano da população do Oeste catarinense em diferentes tempos e contextos, tais elementos se interligam historicamente a um modelo de construção da sociedade local baseada na introdução de colonos de origem europeia, oriundos do Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX, que incluíram aspectos da religiosidade, da valorização do trabalho árduo manual e, por fim, da propriedade privada. De mesmo modo, incluem-se nesta ideia os elementos sociolinguísticos característicos pelos contatos entre a língua de matriz europeia e o português ao longo do processo de consolidação destes sujeitos na região, preservados em decorrência da hereditariedade familiar.

O recorte temporal foi estabelecido entre as décadas de 1970 e 2000, pois é o período em que melhor foi notada a presença destes elementos da cultura local nas produções do *rock* chapecoense. Neste sentido, foi estratificado o recorte temático a partir das produções musicais que evocam a definição de uma cena autoral na cidade, como também por abordarem elementos da *cultura colona* no processo de construção das músicas. Portanto, são analisadas com ênfase as produções de Tyto Livi, na década de 1970, e das bandas Repolho, *Schmier*, *Quentes y Calientes* e *Red Tomatoes*, na década de 1990. Não deixou de ser percebida a presença intrínseca da *colonagem* nas movimentações dos anos 1980, porém, sob a ótica de uma análise comparativa, visto que os produtos deste período se colocam como emulações e reproduções do que estava em voga no cenário nacional e internacional.

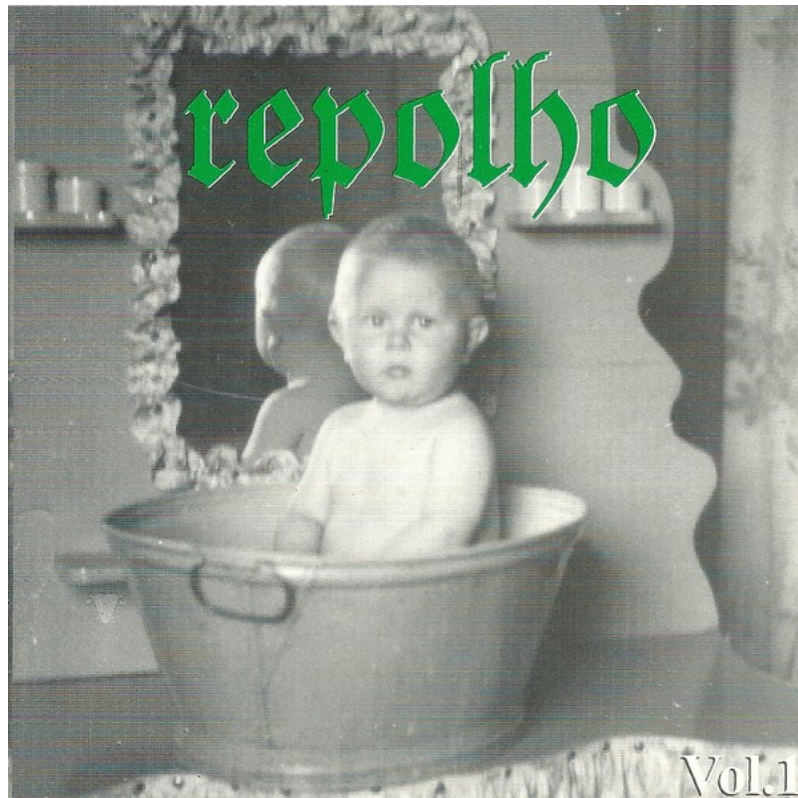
Deste modo, adequando este trabalho à linha de pesquisa *História do Povoamento, da Agricultura e do Meio Ambiente*, percebeu-se a necessidade, para além de uma análise aprofundada sobre o cenário musical local do período, em também compreender as questões regionais e globais e os símbolos em disputa que envolveram a cultura da região no contexto entre as décadas de 1970 e 1990, para, então, lapidar a ideia de *colonagem*, como identidade social e identidade musical. Seguindo a proposta levantada por Mota (2018) em sua tese de doutoramento, que serviu como inspiração para esta pesquisa, trabalhos sob esta perspectiva de análise não buscam apenas compreender as particularidades dos grupos musicais e as semelhanças com os movimentos ocorridos por todo o país, mas, mais importante nisso tudo, é perceber como as bandas dialogaram com a cultura local e recriaram suas identidades.

Porém, muito antes de uma pesquisa científica, este trabalho nasceu de uma curiosidade minha. Assumindo uma perspectiva particular neste parágrafo, destaco que a semente deste projeto foi lançada ainda durante os anos finais do Ensino Médio, quando em conversas meu primo, Ricardo Berger, este me apresentou a Banda Repolho e, junto disso,



colocou para tocar as músicas *Chapecó* e *Charme de Cachorro*, dispostas em um CD cuja capa era um bebê dentro de uma gamela (figura 1). Nas palavras dele, aquele seria “um *rock* verdadeiramente chapecoense”. A partir deste primeiro contato, busquei conhecer melhor a banda, suas músicas e sua trajetória, porém muito mais no intuito de diversão do que de estabelecer uma problemática sobre o tema.

*Figura 1 – CD Repolho “Vol.1”*



Fonte: Acervo pessoal de Ricardo Berger.

No decorrer da graduação, a partir das possibilidades e propostas presentes entre uma disciplina e outra, é que surgiu a ideia de pensar nas movimentações em torno do *rock* na cidade de Chapecó. Porém, na busca por material sobre o tema em livros e repositórios, foi encontrada uma limitada quantidade de estudos historiográficos sobre o *rock* no Oeste, tendo, à época, a monografia de Herman Silvani e o recém-concluído projeto de cultura “*A música autoral chapecoense: os anos 90 em foco*”<sup>2</sup>, organizado pelo professor Dr. Claiton Marcio da Silva, que se propôs a realizar reuniões de bandas chapecoenses dos anos 1990 que não mais existiam, como uma das poucas referências que envolviam uma cena musical local do

<sup>2</sup> Para mais informações, consultar o site do projeto:  
[https://musicaautoralcx.wixsite.com/musicaautoraluffs?fbclid=IwAR3IUSxYwyqpM51aw75WLtQBYexxB8iYG1Yz1cjsMqLjPCma\\_ij\\_bVLSQWE](https://musicaautoralcx.wixsite.com/musicaautoraluffs?fbclid=IwAR3IUSxYwyqpM51aw75WLtQBYexxB8iYG1Yz1cjsMqLjPCma_ij_bVLSQWE). Acesso em: 12 out. 2021.

período. A limitação, no entanto, parecia apenas dentro do circuito científico, pois em um olhar geral, os relatos sobre a efervescência musical chapecoense da época eram constantes e pareciam vivos na memória de quem participou ativamente deste contexto.

A década de 1990, por sua vez, é marcada por um *boom* no cenário musical chapecoense, quando florescem diversas bandas influenciadas pelos acontecimentos no Brasil e no mundo, unindo aspectos regionais ao *rock* e criando um estilo próprio. Destacam-se neste contexto bandas como *Crianças Lunáticas* (~1990), *Banda Repolho* (1991), *Quentes y Calientes* (1993), *Brother of Turtles* (~1993), *Red Tomatoes* (1993), *X-Meleca* (~1996), *O Mundo de Sofia* (1997), entre tantas outras, que através da produção musical, difundiam temas relacionados à juventude, questões cotidianas, políticas e sociais, começando a incorporar elementos da cultura local nas produções.

No entanto, mesmo mediante a uma rica possibilidade de pesquisa, por falta de incentivo – e talvez de coragem – investir na possibilidade de reconstruir, em forma de texto, a cena musical dos anos 1990 permaneceu estática por um longo tempo. Foi somente no final do curso, em fase de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, que esta ideia adormecida passou a tomar forma, sobretudo a partir dos debates sobre as transformações culturais e hibridismo cultural nas regiões de fronteira, realizados na disciplina de *Fronteiras: Movimentos Sociais e Migrações*, junto ao atual orientador da pesquisa. Entre conversas nos corredores e discussões em sala, instigados pelas possibilidades de se construir uma pesquisa sobre as movimentações juvenis em torno do *rock* em Chapecó nas décadas finais do século, o olhar passou especificamente àquelas bandas que tinham, majoritariamente, uma produção autoral e, estratificando ainda mais o escopo, delimitou-se o estudo sobre as bandas que convergiam sob uma identidade voltada ao universo (geográfico e cultural) que os cercava, ou seja, falando da cultura popular da região.

Por outro lado, foi identificada uma quantidade muito pequena de pesquisas sobre este assunto, ainda mais porque, dentre estas, grande parte não compunham trabalhos historiográficos, mas sim Trabalhos de Conclusão de Curso em Jornalismo, Artes Visuais ou Música, transformados, sobretudo, em documentários<sup>3</sup>. Além disso, no que diz respeito a produção historiográfica relativa ao Oeste, destaca-se o trabalho de Herman Silvani (2004), sobre as primeiras manifestações do *rock* chapecoense, entre 1960 e 1980.

---

<sup>3</sup> Destacamos aqui os documentários *Memórias de uma certa escolha* (2012), de Augusto Zeizer, e *Ecos e uivos na terra de Condá: o som e os ruídos de Chapecó* (2019), de Joelmir Zanette, disponíveis gratuitamente na plataforma YouTube.

Levantada a hipótese de que a falta de estudos sobre o *rock* na região esteja interligada diretamente à falsa ideia preestabelecida que os espaços distantes das capitais – os “*sertões*” – estão culturalmente isolados geográfica, econômica e culturalmente. Recorrendo a Albuquerque Júnior (2011, p. 38), este discurso de isolamento é pautado em uma visão exógena e preconceituosa com o espaço geográfico e corrobora uma falácia que espaços distantes das capitais podem ser vistos como:

[...] gueto nas relações sociais em nível nacional, região que é preservada enquanto elaboração imagético-discursiva como o lugar da periferia, da margem, nas relações econômicas e políticas do país, que transforma seus habitantes em marginais da cultura nacional.

No entanto, não se pode perseverar tais discursos equivocados e, através desta pesquisa, pretende-se contribuir para uma agenda de estudos sobre juventude, identidade e música em locais distantes das grandes capitais brasileiras, demonstrando as dimensões político-geográficas da música no interior do Brasil.

Em relação aos estudos sobre a juventude e suas estratégias de sociabilidade, estes são temas que têm ganhado cada vez mais espaço dentro da academia, sobretudo a partir da década de 1980. As Ciências Humanas, ao colocarem a juventude na qualidade de objeto de pesquisa, possibilitaram análises que se voltam não apenas para compreender um estrato societário em constante transformação, mas permitiram que os pesquisadores compreendessem o protagonismo da juventude frente às transformações socioculturais e políticas das sociedades em que estavam inseridas. Como sinaliza Eric Hobsbawm (1995, p. 318), a juventude, a partir da década de 1950, passou a ser vista pelas instituições oficiais e pela família tradicional como “uma camada dos sexualmente maduros, mas ainda em crescimento físico e intelectual, e sem a experiência da vida adulta”, e, portanto, colocada na qualidade de um grupo que ainda necessita de apoio para seguir por caminhos considerados essenciais para a preservação dos costumes e tradições da sociedade.

O mundo do pós-guerra, no entanto, trouxe uma série de mudanças socioculturais às sociedades ocidentais, sobretudo no que tange à juventude. A partir do aumento do poder aquisitivo e da autoconsciência enquanto grupo social, os sujeitos que compõe este estrato social cunharam novos símbolos de identidade, promovendo uma revolução cultural da segunda metade do século XX, colocando os costumes e tradições em cheque, transformando a sociedade e, principalmente, construindo novas alternativas para se sentir parte do mundo que os envolvia. Como denotam as análises sobre a juventude norte-americana da década de 1950 propostas pela historiadora Luísa Passerini (1996), o governo estadunidense buscava

tanto garantir a liberdade e o autogoverno dos jovens, como também almejava uniformizá-los para, então, dominar seus impulsos criativos, que outrora rompiam com as tradições e costumes da época. Para aquele contexto, controlar a juventude norte-americana (*teenagers*) era, portanto, manter a segurança consuetudinária da sociedade.

Concomitante a este processo, os avanços da urbanização e da modernização das estruturas da sociedade, trouxeram à juventude as possibilidades para construírem caminhos para dar vazão aos seus sonhos e desejos. Este grupo não somente se adequou aos modelos modernizantes e à indústria cultural<sup>4</sup>, como também se apropriou deste projeto para que pudessem se manifestar contra as imposições socioculturais da sua época, a partir de atitudes e comportamentos que foram encarados como alternativa para romper com os padrões sociais tradicionais, como a rigidez familiar e a moral religiosa (CATANI e GILIOLI, 2008).

Complementando este raciocínio, Hobsbawm (1995, p. 324) considera que:

A cultura jovem se tornou a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos.

Portanto, construindo suas marcas identitárias “singulares”, estes jovens buscavam expressar características do seu radicalismo e da sua luta contra tais valores conservadores, seja através de vestimentas, como o *blue jeans*, ou através da sonoridade, com o *rock'n roll*. Na música, foco deste trabalho, entre as décadas de 1950 e 1960 o *rock* passou a ser um elemento comum entre a juventude, e, dentro destas manifestações, surgiram os sujeitos e bandas que ganhariam destaque no cenário musical ocidental, como Elvis Presley, Jimi Hendrix, *The Beatles* e *The Doors*, por exemplo. O *rock'n roll*, por meio de acordes, letras e estilos, se tornou símbolo de parte da juventude urbana, e, aos poucos, foram envolvidos pela indústria cultural. Sob esta composição, teve início a expansão do *rock* por todo o mundo, um movimento juvenil, em torno deste novo ritmo, guiaria as transformações socioculturais subsequentes.

O impacto do crescimento deste movimento atingiu o Brasil ainda na década de 1960. Tendo a base do *rock'n roll* na Jovem Guarda e no Tropicalismo, construíram-se, a partir destes movimentos, os elementos para a manutenção e desenvolvimento de diferentes

---

<sup>4</sup> O conceito, discutido pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer no texto “*O iluminismo como mistificação das massas*” (2009), refere-se à prática do controle e manipulação dos sistemas de comunicação (rádio, televisão, cinema, jornais, etc.), responsáveis por criar uma falsa demanda de consumo acerca de determinados elementos (no caso, músicas, filmes, propagandas, etc.) difundidos em larga escala na sociedade e absorvidos pelas massas. Para isso, os autores apontam que o funcionamento da sociedade segue um padrão industrial, ou seja, desenvolve uma padronização tanto dos elementos culturais, quanto do consumo dos mesmos, visto que estes bens culturais são transformados em meras mercadorias dentro deste sistema.

identidades musicais, que se colocaram como um importante meio de expressão dos fatores idealizados pela elite juvenil dos grandes centros urbanos nacionais (NAPOLITANO, 2008). Como já apresentado por Silvani (2004), o Oeste catarinense, desde a década de 1950, buscou integrar-se geográfica, econômica e culturalmente com o restante do país. Inclusive, por meio do rádio, nos anos 1960, e da televisão, na década de 1970, é que os novos elementos culturais da sociedade brasileira, tal qual os principais nomes da música na época, passam a compor o cenário chapecoense, muitos deles atraindo o público juvenil.

É neste período, também, que a sociedade chapecoense encontrava-se em um gradual processo de transição de um contexto ruralizado para o urbano, adaptando, assim, os modos de vida da sociedade local aos modelos em ascensão. Posto isso, percebe-se que tais transformações sociais e políticas, ligadas aos processos de urbanização e industrialização da região, motivaram a ampliação nos investimentos públicos sob o intuito de modernizar e integrar a região ao restante do estado. Esta transformação, no entanto, promoveu um processo de desconstrução e rompimento com diferentes elementos que remetessem ao contexto ruralizado e ao passado colonial. Deste modo, o que se viu no tocante das questões linguísticas, que envolvem o sotaque e o dialeto popular, apesar de serem comuns no dia a dia da cidade, é passaram a ser reprovados pela mídia e pela escola. Em outras palavras, o *local* deveria ser obliterado em um crescente contexto de evocação dos valores nacionais durante a ditadura civil-militar.

É deste modo que uma ponte entre o nacional e o local procura ser solidificada, possibilitando a importação de uma série de elementos que compunham esta ideia de modernidade para dentro de Chapecó, sobretudo, através dos meios de comunicação de massa, no caso, o rádio, as revistas, os discos e, posteriormente, as fitas cassete, que suprimiam os elementos culturais característicos locais. Com a ampliação radiofônica na cidade, a indústria fonográfica passou a fazer parte do cotidiano da população local, difundindo estilos e sons produzidos nas capitais, promovendo uma intensa circulação cultural entre o nacional e o local, diferentemente da ideia de isolamento geográfico.

O *rock* consumido na cidade, para além do *mainstream*<sup>5</sup> promovido pela indústria fonográfica, advinha das relações com as capitais, como Curitiba, Porto Alegre e Florianópolis, ou de cidades maiores que funcionavam como centros de difusão cultural, como Passo Fundo. Como exemplo, os estudantes que voltavam para Chapecó nas férias, introduziam novas gravações que circulavam nas matinês do Clube Recreativo Chapecoense

---

<sup>5</sup> Produtos que eram vinculados aos grandes estúdios e que estavam interligados diretamente com a questão do mercado financeiro.

ou do Cine Astral, lugares de sociabilidade distinta que reproduzia os clubes de elite das grandes cidades<sup>6</sup>. Logo, dentro da malha urbanizada de Chapecó, conforme a juventude via, ouvia e se identificava com diferentes modelos de expressão, com ênfase para a música, os mesmos passaram a utilizar destes meios como estratégias de manifestação pública. Assim, entre as décadas de 1960 e 1970, destacamos que estes jovens em contato com a indústria cultural, garantida com o rádio ou com os contatos com outras cenas musicais, fizeram com que “os primeiros simpatizantes do *rock'n roll* surgiam no Oeste catarinense, como Os Bananas, Tyto Livi e o Grupo Nozes”, configurando uma cena do *rock* no interior catarinense (SILVANI, 2004, p. 53-54).

Nas décadas seguintes, o que se percebe, é que novas influências e vertentes musicais passam a correr pelo território brasileiro, sobretudo na década de 1980 quando o movimento *punk* teve seu auge no país. Partindo do *Do it Yourself!* (*Faça você mesmo!*), inúmeras bandas de *rock* surgiram nos centros urbanos brasileiros, muitas delas em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, criando outros núcleos culturais pelo Brasil, como é o caso de Porto Alegre, Curitiba e Brasília. Houve um crescimento na difusão do *rock* no cenário brasileiro, impulsionado pelas transformações sociais do período, pelas condições de acesso aos meios de gravação nas grandes metrópoles e pela viabilidade de captar estes materiais fonográficos e distribuí-los através de uma cena, dita, *underground*, ou seja, para além do que era apresentado pelos meios de comunicação formais e, sobretudo, independentes.

Acerca disto, trabalhos como o de Encarnação (2009), Rochedo (2011) e Groppo (2013), têm analisado este período com intensidade, especialmente o contexto pós-redemocratização, devido à abertura gradual das manifestações em todo o país. De mesmo modo, ao realizar uma busca por referenciais historiográficos sobre o *Rock* catarinense neste período, podem-se encontrar os trabalhos de Mota (2009; 2018) que se dedicam a analisar a cena e a atividade dos grupos de *rock* do Litoral e Planalto catarinense, assim como da Grande Florianópolis, observando sua constituição, suas particularidades e suas contribuições para a música e para a juventude. Outrora, no Oeste, estas discussões ainda são escassas e, portanto, é preciso olhar para a Chapecó da década de 1980 com maior atenção.

Neste período a cidade de Chapecó estava em consolidação sob a alcunha de *Capital do Oeste*, para além de um antigo centro de colonização, mas como um exemplo de modernidade e progresso para a região como um todo. Foi também um momento de estabilização de um modelo de sociedade que visava edificar uma imagem tanto para a cidade,

---

<sup>6</sup> Sobre os espaços do *rock* em Chapecó nas décadas de 1960 e 1970, ver Silvani (2004).

quanto para a sua população, definindo os modos e os hábitos pelos quais a população deveria se pautar, promovendo uma padronização da vida urbana e do sujeito chapecoense. Para consolidar esta ideia de uma cidade moderna, construiu-se a imagem de Chapecó como a *Cidade das Rosas*, ou seja, marcada pela plantação de rosas ao longo de toda avenida central, representando um reduto idílico, símbolo máximo da urbanização e da modernidade, rompendo de vez com o passado ruralizado.

De mesmo modo, a cidade estava agitada com diferentes movimentações ocorrendo dentro da sua estrutura: de um lado, os Movimentos Sociais, apoiados pela figura religiosa de D. José Gomes, lutavam pelos direitos dos espoliados pelo sistema capitalista em voga no período, entre eles, uma gama de pequenos agricultores. De outro lado, o empresariado elitista buscava, cada vez mais, integrar Chapecó ao restante do país, especialmente através da economia agroexportadora consolidada na época; na esquina da praça, os partidos políticos realizavam diferentes ações devido a reabertura política; noutra recanto, as associações de bairro buscavam visibilidade para os distritos afastadas do centro<sup>7</sup>.

Mas, entre todos, um nos chama a atenção pela efervescência e pela pouca pesquisa no âmbito acadêmico: as movimentações juvenis em torno do *rock* e os focos de sociabilidade dentro da malha urbana chapecoense na transição entre as décadas de 1980 e 1990. É deste recorte, inclusive, que encontramos os sujeitos que compõe esta pesquisa. O público jovem, por meio das interações construídas com outras capitais do Brasil, importou para a cidade uma série de materiais alternativos (isto é, aqueles que não se encontravam nas rádios e, de forma rara, nas lojas de disco) e construiu uma cena *underground* em Chapecó, onde o *punk*, o *hardcore* e o *metal*, foram consumidos e difundidos em locais públicos, como o Calçadão perpendicular à Avenida Getúlio Vargas, e em espaços privados, como os porões e garagens das residências.

Neste sentido, serão analisados os locais de contato e interação da juventude neste contexto *underground*, do mesmo modo que se busca compreender como estes sujeitos, inspirados pelas bandas locais e instigados pelo *Do it Yourself* orquestraram a formação de diversos grupos sob um mesmo objetivo: produzir um *rock* alternativo em Chapecó. Para isso, em primeiro momento, foram entrevistadas algumas figuras da história do *rock* local para, a

---

<sup>7</sup> Para mais informações, seguem algumas referências sobre o tema: os livros *Dom José Gomes: A Revolução pela Palavra* (2020), de Paulo de Oliveira Gomes, e, *Dom José Gomes: Mestre e Aprendiz do povo* (2002), de Pedro Uczai. Também os textos *As elites políticas e o poder local: conflitos na política chapecoense de 1917 a 1998*, de Monica Hass, e *Movimentos Sociais populares do campo na região de Chapecó*, de Sirlei A. K. Gasparotto, Rosana M. Badalotti e Odilon Poli, ambos disponíveis na obra *Chapecó 100 anos* (2018).

partir disso, compreender suas relações e influências, visando construir este cenário musical do período.

Ao olhar para estes personagens, seguem as perspectivas da História Nova, que procura colocar a memória coletiva na qualidade de objeto de estudo, visando conhecer e analisar diferentes sujeitos, vivências e experiências que, até meados dos anos 1960, foram pouco exploradas pela historiografia. Como destaca Le Goff (1990, p. 542):

O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos.

Assim, por meio do uso de testemunhos diretos como fontes de pesquisa (entrevistas<sup>8</sup>), têm-se a possibilidade de compreender, com maiores detalhes, as relações sociais e culturais desenvolvidas no final do século XX e início do XXI a partir das próprias figuras que compuseram este momento da história. Na busca por informações generalizantes presentes nas memórias dos entrevistados, como no que diz respeito às relações humanas (interações entre grupos e sujeitos), espaciais (em locais de shows ou ensaios) e características musicais (inspirações e influências), foi utilizado um questionário central, aberto a novas interrogações que surgiam no decorrer do diálogo, concatenando uma série de informações subjetivas e não apresentadas pelas fontes escritas.

Evidenciando o comentário apresentado por Ferreira (2000, p. 11), a oralidade é um elemento fundamental para a construção deste campo historiográfico, pois, a partir dela, se pauta “uma reflexão sobre as modalidades e os mecanismos de incorporação do social pelos indivíduos de uma mesma formação social”. Por assim ser, na busca de uma percepção aprofundada destes processos todos, de constituição de uma identidade e de formação de uma cena musical na cidade, e por meio das memórias destes sujeitos, coletadas em entrevistas realizadas no decorrer desta pesquisa, é que se pode construir o texto deste trabalho.

Ainda sobre esta relação entre a História e a Memória, Nora (1993, p. 9) é decisivo ao afirmar que:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsistente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

---

<sup>8</sup> Todas as citações preservaram, de forma fidedigna, as características linguísticas dos entrevistados.



Partindo disso, e seguindo as considerações de Portelli (1997, p. 33), as fontes orais são testemunhos *narrativos* que partem da memória dos sujeitos entrevistados, que visam “buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas”, dentro de uma relação de diálogo entre as partes envolvidas, trazendo à tona uma versão do passado, e não uma verdade, com as marcas do tempo. De mesmo modo, os impactos do tempo sobre a memória causaram esquecimentos às minudencias dos acontecimentos. Para sanar este imbróglio narrativo, busca-se cruzar diferentes relatos, construindo uma colcha de retalhos que constituíram, de acordo com as particularidades de cada uma das entrevistas, uma representação do passado.

A partir de um mapeamento do contexto formativo das bandas, assim como dos locais que geralmente tocavam, em bares e casas de shows, pretende-se compreender os meios e os caminhos por onde estas músicas seguiram ao longo de toda a década, denotando que a cena não absorveu tais movimentações de forma imediata, mas sim que a cena esteve em constante construção. Além disso, é imprescindível reconhecer que muitos destes sujeitos, pela participação em outras entrevistas ao longo de suas trajetórias, já refletiram e construíram narrativas acerca das concepções pessoais sobre o *rock* e, sobretudo, sobre a *colonagem*.

É também por intermédio da memória e dos relatos pessoais que se define a ideia de *colonagem*. O conceito que guia este trabalho foi construído a partir das narrativas pessoais e reflexivas dos sujeitos acerca do *sentir-se colono* e suas representações na música. Ancorando as discussões teóricas para definir este conceito, encontram-se referências em discussões sobre a reconstrução de identidades na pós-modernidade já realizadas por Hall (2006), Castells (1999a; 1999b) e Canclini (2019).

Dialogando a perspectiva de Hall (2006) com a de Castells (1999b), percebe-se que no contexto de homogeneização cultural, pautada nas influências vindas dos grandes centros urbanos (discutido enquanto fluxos da modernidade nesta pesquisa), as identidades locais se constituem como uma reação defensiva aos modelos massivos, visto que os indivíduos resistem e agrupam-se em comunidades pequenas, constituindo dentro delas as identidades comunitárias que garantem a sobrevivência dos indivíduos ou do grupo dentro deste turbilhão global, aproximando-se de tudo o que lhes é comum ou próximo, que se interliga ao espaço em que estão vivendo.

Neste jogo de forças, entre o global e o local, não se pode defender que as comunidades e identidades locais são ‘puras’ ou ‘extremamente tradicionais’, pois alocadas na grande escala e coexistindo em um contexto de bombardeamento informacional, possibilitam a adaptação de determinados elementos dentro das construções locais. No mundo

globalizado não há isolamento, mas sim uma seletividade do que passa a fazer parte do cotidiano dos grupos.

Seguindo as prerrogativas do antropólogo Nestor Canclini (2019), referentes aos avanços da globalização sobre a América Latina, o mesmo considera que os resultados destes contatos – ou atritos – consolidaram uma série de *hibridizações* no que diz respeito às identidades massivas e localizadas. Assim, como o próprio autor manifesta, no mundo globalizado, apesar do domínio das forças massivas e dominantes, “a modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime” (CANCLINI, 2019, p. 22), visto que o popular, da cultura local, e o moderno, da cultura de massas, coexistem no mesmo espaço.

Diante do exposto, abrem-se os primeiros caminhos para entender a formação de uma identidade de projeto que, outrora, também se tornaria um movimento juvenil e musical constituído no Oeste de Santa Catarina. Neste sentido, olhando para o contexto de Chapecó, nas duas últimas décadas do século XX, nota-se a construção de uma identidade para os sujeitos urbanizados, seguindo os padrões de avanço da modernização e da globalização sobre a região, os quais romperam parcialmente com os elementos populares locais, *hibridizando* as características da sociedade local com elementos da cultura globalizada, na busca por constituir um *novo colono*, ou *colono contemporâneo*, a partir do movimento da *colonagem*.

Neste movimento de rupturas, mesmo que parciais, determinados grupos se reagruparam ao redor de identidades primárias, buscando uma segurança e um “lugar no mundo” conectando indivíduos e percebendo que determinadas rupturas são parciais na construção de uma identidade nova. Complementando esta ideia, Castells (1999a, p. 41) indica que:

Em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva e individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significado social. [...] a identidade está se tornando a principal e, as vezes, única fonte de significado em um período histórico caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e expressões culturais efêmeras. Cada vez mais, as pessoas organizam seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que elas são ou acreditam que são.

Portanto, relacionando com a proposta de pesquisa, ao assumir uma perspectiva de projeto, se apropriando e ressignificando os elementos locais e, assim, construindo uma identidade singular para que os sujeitos possam fazer parte deste mundo, uma identidade local foi concebida como uma resistência ao movimento de homogeneização, seja ele global ou local. Compreende-se que o fato ocorrido no Oeste catarinense se coloca como um processo

de inserção no mundo a partir dos elementos da cultura local, buscando raízes na *cultura colona*. No entanto, com os avanços dos ideais de modernidade e urbanização, assim como a implementação de uma série de medidas socioculturais e políticas sobre a sociedade local, na segunda metade do século XX, o colono passou a ser taxado de atrasado e as características que remetiam a este sujeito, reprovadas.

Assim, partindo de uma licença poética, a ressignificação dos elementos atribuídos ao ruralizado (a *horta*) e a inserção destes no contexto modernizante pelo qual a cidade buscava se definir (o *jardim*), nos permite um jogo de palavras que constitui o título deste trabalho. A “invasão” da horta sobre o jardim, neste caso, se define como a percepção da revalorização destes elementos socioculturais voltados à *cultura colona* dentro de um contexto modernizador que obliterava tais características, difundidos entre a juventude por meio da música.

Devido ao caráter descontraído da música, restou a ela o papel de amplificar e facilitar a criação do imaginário cultural diante do mesmo tema, visto que por intermédio da sua letra e melodia, pode-se estabelecer, ampliar e popularizar a mensagem que busca transmitir, assim como permite consolidar a identidade de um determinado grupo no ambiente em que está inserido. Seguindo esta linha pode-se pensar no processo de representação desta identidade através das produções das bandas, como característica de:

[...] uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente tal qual como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 1990, p. 19).

Procurou-se identificar a *colonagem* em diferentes elementos produzidos pelos sujeitos ou pelas bandas, sejam eles *fanzines*, cartazes e encartes de CDs e *demo tapes*, realizando análises iconográficas sobre este material, que visam demonstrar como eram realizadas as misturas entre o local e o global. Não somente, mas o uso dos *fanzines* servirá de complemento para a pesquisa, pois como foi um instrumento de imprensa alternativa muito utilizado no período, apresentam por meio da ironia e dos jogos de linguagem, as particularidades da *colonagem*. Estes materiais, muitos dispostos em acervos particulares, foram acessados através dos contatos construídos com os entrevistados. Ademais, ao longo de todo o texto, alguns trechos de jornais locais, localizados no CEOM, serão apresentados para melhor contextualizar o leitor mediante o contexto da época.

No que tange as músicas, as análises são focadas, principalmente, nas letras, pois é a forma como a *colonagem* se manifesta com maior intensidade. Porém, entendemos a melodia como um conjunto formativo da intencionalidade da banda e, ocasionalmente, nos pautamos a examiná-la. O diagnóstico das músicas mediante um exercício historiográfico, parte do que é exposto por Napolitano (2008, p. 78, **grifo nosso**), enquanto:

[...] a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. **O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história**, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e, ao mesmo tempo, ‘criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação’.<sup>9</sup>

Desta forma, o trabalho objetiva analisar estas músicas como um canal de difusão da *colonagem* dentro (e fora) de Chapecó, sob uma perspectiva de valorização e ironia acerca dos elementos presentes na cultura local. Será percebida nas músicas a presença do sotaque, dos trejeitos, das gírias locais, aplicados na música, como também as relações estabelecidas com o *rural*, expresso pelas experiências pessoais dos integrantes das bandas ou das percepções sobre a realidade local. Reitera-se que estes elementos são tratados com familiaridade por parte das bandas (*nossa identidade*) muito a partir de observações e percepções sobre a realidade que os envolvia, e não tanto por estarem inseridos diretamente neste meio. Ora, não é um *rock rural* mas sim um *rock sobre o rural* (presente ou passado).

Assim, no processo de escrita desta história apelou-se ao discurso narrativo para concatenarmos a ordem das informações, trazendo uma linearidade para o leitor, logo, definindo também uma organização lógico-discursiva que enfoca as memórias destes sujeitos como parte dominante da história. Assim, partindo das considerações de Certeau (1982, p. 100):

No discurso "lógico", o conteúdo, definido pelo estatuto de verdade (e/ou de verificabilidade) atribuível a enunciados, implica em relações silogísticas (ou "legais") entre eles, que determinam a maneira da exposição (indução e dedução). Ele, o discurso histórico, pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob a forma de uma narração.

---

<sup>9</sup> A citação utilizada por Marco Napolitano no fim deste parágrafo é do José Geraldo de Moraes, do artigo “*História e música: canção popular e conhecimento histórico*”. Para mais informações, consultar o texto de Marco Napolitano disponível nas referências deste trabalho.

Por assim ser, por intermédio destas fontes é possível conhecer melhor o movimento de contracultura juvenil chapecoense na década de 1990, através da criação de bandas de *rock* e de uma identidade que rompia com determinados aspectos tradicionais da sociedade local, mas que, de certa forma, ressaltavam outros feitiços comuns na região. Logo, para responder aos objetivos desta pesquisa, este trabalho foi dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “*Ascensão, declínio e reinvenção do colono: definindo o conceito de colonagem*”, procura compreender as imagens, discursos e identidades que envolveram a figura da identidade do colono ao longo do século XX. Por se tratar de um conceito “inédito” (ou melhor, ainda não teorizado), a pesquisa foi pautada em compreender como as transformações socioculturais e políticas empregadas na região impactaram na redefinição desta identificação social do sujeito chapecoense. Em seguida, olhando com maior atenção à *colonagem*, objetivou-se teorizar este conceito a partir das informações coletadas durante as entrevistas realizadas com os integrantes das bandas, acerca das suas considerações e das percepções de mundo.

O segundo capítulo, intitulado “*Entre festivais, garagens e palcos escolares: diferentes manifestações do rock em Chapecó (1960-1991)*”, versa sobre a ação da indústria cultural sobre os meios de comunicação e a indústria fonográfica brasileira, mas concentra seu olhar em relação às movimentações juvenis ocorridas em Chapecó em torno do *rock* entre as décadas de 1960 e 1990. Em um primeiro momento, partindo de trabalhos locais e de fontes secundárias, como excertos de jornais, serão apresentados os impactos da indústria fonográfica na região, assim como serão rememoradas as raízes locais do *rock* entre as décadas de 1960 e 1970. Foi deslumbrada, desde então, a presença de elementos da cultura local presentes nas manifestações do *rock* local, em Tyto Livi principalmente, e realizamos contrapontos com outras manifestações musicais do período que emulavam, em certa medida, o que era produzido pelos ícones do *rock* do período, como a Banda Paranoia.

Em seguida, haverá um destaque sobre os anos 1980, visto que, dentro deste escopo, houve o início das movimentações dos grupos abrangidos nesta pesquisa, analisando, a partir dos relatos orais em conjunto com uma bibliografia sobre o período, as mudanças que ocorreram em Chapecó, sobretudo caracterizando um cenário *underground* em composição. O capítulo é finalizado dando ênfase para os atos ocorridos no Colégio Pedro Maciel, de onde efervesceram as primeiras manifestações públicas da *colonagem* em Chapecó.

No terceiro capítulo, intitulado “*Repolhos, ‘Pimentas’ e Tomates na Cidade das Rosas: a colonagem na cena do rock chapecoense (1991-2001)*”, há foco especial sobre a cena musical construída em torno da *colonagem*, percebendo os locais e os meios de difusão

desta identidade musical ao longo dos anos 1990 até o ano de 2001, tomando como base, de forma majoritária, as memórias e os relatos dos integrantes das bandas, correlacionando as informações – quando possível – com outras fontes secundárias, como trechos de revistas, jornais, etc.

O capítulo é dividido em quatro subdivisões: a primeira, analisando o processo de construção da cena musical na primeira metade da década, apresentando os espaços de difusão do *rock* em Chapecó, as movimentações juvenis e o surgimento das bandas ligadas à *colonagem*, mostrando de forma pontual os projetos musicais em torno desta identidade através das Bandas Repolho, *Red Tomatoes* e *Quentes y Calientes*. Em seguida, são examinadas as representações da *colonagem* a partir das produções musicais e visuais propostas pelas bandas. Observando algumas manifestações físicas, como os *fanzines* e as *demo tapes*, mas também para as performances e as músicas como elementos importantes na difusão desta identidade entre a juventude da época.

A terceira parte dedica-se em compreender o crescimento da cena musical do período em Chapecó, percebendo, nos relatos dos integrantes das bandas, como se deu a passagem de um circuito musical improvisado para os espaços de difusão organizados, sendo bares e boates na época, porém, sem deixar de realizar o improvisado como uma alternativa para a divulgação musical das bandas. O capítulo é finalizado apresentando as conexões de Chapecó com outros espaços no sul do país, por meio da difusão das *demo tapes* e de shows realizados em outras cenas. Sempre pautado em compreender o período entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, época marcada pela ampla realização de shows, dentro e fora da cidade, assim como pelo silenciamento das produções autorais na cidade em detrimento das definições da indústria cultural e da cultura massificada.

## CAPÍTULO I

### 1. ASCENSÃO, DECLÍNIO E REINVENÇÃO DO COLONO: DEFININDO O CONCEITO DE *COLONAGEM*

Neste capítulo são discutidos os diferentes processos de construção de identidades e imagens do *colono* ao longo do século XX. O processo de dissertação desta proposta, no entanto, é sustentada em uma tradição historiográfica consolidada de que o *colono* é uma figura presente em, ao menos, duas narrativas: a primeira, do desbravador, elemento central do processo colonizador no início do século, a segunda, no contexto das transformações socioeconômicas promovidas pela revolução agrícola, ocorrida na segunda metade do século, em que o pequeno agricultor era, também, identificado enquanto *colono*, porém sob um ponto de vista oposto ao aplicado no primeiro caso. Ora, são estes juízos de valor que levaram o *colono* a transformar seu *status* dentro da sociedade chapecoense, visto que com o avanço da modernização e da urbanização da região, o pioneirismo dá espaço ao atraso.

Nesse sentido, as discussões propostas se voltam a compreender o *ser colono* como uma construção identitária, que passa a ganhar forma no âmbito discursivo a partir da década de 1980. A *colonagem*, como é nomeada esta identidade, tinha como objetivo definir uma alternativa para a juventude local conseguisse se compreender como parte do Oeste catarinense, se apropriando de elementos socioculturais existentes no âmago da sociedade, que resistiram (através de relações intergeracionais) ao processo de homogeneização cultural promovido pela mídia e pela escola a partir da década de 1960.

A proposta deste tema não tem como objetivo romper com as vertentes historiográficas e as análises consolidadas até então. Pelo contrário, busca-se uma ampliação dos focos de análise sobre as discussões relativas à construção de identidades na região Oeste de Santa Catarina a partir de outros sujeitos, sejam eles urbanizados ou ruralizados.

#### 1.1 DE MIGRANTES A COLONOS: UMA IDENTIDADE POSITIVA EM CONSTRUÇÃO (1920-1940)

O conjunto de ladrilhos que compõe os caminhos iniciais desta discussão parte da primeira década do século XX quando se efetivou o processo de colonização e incorporação da região Oeste ao Estado de Santa Catarina, após a resolução das disputas políticas e sociais

(de caráter nacional e internacional) que colocaram o território em litígio<sup>10</sup>. A justificativa empregada para a realização da colonização deste território se deve às vistas que eram aplicadas sobre este espaço, até então representado como um extenso *sertão*.

O uso desta expressão, além de denotar uma perspectiva regionalista alusiva aos espaços distantes do litoral, também evocava uma série de discursos carregados de estigmas e estereótipos que caracterizavam a região como um espaço vazio, demograficamente, e atrasado, econômica e culturalmente. Nesse sentido, aos olhos do Estado, o *sertão catarinense* era visto como um “grande vazio demográfico, que necessitava de efetiva ocupação e de braços para o trabalho” (RADIN, 2009, p. 48), desconsiderando, desta forma, as populações indígenas e cabocla que aqui habitavam, sobretudo, pelo pensamento étnico-racial da época, assim como pela relação que estes grupos tinham com a terra, desconexos dos princípios capitalistas de produção e acumulação.

A lógica do “vazio demográfico” instaurava uma fronteira cultural entre o civilizado<sup>11</sup> (caracterizado pelo mundo litorâneo e, mais tarde pela figura do migrante-colono) e o bárbaro (representado pelos brasileiros e populações nativas), construindo desta forma um discurso

---

<sup>10</sup> As disputas referidas são nomeadas como *Questão de Palmas-Misiones*, disputa política entre o Brasil e a Argentina durante as três últimas décadas do século XIX, e a *Guerra do Contestado*, delineada belicamente entre forças militares de Santa Catarina e Paraná e os caboclos expropriados no contexto de construção da ferrovia São Paulo-Rio Grande. Para situar o leitor, elencamos, respectivamente, um breve resumo das disputas nesta nota. Durante a segunda metade do século XIX, a região foi palco da disputa diplomática entre os governos da Argentina e do Brasil (tanto no Império, quanto na República) conhecida como Questão de Palmas (ou de Misiones). De acordo com Myskiw (2016), as rusgas diplomáticas se pautavam na definição de fronteiras entre os países dentro de um território delimitado pelos rios Peperi-Guaçu, Chopim e Chapecó. Sob ameaças bélicas, devido a possibilidade de avanço argentino sobre a região em litígio e com a instalação das Colônias Militares no entorno destes rios, que poderiam deflagrar um conflito continental, a disputa foi levada para os Estados Unidos e decidida, de forma colonialista, pelo presidente Grover Cleveland, em 1895, definindo o domínio do território em favor do Brasil a partir da ideia do *uti possidetis* empregado sobre os Campos de Palmas. Com o domínio brasileiro sobre este território, no ano de 1904 as províncias do Paraná e de Santa Catarina, sob o mesmo pretexto, contestariam a região como parte do seu território. Dentro deste clima de tensão, efetivava-se também a construção da Estrada de Ferro que ligava São Paulo ao Rio Grande do Sul, perpassando estrategicamente a região que hoje abrange o Oeste de Santa Catarina no intuito de integrar, modernizar e ocupar a região. Como aponta Valentini (2000), foi conferida à *Brazil Railway Company* a conclusão da obra, que, como parte do pagamento, poderia explorar uma área de 15 quilômetros para ambas as margens da ferrovia, cuja floresta era rica em madeira de qualidade mercantil, porém que também possuía populações nativas (indígenas e caboclos) embrenhados no seu interior. Mediante este processo exploratório da terra, iniciou-se a expulsão de inúmeras famílias de caboclos destes espaços, desamparando-os dos meios de sobrevivência básicos que, sem amparo algum, em busca da sobrevivência se uniam em redutos junto a figura do Monge José Maria, se deslocando cada vez mais para o interior do Oeste catarinense. O conflito em si eclodiria, em 1912, com a chegada dos caboclos em Irani, dentro da região contestada, ameaçando as negociações políticas entre ambas as províncias e seria concluído somente quatro anos mais tarde, após a morte de milhares de caboclos expropriados, pelo Supremo Tribunal Federal, estabelecendo finalmente as terras sob jurisdição do Estado de Santa Catarina.

<sup>11</sup> A partir das análises realizadas por Radin (2009, p. 50), aponta-se que a ideologia predominante no período, carregada pelo positivismo e pelo darwinismo social, considerava como civilizados os indivíduos que fossem disciplinados para o trabalho e possuíssem as técnicas necessárias para a produção da terra, como também fossem detentores de características morais, através do respeito às leis e hábitos de higiene, seja própria ou das residências.



que legitimaria a utilização de imigrantes europeus e seus descendentes na reocupação deste território sob a prerrogativa de colonizar a terra, branquear da população e desenvolver economicamente a região (FLORES e SERPA, 1999).

Neste processo o governo estadual estabeleceu acordos com empresas privadas de colonização, chamadas Companhias Colonizadoras, para organizar a ocupação deste território por meio da venda das terras devolutas para grupos de descendentes de imigrantes europeus, em sua maioria ítalo-germânicos, vindos da crise fundiária que ocorria no Estado do Rio Grande do Sul. Como salientam Radin e Vicenzi (2017), a escolha destes indivíduos, em grande parte filhos e netos dos primeiros imigrantes que ocuparam a fronteira agrícola gaúcha em fins do século XIX, tinha como objetivo a continuidade das práticas de ocupação, trabalho e valorização da terra.

No Velho Chapecó (figura 2), extensão territorial entre a fronteira com a Argentina até a extensão do Rio Irani (e que, ao longo do século se desmembraria em inúmeros municípios da região<sup>12</sup>), a colonização do território foi realizada por diferentes Companhias Colonizadoras. Destacamos, por sua vez, as atividades da Empresa Colonizadora Bertaso<sup>13</sup> no processo de colonização da cidade de Chapecó, promovendo o comércio de terras para famílias de matriz étnica italiana, ao longo de toda a primeira metade do século.

A ação das Companhias Colonizadoras e dos próprios migrantes no processo de construção das vilas implicou na configuração de uma estrutura muito específica. Neste sentido, destaca-se que nestas colônias, em sua maioria organizadas a partir de uma mesma matriz étnico-confessional, havia determinada evidência para as edificações ligadas à religiosidade e a sociabilidade do grupo. Era comum, por exemplo, que a igreja, seja ela de matriz católica ou protestante, fosse construída no centro da comunidade, e no seu entorno se colocassem o cemitério, a escola, o clube e os espaços desportivos, estes últimos utilizados, principalmente, nos fins de semana para recreação (ONGHERO, 2017, p. 124). A presença desta infraestrutura tinha como objetivo garantir a manutenção destes migrantes na região, justificando, deste modo, os investimentos realizados nas colônias por parte das empresas.

---

<sup>12</sup> Eunice Nodari (2009, p. 19) destaca que: “No final de 1953 aconteceu o desmembramento de vários distritos da região que se emanciparam, ocasionando o aparecimento de outros municípios [*Palmitos, Xaxim, Mondai, Dionísio Cerqueira, São Carlos, Xanxerê, São Miguel do Oeste e Itapiranga*], fazendo com que cada um deles tivesse autonomia para construir sua própria história dentro do Oeste”.

<sup>13</sup> De acordo com Monica Hass (2007), a Colonizadora em questão foi fundada ainda em 1918 pela sociedade entre o Coronel Ernesto Francisco Bertaso, o Coronel Agilberto Atilio Maia e o Coronel Manoel Passos Maia, ainda no Rio Grande do Sul. Por questões políticas movimentadas após o Contestado, em 1923, a sociedade seria rompida, tornando Ernesto Bertaso o único responsável pelo incentivo à colonização, modificando também o nome do negócio para Empresa Colonizadora Ernesto Francisco Bertaso.

Figura 2 – Mapa do Oeste catarinense durante o processo colonizador. Ênfase para os limites do Velho Chapecó



Fonte: Arquivo do CEOM.

Analisando os investimentos propostos pelo Coronel Bertaso, em Chapecó, ao longo da primeira metade do século XX, foram melhoradas as vias de acesso e as ruas dentro da localidade, assim como foram instalados serviços indispensáveis, como pequenos comércios de *secos e molhados*, escola, hospitais, prefeitura e outros, consolidando os objetivos propostos pelo governo estadual de efetivar o progresso na região, por intermédio dos sujeitos e das estruturas. Acerca disso, Radin e Vicenzi (2017, p. 83) reiteram que:

O projeto colonizador que se implantava na região se associou aos interesses do poder político estadual. Neste cenário, o governo catarinense repassou a tarefa colonizadora às empresas particulares, as quais, diante da limitada capacidade de investimentos do Estado, também executaram tarefas de infraestrutura, pela abertura de escolas, estradas e pontes, entre outras.

Não somente isso, mas os investimentos em obras públicas e a concessão de terrenos para construção de estruturas de uso comunitário para os migrantes, como muito realizado pelo Coronel Ernesto Bertaso em Chapecó, pautava a construção de uma visão paternalista e patrimonialista sobre os migrantes, facilitando seu controle e a continuidade do mandonismo local.

Com estas estratégias, que visavam a incorporação e consolidação destes migrantes na região, buscava-se também uma alternativa de ruptura dos estigmas do *sertão*, deste modo construindo uma nova imagem para o Oeste Catarinense, delineada tanto pelo trabalho e pela valorização da terra, visto que estes novos personagens (migrantes) “eram representadas como pessoas ancoradas no ‘ethos do trabalho’, de grande experiência com os afazeres da terra nas

antigas colônias gaúchas e capazes de progredir nas novas terras, diferentemente dos grupos que já residiam na região” (RADIN; VICENZI, 2017, p. 90). Não somente, mas esta ruptura se daria, também, por meio das *virtudes morais* apresentadas por estes sujeitos, alicerçada na sua organização social familiar e religiosa, assim como em elementos ligados ao trabalho e à terra, com os princípios de concentração de renda e hereditariedade da propriedade.

Porém, esta transformação se daria por etapas. Denota-se, por exemplo, que quando as primeiras levas de migrantes chegaram à região, que era caracterizada por uma mata densa e descrita como um território bravo, estes indivíduos passaram a ser denominados *desbravadores*, em uma representação apoteótica do processo de domínio da natureza, do sertão e colonização do território. Tal denominação se tornou tão ostensiva nos discursos referentes ao processo de colonização que não são raros os monumentos e homenagens que evocam este termo para determinar a ação dos migrantes sobre o Oeste Catarinense. Destaca-se, por sua vez, o monumento *Desbravador* (figura 3), erigido no Centro da cidade de Chapecó nos anos 1980, que carrega nas mãos um machado (símbolo de dominação da natureza) e folhas de louro (símbolo de conquista e vitória), reafirmando – de modo simbólico – tais discursos<sup>14</sup>.

No entanto, a alcunha de *desbravadores* para os migrantes não perdurou, de forma efetiva, nos discursos de autodeterminação da época. Com a consolidação do processo de colonização e o crescimento do processo migratório para a região, ocorrido com maior intensidade nas décadas de 1930 e 1940, houve uma reconfiguração imagética da paisagem regional e a agricultura de subsistência das pequenas colônias passou a ser evidente no cenário local. Passada quase uma década do início da inserção destes sujeitos na região, as levas de migrantes que chegavam encontravam uma estrutura incipiente de colônia, uma pequena comunidade e condições mais favoráveis de sobrevivência do que os primeiros migrantes. Não havia mais o que desbravar, mas sim consolidar e desenvolver a estrutura da colônia. Neste sentido, a identidade destes sujeitos passou por uma nova moldagem, adotando uma perspectiva condizente com os objetivos acerca do uso destes sujeitos no contexto local: passaram a se (auto) denominar *colonos*.

---

<sup>14</sup> Para mais informações sobre o monumento, consultar a dissertação de mestrado de Daniel Dalla Zen, intitulada “A construção de representações coletivas: a semiótica no estudo do patrimônio público em Chapecó/SC”.

*Figura 3 – Monumento Desbravador*



Fonte: Imagem disponível no site da Secretaria da Cultura de Chapecó – Portal de Turismo.

Observando a etimologia da palavra, como aponta Bosi (1996, p. 12), o termo colono advém do latim *colonus*, um derivado da palavra *colo*, que significa “eu moro, eu ocupo a terra”. Em caráter regional, partindo das discussões propostas por Seyferth (1993), referente ao processo colonizador de Blumenau, a autodeterminação destes migrantes como colonos caracterizava-se a partir da construção de uma identidade social ligada ao grupo social de onde provinham (eram exclusivamente descendentes de alemães, no caso blumenauense). De certa forma, isso também pode ser observado no Oeste Catarinense, pois, apesar da inserção de diferentes matrizes étnicas na região, como italianos, alemães e teutos, o termo *colono* abrangia muito mais uma identidade social – ligada ao migrante, descendente de europeu – do que uma categoria étnica, servindo, especificamente, de contraponto identitário aos luso-brasileiros e nativos da região.

Deste modo, quando estes sujeitos eram identificados, pelos outros e por si mesmos (por isso, “auto”), na qualidade de *colonos*, os associando ao cenário ruralizado da região, consolidava-se uma força discursiva mediante o ato de colonizar, representado não apenas a partir da ocupação deste território, mas também na busca por fazer com que este se moldasse

aos ideais pautados na exploração dos seus recursos, sobretudo, da terra. Corroborando esta definição, Seyferth (1993, p. 47) afirma que:

O termo camponês foi substituído por colono, e é este que expressa a identidade social do pequeno proprietário rural policultor; de modo análogo, colônia é sinônimo de rural (no sentido amplo) e de pequena propriedade rural (em sentido restrito). As dimensões econômicas, sociais e étnicas implícitas na definição atual da categoria de identificação, portanto, remetem duplamente ao passado histórico: elas estão presentes tanto no significado oficial do termo colono, como na sua forma de apropriação por parte dos imigrantes e seus descendentes.

Em rápidas palavras, pode-se definir o termo colono, neste contexto, como um *substantivo* que designava todos os sujeitos, descendentes de imigrantes europeus (independente da sua etnia), que colonizaram a região e transformaram o *sertão* a partir da dominação da natureza, da inserção da agricultura e da confirmação de um projeto de sociedade definido, desde o princípio, pelo estado catarinense. Outrora, como identidade denota-se que o termo assume lugar de destaque nos discursos da época, carregando características positivas.

Entre elas, destaca-se a *ethos* do trabalho, voltada à labuta constante sobre a terra na busca pelo sustento a partir da mesma, tornando estes indivíduos personificações semelhantes a um Robinson Crusó<sup>15</sup>, porém, continental. Recorrendo a Tedesco (1998, p. 52), a *ethos* do trabalho, marcada pelo trabalho braçal, se colocava enquanto “obrigação, como antívicio, como dedicação, como dever moral, como superação, como virtude, como acesso à riqueza e promoção da exaltação do homem”. Em outras palavras, o trabalho, representado pelo ato de pegar na enxada, por exemplo, definia o principal elemento de exaltação do colono. Mais tarde, inclusive, a *ethos* do trabalho seria transfigurada na *ethos* do colono, edificando a nova imagem dos sujeitos que compõe o Oeste catarinense.

Deste modo, agregando nesta concepção de *ethos* outras *virtudes* morais, como a preservação da propriedade privada e o acúmulo de riqueza (advindo do trabalho), os *colonos* se apresentariam como os responsáveis pela construção do progresso da região, em favor da riqueza e do desenvolvimento da colônia, sendo assim exaltados pela comunidade e pelo governo estadual, como os dirigentes de uma região mais ordeira e trabalhadora. Porém, não somente o trabalho e a religiosidade se colocam como elementos identificadores destes colonos, como também uma série de outras práticas socioculturais cotidianas, desde

---

<sup>15</sup> Na literatura, o personagem se apresenta como ícone do capitalismo aventureiro, sobrevivendo a partir dos poucos recursos que possui, se aproximando da ideia de *ethos*, nas práticas dos colonos sobre as terras em que se instalavam, pois através das poucas ferramentas que trazem de suas terras de origem e diante das diferentes intempéries que o ambiente proporcionava, era somente através do árduo trabalho sobre a propriedade privada, que se tornaria a terra útil perante a mentalidade capitalista.

atividades de sociabilidade, quanto na questão do dialeto, quais os definiam como parte deste mesmo escopo social.

Dentro das práticas culturais, de mesmo modo como o trabalho braçal diário era necessário, o descanso também era valorizado. Por isso, no cotidiano das colônias folgava-se majoritariamente aos domingos, dia visto como sagrado, dedicado para a missa e momentos de diversão. Nestes dias, eram realizadas visitas aos vizinhos e a prática do consumo de chimarrão em um grupo, o que demonstrou importante fator de ligação entre os colonos, que se uniam em uma roda para “fazer filó”<sup>16</sup>. Sem perder a música de vista, quando possível, nestes dias também ocorriam bailes ou matinês.

Junto aos encontros religiosos, brincadeiras e jogos, a música era um importante método para aliviar a rotina de trabalho, possibilitando também a integração e a sociabilidade dentro da colônia. Assim, distantes das suas raízes e buscando se integrar à comunidade, uma das estratégias utilizadas pelos migrantes era a formação de grupos musicais, como uma garantia de sua boa convivência e socialização entre os sujeitos, possibilitando momentos de diversão para que estes indivíduos continuassem perseverando mesmo diante das dificuldades reservadas a eles pelo ambiente e pelo trabalho. Considera-se que:

O companheirismo, em meio a tantas dificuldades movia estes migrantes a pensarem em um futuro melhor. O ato de tocar não só era um momento para tentar exorcizar as tristezas e angústias com as dificuldades materiais, mas também uma forma de identificação do grupo que fornecia o lado lúdico, tanto quanto, assegurava formas de solidariedade engendradas pelo sentimento e pela emoção (WOLLF, 1999, p. 69).

Estes grupos musicais, ou *bandinhas* como eram conhecidas, eram formadas geralmente por um grupo de familiares e/ou amigos que se reuniam para ensaiar de frente ao rio Uruguai ou em galpões, em função da acústica que o ambiente propiciava, tocando instrumentos trazidos da Europa e do Rio Grande do Sul, como o violino, o trompete, o violoncelo, a flauta, o trombone, a bateria e a gaita (*acordeon*)<sup>17</sup>. Através de arranjos musicais que narravam histórias do passado, temas cotidianos e sentimentos que expressavam

---

<sup>16</sup> A prática do filó se coloca com importante fator de sociabilidade nas colônias, sobretudo de etnia italiana, como um hábito de realizar encontros familiares ou de vizinhos, em sua maioria noturnos, para descontrair. Nestes encontros era costumeira a presença de alimentos como chimarrão, pipoca, amendoim, brodo (caldo de legumes e galinha) e frutas, além da realização de artesanatos (pois filó deriva de “arte de enrolar fios”) ou de jogos de cartas e cantorias (ONGHERO, 2017, p. 123).

<sup>17</sup> Ao longo de todo o processo de colonização, estas bandinhas surgiram e se fortaleceram dentro comunidades de migrantes e, devido a intensidade da entrada de italo-germânicos vindos do Rio Grande do Sul para a região Oeste, alguns elementos da cultura gaúcha começaram a ser incrementados nas suas formações. Para Oliveira (2007, p. 203) um exemplo é a própria gaita, ou *acordeon*, instrumento de origem italiana, que se tornou peça chave nas formações dos grupos musicais, proporcionando a diversificação dos estilos. Este instrumento, anos mais tarde, tornou-se símbolo do tradicionalismo gaúcho, ganhando notoriedade local e perdendo suas raízes europeias.

felicidade, amor e esperança, estas bandinhas eram convidadas para tocar em festas religiosas, bailes comunitários, casamentos e batizados, ou seja, em locais em que a coletividade poderia se envolver (WOLFF, 1999).

De mesmo modo, por mais que estes indivíduos estivessem alocados no estado catarinense, parte do território brasileiro, muitos ainda possuíam uma valorização dos aspectos nacionais de origem, no caso, de matriz europeia. Somado a isso, a convergência de sujeitos dentro de uma mesma comunidade de matriz étnica comum, ressaltava esta característica. Portanto, a manutenção da língua de origem (alemão ou *talian*, este último um dialeto híbrido entre o italiano e o brasileiro) mantinha-se como um elemento comum dentro destas colônias, manifesto tanto no espaço público, quanto privado da comunidade.

Este elemento, no entanto, sofre um impacto considerável a partir dos anos finais da década de 1930, com a consolidação da ditadura varguista do Estado Novo. Neste período, como aponta Thomé (2004), a política promovida pelo governo federal tinha por objetivo nacionalizar (“abrasileirar”) toda a população existente no território brasileiro, visando promover um “povo integral” que protegesse os interesses da nação. O autor ainda destaca que, entre as ações desenvolvidas pelo governo na região Oeste de Santa Catarina, destaca-se tanto a nacionalização do ensino, quando “escolas comunitárias e particulares foram fechadas e os professores não brasileiros foram proibidos de lecionar” (THOMÉ, 2004, p. 22), de mesmo modo que foi implementada a “Lei do Silêncio”, com a imposição regulamentar de que somente o português brasileiro deveria ser proferido em espaços públicos e privados.

Enquanto o Estado Novo esteve em vigor, entre 1938 e 1945, o regimento de controle e penalidade das práticas linguísticas teve como consequência direta a reformulação no dialeto das colônias, delineando uma língua híbrida que caracteriza-se pelo abrasileiramento de determinadas palavras de raiz italiana ou alemã, assim como colaborou para a construção de um sotaque carregado, sobretudo no fonema /r/. Como salienta Spessatto (2003, p. 46):

A fusão entre o dialeto trazido pelos imigrantes e passado para as gerações seguintes com um português aprendido às pressas, sob pressão e em um ambiente escolar ainda precário de recursos e métodos para a formação desse grupo peculiar, causou-lhes outros problemas. As marcas próprias do dialeto italiano foram incorporadas às regras do português, levando a uma produção linguística que não condiz totalmente com as regras do dialeto padrão do português brasileiro. Uma fala que, não atendendo às normas do dialeto padrão enfrenta o preconceito linguístico.

É importante evidenciar este elemento linguístico, pois ele estará presente ao longo de todo o século, caracterizando o *colono* como alguém que possui um dialeto diferente do português brasileira. Ademais, a aculturação destes sujeitos não se deu na totalidade mas, como em tese levantada por Mombeli (1996), diversos elementos de matriz étnica ítalo-

germânica foram abafados, porém não extintos, coexistindo no comportamento e nas práticas cotidianas destes sujeitos ao longo das décadas.

Enfim, finalizando tais discussões, denota-se que o *ser colono*, durante a primeira metade do século XX, se colocou como símbolo de distinção social, marcado pelos valores morais, ligados à religião e ao trabalho, os quais simbolizariam a ruptura com a incivilidade do *sertão* e os avanços do progresso. Para além das virtudes, o isolamento comunitário, as práticas de subsistência, de sociabilidade e a organização familiar, se consolidaram como elementos de uma narrativa positiva sobre os sujeitos e o espaço. Salienta-se também que a característica ruralizada e as pequenas comunidades (colônias) presentes na região neste contexto, foram fatores determinantes para a consolidação e a manutenção destes elementos que compõe a figura do colono, preservando e valorizando determinados costumes e tradições. Definiu-se, portanto, uma história regional concretizada por uma hegemonia de pensamento, fabricada por um consenso e preservado até na atualidade na cultura popular (HASS e SILVA, 2017).

No tópico seguinte, por sua vez, com ênfase para os fatores desenvolvidos dentro da cidade de Chapecó, as discussões se propõe a entender como se deu a ruptura com o projeto colonizador e de que maneira as transformações sociopolíticas e econômicas, a partir dos anos 1950, foram fatores determinantes para a transformação espacial do município, assim como a remodelação das identidades locais.

## 1.2 DECLÍNIO DO COLONO: A ANTÍTESE DOS PROJETOS DE MODERNIDADE (1950-1980)

Devido à efetividade no processo de colonização da região, intensificado até fins da década de 1940, a população de indivíduos que se identificava como *colonos* passou a corresponder quase à totalidade demográfica do Oeste catarinense. Ao mesmo passo, as ações realizadas por estes sujeitos sobre a paisagem implementaram uma série de características de cunho econômico que construíram uma nova imagem para o Oeste: o *sertão* bravio outrora se redefiniria como *celeiro catarinense*. Conforme descreve Bavaresco (2017), o período entre as décadas de 1940 e 1980 representa a transição de um contexto extrativista de madeira para a consolidação de um projeto agroindustrial, simbolizado pelo avanço da modernidade sobre a região.

Não obstante, denota-se que os grandes nichos populacionais do período, com destaque para as cidades de Joaçaba e Chapecó, começaram a efetivar uma série de



transformações na estrutura física, visando atender tanto as demandas da população, no que diz respeito aos serviços básicos no município, quanto os desejos das elites locais, através da imposição de uma reorganização arquitetônica, de práticas higienistas e da construção de um ideário conectado com os projetos socioculturais e econômicos dos grandes centros do país.

Neste contexto de transformações, percebe-se que tais modelos modernizantes não somente impactaram nas estruturas político-econômicas de Chapecó, mas também delimitaram uma remodelação dos espaços e dos sujeitos, nas estruturas materiais e simbólicas da cidade, visando solidificar uma determinada concepção de contemporaneidade que envolvesse a paisagem como um todo. O processo de atualização da cidade de Chapecó, que teve início ainda durante o regime do Estado Novo, na década de 1940, perdurou sob os mesmos moldes até a década de 1980, quando a globalização redefiniu os moldes e os caminhos para o progresso.

Vislumbrar como as transformações sociais, econômicas e culturais interferiram nas composições das imagens e discursos sobre estes sujeitos, é compreender como a dicotomia entre as percepções de moderno e arcaico impactaram diretamente nas identidades locais e, de mesmo modo, corroborar a ideia de que os discursos acerca da figura do colono estiveram em constante transformação, acompanhando as perspectivas estruturais da época.

As discussões que seguem, norteadas por este pressuposto de modernizar como atitude de adaptação aos modelos de produção capitalista e de sociedade urbana, em voga ao longo da segunda metade do século, buscam perceber como o *sujeito colono* foi tipificado como estigma do atraso e excluído da composição desta sociedade. Deste modo, enquanto a cidade de Chapecó, em específico, delineava uma série de outras características para sua estrutura e arquitetura, um novo sujeito era construído aos moldes da modernidade – o *cidadão chapecoense* –, definindo-se, assim, como o contraponto ao *colono*.

### 1.2.1 Ares modernos pairam sobre Chapecó

Para Ianni (2003, p. 112, **grifo nosso**), a ideia de modernizar:

[...] é tornar contemporâneo o que é pretérito; e, às vezes, são diversos os pretéritos herdados ou recriados em configurações presentes. Simultaneamente, **modernizar é inaugurar o novo ou o desconhecido, seja proveniente “de fora”, seja oriundo de mudanças “internas”**. Em todos os casos, está em causa o contraponto contemporâneo e não contemporâneo.

Partindo de tal apontamento proposto pelo autor, e analisando o contexto de Chapecó entre as décadas de 1940 e 1960, compreende-se que o processo de modernização (importando ideais e adaptando-as ao contexto local) infligiu uma reestruturação da sociedade chapecoense como um todo, causando rupturas com os padrões sociais vigentes. Do mesmo modo, este processo determinou uma gradual transição de um mundo ruralizado para um cenário urbano, seguindo “os mesmos padrões homogeneizantes da civilização ocidental moderna de desconstrução do rural, que era sinônimo de atraso” (NODARI, 2009, p. 75).

Modernizar, neste sentido, era adaptar Chapecó a um modelo urbano-industrial e capitalista em ascensão no período, redefinindo as práticas sociais e o consumo material e cultural da população, no intuito de romper definitivamente com o mundo rural e com elementos identitários e tipificações socioculturais.

As transformações promovidas pela modernização da cidade passaram a ser evidentes após o ano de 1950, sobretudo pelas consequências do episódio do linchamento. Como apresenta Mônica Hass (2007), as eleições municipais daquele ano não ficariam marcadas somente pela derrocada política do grupo dos colonizadores, mas também pelo episódio do linchamento de quatro sujeitos, sob a acusação de incendiar a Igreja Matriz da cidade em dias próximos do pleito. A população, inflamada pela habilidade oratória do padre e do delegado local que associaram o crime aos princípios éticos e religiosos que compunham a *ethos* dos colonos, saiu em defesa da sua honra, moral e fé, julgaram e condenaram os forasteiros, assassinando e, posteriormente, ateando fogo nos corpos em frente à delegacia da cidade.

A punição exemplar, posteriormente revelada uma injustiça, não apenas salientou os limites do mandonismo característico da época, como também, trouxe à cidade uma visão negativa remetida ao imaginário construído sobre os sertões catarinenses: o velho oeste ainda era uma *terra sem lei*. A repercussão do linchamento correu as páginas dos noticiários estaduais e nacionais, tendo como principal consequência um descrédito moral sobre a região que afetou diretamente a venda de terras para novos colonos, extenuando assim o processo colonizador.

Deste modo, as elites locais, apoiadas pelas instituições oficiais (instâncias governamentais e a escola) e pela mídia buscaram construir uma nova cidade que distanciava-se tanto dos discursos negativos construídos sobre a região, como também passaram a definir os novos modelos de urbanidade. Como salienta Petrolí (2008), as elites locais, desde meados da década de 1940, buscavam aplicar seus “desejos de modernidade” sobre as estruturas locais, com o propósito de alinhar a cidade aos modelos nacionais. É importante frisar que tais desejos compõem um conjunto de discursos e ações políticas e sociais aplicadas à estrutura

chapecoense, que visavam à educação moral da juventude, os investimentos na infraestrutura urbana (nas áreas de transportes, comunicações e arquitetura), assim como a instauração da ordem social, rompendo com a imagem de que a região era uma terra de ninguém, sem lei e sem ordem (PETROLI, 2008). Neste sentido, no que tangem as estruturas físicas da cidade, a implementação de um plano diretor almejado para atender as demandas do progresso, com longas e largas avenidas, quadras e lotes esquadrihados em tamanhos padronizados, definem uma perspectiva delineada pelas elites colonizadoras em fazer com que Chapecó se colocasse como uma cidade interligada com o que houvesse de mais moderno dentro e fora do país.

Igualmente, ao longo de todo o processo de urbanização, mantiveram-se visíveis na estrutura chapecoense espaços semi-ruralizados circunvizinhos à própria Avenida Getúlio Vargas, assim como em bairros próximos ao Centro, constituindo um amplo cenário *rurbano*. Em suma, o *rurbano* caracteriza uma grande área de transição onde a força da urbanização se choca com os padrões de vida ruralizados, constituindo uma fronteira fluida em que os elementos destes dois modelos passaram a coexistir. Na forma física, a presença de casas coloniais, de terrenos baldios e pomares, assim como a extensão de plantações ao fundo na paisagem urbana (como pode ser visto na figura 4), denotam um cenário *rurbano* para Chapecó. De mesmo modo, cultural e simbolicamente o *rurbano* se expressa através da presença do sotaque, dos costumes e das práticas cotidianas, como a criação de animais e as pequenas lavouras de subsistência ao lado das casas, interpõe um regime de continuidades, que adaptou estes elementos, constituindo um regime híbrido de sociedade *rurbana*.

Acerca deste conceito, Carneiro (1998, p. 58) define que este espaço – físico e temporal – de transição, ao qual se pode chamar de *continuum* rural-urbano, é marcado por “transformações na comunidade rural provocadas pela intensificação das trocas com o mundo urbano (pessoais, simbólicas, materiais...)” que “não resultam, necessariamente, na descaracterização de seu sistema social e cultural”, possibilitando, em certa medida, esta coexistência de mundos sem maiores atritos, visto que as rupturas com o passado não se consolidaram totalmente, pelas fortes ligações que a cidade tinha com o cenário rural das décadas anteriores, expresso no *rurbano* ou nas relações hereditárias com os avós, por exemplo.

Para além disso, os investimentos em educação e na área de comunicações foram responsáveis pela construção de um sentimento moral e cívico e de uma nova concepção de masculinidade e feminidade<sup>18</sup> para a juventude local. Inclusive, com ênfase para as

---

<sup>18</sup> Estas discussões podem ser melhor aprofundadas na Dissertação de Mestrado de Fernando Vojniak (2004), presente nas referências deste trabalho.

comunicações, o rádio teve caráter crucial na importação dos subsídios que fomentavam a concepção de moderno, com opções de moda e vestuário, utensílios domésticos, indústria cinematográfica, além de estilos musicais que estavam em alta nos principais centros urbanos brasileiros.

*Figura 4 – Vista aérea do Centro de Chapecó, década de 1970*



Fonte: ZOLET; SILVESTRIN. 2006.

Evidencia-se que, nos anos finais da década de 1940, por exemplo, foram construídos um cinema, o Cine Ideal, e a primeira emissora de rádio da cidade, a Rádio Sociedade Oeste Catarinense Ltda. (posteriormente Rádio Chapecó). Com destaque para esta última, erigida a partir de uma sociedade entre figuras com relevante poder político e econômico na cidade<sup>19</sup>, esta emissora se tornou um importante elo de comunicação entre o Oeste e as demais regiões do Estado e do país, em uma prática integradora que permaneceu forte durante a década seguinte. É possível conceber que a Rádio Chapecó, neste contexto, se colocou no mercado como uma rádio local, identificada enquanto:

<sup>19</sup> Compuseram uma sociedade para financiar a instalação da Rádio Chapecó: Vicente de Paula Cunha, Jacinto Manoel da Cunha, Protógenes Vieira, Raul José de Campos e Serafim Enoss Bertaso. Cf. SEVERO, Antunes. As pioneiras: Rádio Chapecó. 2005. Disponível em: [http://www.sulradio.com.br/destaques/destaque\\_9876.asp](http://www.sulradio.com.br/destaques/destaque_9876.asp). Acesso em: 06 jul. 2020.

[...] uma emissora de programação especializada dentro de uma concepção generalista de enfoque geral sobre tudo o que concerne à localidade em que está situada. Uma rádio que atende aos interesses, responde aos gostos e necessidades de serviços de comunicação. Está centrada na vida social, econômica, política e cultural de sua área de abrangência e também em tudo o que ocorre em seu exterior e que tenha repercussões na vida da comunidade. (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 46 *apud* COMASSETTO, 2006 p. 05).

Relaciona-se a programação do rádio deste período com as considerações de Neuberger (2012, p. 66) acerca dos padrões da “*Época de Ouro*” dos anos 1940, quando o rádio no Brasil se colocou na qualidade de responsável pela transmissão de programas de cunho jornalístico, com destaque para a *Voz do Brasil*, mas também abriu espaço para “uma programação eclética, com programas de auditório, radionovelas, programas humorísticos, esporte”, entre outros. Para a região, o rádio se apresentava como veículo de comunicação e entretenimento, difundindo produções que estavam em alta no cenário brasileiro, como a música sertaneja e as radionovelas, importadas da capital e que se encontravam em voga no cenário nacional, possuindo um singular destaque entre os interesses do público chapecoense.

Note-se o modo como o rádio se consolidou enquanto um importante promotor de um contato com o restante da estrutura nacional, impactando na mentalidade da população local. Neste sentido, os efeitos promovidos pelo avanço da indústria cultural trouxeram para a cidade elementos que eram vistos como referência para o ideal da modernidade urbana, pautados em uma amálgama de itens externos que traziam outros modos de ver, pensar e escutar o mundo. O que se percebeu no cenário do período, de forma semelhante ao que Napolitano (2008) analisa, é que no projeto de construção e difusão de uma identidade nacional, pautada em uma ideia de modernidade promovida pelo Sudeste, o *real* – disposto pelos elementos encontrados na sociedade local – e o *ideal* – difundidos pela indústria cultural e reconfigurados pelo imaginário – se articulavam dentro do espectro de consumo da sociedade e, assim, reinventavam as imagens da população chapecoense.

No entanto, ao debruçar-se sobre Chapecó em pleno contexto de urbanização, “pensamos na formação de um saber, de um interesse sobre a cidade, especificamente o momento histórico em que as iniciativas, mais privadas do que públicas, buscavam, no lugar da vila, desenhar a cidade, ordenando racionalmente o espaço” (PETROLI, 2008, p. 47). O elemento da racionalidade, presente nas concepções de modernização e urbanização, foi empregado pela elite local a partir do momento em que perceberam a necessidade de separar o mundo urbano do mundo rural. Na prática, foram realizadas intervenções que buscaram construir uma nova identidade social aos indivíduos que compunham o espaço urbano, que

melhor contemplasse o espaço onde estavam inseridos, fato que, conseqüentemente, atingiria diretamente nas concepções voltadas ao *sujeito colono*.

Acerca disso, Nodari (2009, p. 76) afirma que:

Essas intervenções na vida da população, que ocorriam de várias maneiras, tinham como fio condutor a civilidade, a visão técnica e a crença no progresso. O discurso da urbanização era assumido, também, pela imprensa local e regional, quando o termo “urbanização” passava a ser utilizado para justificar ou exigir atitudes tomadas pelo poder público ou pela própria sociedade.

A partir de discursos pautados nos ideários de modernidade, progresso e urbanização, buscava-se definir uma nova cidade e, por consequência, remodelando os sujeitos que compunham este espaço. Assim, o próprio termo que identificava a população local (*colonos*), em decorrência do declínio do processo colonizador, não seria bem quisto dentro dos modelos urbanizados que estavam em plena consolidação. Logo, a população urbana local seria reorganizada e colocada sob a mesma alcunha: *cidadãos chapecoenses*, ressaltando o caráter modernizante pela qual a cidade estava se adaptando, porém adequando os princípios da *ethos* do colono no contexto da modernidade. Ou seja, criando um indivíduo adaptado aos novos modelos, contudo mantendo o valor sobre o trabalho, sobre a propriedade e sobre a fé; estas como sendo características formativas da tradição conservadora local.

Em suma, a modernidade imposta pelas forças dominantes de Chapecó (as elites e a mídia), após o descrédito interposto sobre a região nos anos 1950, buscou remodelar e ajustar a cidade aos arquétipos da modernidade, infligindo transformações na paisagem e na população urbana. Um novo sujeito, moderno e racional, emergiria desta construção disposta pelas elites e pela mídia para combater o passado sombrio, levando, assim, à desconstrução do *colono*. Porém, como será discutido a seguir, os projetos da modernização avançavam também sobre o mundo rural, definindo novas características da produção agrícola, assim como unificando os ruralizados sob uma mesma perspectiva moderna: o termo *colono* foi substituído por *agricultor*, rompendo com a imagem do passado dentro da dicotomia do moderno e do arcaico.

### **1.2.2 O rural se moderniza: a agroindústria e a pequena propriedade em conflito**

O progresso, de mesmo modo, viria expresso através da adequação econômica da região Oeste catarinense aos modelos desenvolvimentistas em voga no período, principalmente durante a presidência de Juscelino Kubitscheck (1955-1960). Após o

linchamento, a industrialização da cidade se consolidou como uma alternativa viável de manutenção da força econômica na região. Para Hass (2007, p. 171):

O linchamento, que se situou num momento de transformações da estrutura de poder local, também alterou as relações produtivas na região, uma vez que acabou fortalecendo certas tendências econômicas já existentes. Ou seja, o período de estagnação econômica que ocorreu após o justicamento proporcionou um novo rumo a sua estrutura econômica, com a organização de um modelo de desenvolvimento centralizado na agroindústria.

A grande mudança no período se colocaria a partir da implementação do projeto governamental conhecido como *revolução verde* na região, responsável pela ampliação de investimentos no setor agrícola com o propósito de expandir a produção para alimentar as camadas urbanas em ascensão, além da inserção do Brasil no mercado agroexportador internacional. Pautado na modernização do setor agrícola, por meio do uso intensivo de maquinário, das sementes e dos insumos, era aplicada uma alternativa de ampliação da produção, simbolizando também o progresso e o desenvolvimento do sistema agrário, em que “a ideia de desenvolvimento rural se restringia à produção, isto é, o crescimento da produção agrícola era o principal indicador para mensurar o desenvolvimento econômico” (MATOS e PESSÔA, 2011, p. 296-297).

Diante deste processo de ampliação produtiva, adequada à lógica do agronegócio, com a *revolução verde* as pequenas propriedades de agricultura familiar presentes no Oeste catarinense sofreram impactos significativos, pois o custo de inserção deste modelo mostrava-se elevado diante da pequena produção local que, na época, era majoritariamente de subsistência. Somado a isso, o rápido avanço das agroindústrias na região, iniciado na década de 1950, também foi uma ameaça à pequena produção familiar, restando ao pequeno agricultor a possibilidade de transformação no seu modo de trabalho para se adequar diante as dinâmicas capitalistas emergentes através da associação em complexos agroindustriais que, concomitantemente, surgiam na região, promovendo uma integração verticalizada (RENK, 2000).

O que se percebe, a partir das considerações de Alba (1998, p. 33) é que:

[...] o capital, através da hegemonia da agroindústria, já pode submeter à agricultura, ao mercado e suas leis, que já não são mais locais, pois forças externas atuam fazendo-o se adaptar, nos últimos anos, a mais uma etapa de internacionalização do capital.

Neste sentido, na busca pela consolidação da atividade agrícola tecnicizada alinhada aos interesses das agroindústrias, o governo buscou disciplinar a juventude rural no intuito de repaginar a figura do *colono*, construindo o *agricultor* moderno a partir da juventude. Com a

fundação da ACARESC (Associação de Crédito e Assistência Rural de Santa Catarina), em 1957, e a difusão dos programas de Extensão Rural a partir da criação dos Clubes 4-S, procurava-se construir “um agricultor profissional [...], envolvido com relações econômicas mais amplas, que extrapolariam em muito o ambiente restrito da família, do povoado, das festas adventícias ou do município” (LOHN, 1997, p. 16-17).

Como indica da Silva (2002), estes Clubes 4-S, junto da Extensão Rural, foram programas governamentais que tiveram maior intensidade na região Oeste de Santa Catarina nas décadas de 1960 e 1970, envolveram a juventude da região em estudos informais, através do uso das cartilhas de trabalho e estudo, visando adaptá-los aos novos modelos que estavam sendo inseridos no mundo agrícola, assim como transformá-los em sujeitos autônomos e capacitados para a vida e para o trabalho. A escolha por iniciar as ações com a juventude, como aponta o autor, ancorado em estudos promovidos por Hobsbawm (1995), se justifica devido ao imaginário construído de que a juventude é um estrato social em formação, rompendo com a infância, porém sem atingir a maturidade da vida adulta. Logo, moldar este sujeito era a alternativa mais fácil para a determinação deste projeto na região.

Complementando esta discussão, denota-se que:

O discurso extensionista pretendeu impor aos agricultores responsabilidades quanto ao seu trabalho; pretendeu regular a vida coletiva destes, definindo os espaços e os deveres. E para estabelecer formas de controle dessa mesma vida coletiva, procurou, enfim, formar uma nova “mentalidade”, e para isto o jovem rural foi um dos objetos desta investida. (SILVA, 2002, p. 54).

Esta nova “mentalidade” a qual o autor se atém apresentar, representava muito mais do que um processo de adaptação à agricultura, mas também visava romper as concepções do atraso presentes no cotidiano rural. Os conflitos socioculturais entre os saberes costumeiros (herdados na família e remetidos ao passado colonizador) com as novas propostas da modernidade, eram obliterados com os discursos promovidos pelo extensionismo, promovendo uma ruptura do passado com uma perspectiva de futuro.

O *colono* passou a ser visto como atrasado no contexto da agroindústria, visto que a pequena propriedade policultora, assim como as práticas e usos da terra não acompanhavam os preceitos definidos pela integração verticalizada. Adaptar-se ao novo modelo, envolvia também definir-se sob novas identidades: *agricultor*, *trabalhador rural* ou *cooperativista* (este último empregado comumente no final do século). Enfim, apesar dos termos se associarem a uma concepção comum no imaginário do Oeste Catarinense, as análises dos discursos dos ruralizados apresentadas por Renk (2000), demonstram que o uso das expressões impactava nas percepções sobre os sujeitos: o termo *agricultor*, mais tarde



*trabalhador rural*, denota uma relação positiva da agricultura, ocupando um lugar enfático nos discursos como sendo o produtor de alimentos para a região, valorizado neste sentido; a palavra *colono*, apesar de permanecer como uma identificação dentro do ambiente privado das comunidades, ao ser utilizado fora deste espaço era associada ao indivíduo inculto, atrasado e grosseiro, que possuía dificuldades ao se adaptar ao novo contexto.

Nesse sentido, os impactos sobre o ambiente rural foram danosos para a preservação da identidade do *colono*, visto que, caso estes sujeitos permanecessem no campo, se viam obrigados a se adaptarem aos padrões impostos pelo extensionismo e pelo ritmo das agroindústrias. Caso não se moldassem, restava-lhes migrar para as cidades, buscando em trabalhos subalternizados e outras oportunidades de renda a sobrevivência, lutando para integrar-se a uma nova estrutura, novas regras e normas de conduta.

Concomitante a este processo, o crescimento urbano e a ampliação de oportunidades de vida levaram a juventude a buscar novos caminhos para suprir seus anseios, intensificando o êxodo rural. Mesmo com as forças governamentais expressas pelos Clubes 4-S, na busca pela manutenção da juventude no campo, a partir de fins da década de 1960 um número considerável de jovens, que não viam mais no campo uma alternativa para o futuro, distanciou-se cada vez mais deste espaço, buscando outros caminhos de vida no âmbito urbano. Instaurava-se um processo que a antropóloga Arlene Renk (2000) denominaria de “Crise na Colônia”.

Como consequência, no ambiente rural, com a gradativa continuidade do êxodo juvenil, as concepções de trabalho e manutenção da terra e da colheita das pequenas propriedades sofreram com a ausência de braços para o trabalho, obrigando a diminuição da produção ou a substituição da força humana pelo maquinário agrícola para suprir as demandas do mercado. Não somente, mas o trabalho braçal, antes visto como um elemento de força e prestígio, começou a ser observado como semelhante à servidão, que causou mais mal ao corpo do que trouxe vantagens aos pequenos agricultores. Além disso, a crise se intensificou na década de 1970 devido ao emprego contínuo da monocultura e, como consequência, o cansaço da terra e o fim dos recursos naturais, somados à ausência de terras e a descontinuidade da hereditariedade familiar (RENK, 2000).

Tais fatores podem ser confirmados a partir do documentário “Celibato no Campo” (2010)<sup>20</sup>, que busca refletir sobre os impactos ocorridos na colônia devido ao êxodo rural da

---

<sup>20</sup> O documentário Celibato no Campo, produzido em 2010 por Casemiro Vitorino e Ilka Goldschmidt, busca apresentar, a partir de depoimentos dos agricultores do Oeste catarinense, os impactos da migração juvenil

juventude, sobretudo pelas mulheres, levando a um encolhimento do ambiente rural no Oeste Catarinense. As motivações apresentadas no documentário pelos agricultores (ou *colonos*, como se autodenominam muitas vezes) são variadas, contudo se destaca a busca de emprego, motivada tanto pela redução da carga de trabalho, quanto pela perspectiva de um salário fixo, que na propriedade rural tornam-se incerta devido à quantidade de trabalho e as oscilações da produção. Enquanto na propriedade rural o trabalho é constante, com uma jornada menor somente aos domingos, e o lucro sustenta majoritariamente a propriedade, os atributos propostos pelas cidades, como a jornada de trabalho e o salário mínimo, defendidos pela legislação, acabam por seduzir a população jovem para ocupar cargos subalternizados na indústria e no comércio.

A intensificação da crise da colônia, no entanto, se mostra um processo muito mais complexo do que a prática da migração para o meio urbano. Supõe-se a partir do documentário e dos levantamentos realizados por Renk (2000), que este gradual distanciamento, ou rompimento total com o espaço e com os valores tradicionais rurais, se coloca também diante da dificuldade que esta juventude possuía em manifestar-se e apresentar suas vontades dentro do contexto em que estavam inseridos. Nesse sentido, para além do espaço para expressão dentro da família, outras reclamações dos jovens se colocaram sobre a divisão do lucro da propriedade não proporcional ao trabalho realizado, acirrando assim os conflitos entre a solidariedade familiar e os projetos individuais carregados pela juventude (RENK e DORIGON, 2014, p. 24) de investir, por exemplo, em um veículo ou em outras particularidades.

Outro elemento, para além do trabalho, se pauta na melhoria da qualidade de vida por intermédio da educação. A propagação da ideia de que o ensino formal, mesmo que organizado em torno do MOBREAL, se mostrava como possibilidade para a ampliação dos horizontes e mudança social para a juventude, principalmente em um ambiente onde este esforço intelectual pudesse ser valorizado, atraiu um grande contingente de ruralizados para as cidades. Todavia, no contexto dos anos 1970, muitas das comunidades e cidades da região possuíam apenas escolas primárias, o que levou a juventude a migrar para cidades maiores, como Chapecó, em busca de melhores condições de escolarização.

---

(sobretudo feminina) para os centros urbanos da região, levando ao predomínio de idosos e homens nas pequenas propriedades rurais.

Todo este processo teve como consequência, de acordo com os censos do IBGE<sup>21</sup>, um crescimento populacional aproximado de 30 mil pessoas no ambiente urbano chapecoense entre as décadas de 1960 e 1970, oriundo, praticamente, do êxodo rural (inter) municipal em alta no período. Sinaliza-se que este processo, de absorção massiva de ruralizados em um ambiente urbano marcado pelas concepções modernizantes do período, não foi harmônico. As discussões subsequentes apresentam os conflitos socioculturais entre o rural e o urbano, promovidos dentro de um momento em que Chapecó estava se consolidando como um reduto da modernidade. Os problemas de ordem social e as práticas cotidianas entraram em choque, intensificando a desconstrução da identidade do *colono* e, principalmente, redefiniram os usos deste termo como, também, um *adjetivo*, para determinar de forma negativa aqueles sujeitos que não acompanhavam o galgar da urbanização.

### 1.2.3 A Cidade das Rosas e seus “espinhos”: a formação do estereótipo do colono

O período entre 1970 e 1985 é emblemático para a efetivação do processo de consolidação de ares modernos para Chapecó. Após uma longa adaptação à modernidade, desencadeada nas duas décadas anteriores, a cidade gradativamente apresentava na sua estrutura elementos físicos, culturais e simbólicos que concatenavam a formação de uma paisagem em urbanização. O auge da consumação deste projeto arquitetônico se deu durante as gestões de Altair Wagner (1973-1977) e de Milton Sander (1978-1983), devido a ampliação dos investimentos na infraestrutura da cidade, visando consolidar Chapecó como a “Capital do Oeste”. Para isso, foram pavimentadas as principais avenidas da cidade, realizada a construção do distrito industrial, assim como as melhorias nos acessos à cidade e no escoamento da produção, atendendo as demandas do setor produtivo local. Também, neste período, foram construídos o Aeroporto Serafim Enoss Bertaso e o Estádio Regional Índio Condá, popular “Verdão”, assim como foi apresentado o projeto do Calçadão, em região perpendicular à Avenida Getúlio Vargas.

Os projetos de modernidade, insuflados durante estas gestões, caracterizaram-se pela busca de uma transformação imagético-discursiva de uma terra de ninguém, sem lei e sem

---

<sup>21</sup> De acordo com o Censo do IBGE da década de 1970, a população total do município era de 50.117 habitantes, sendo que 20.591 encontravam-se no espaço urbano. Na década seguinte, o órgão apontava que a demografia local apontava que, ao todo, existiam 83.864 habitantes em Chapecó e, destes, 55.286 estavam na área urbana. Apesar de em ambos os censos a demografia rural apontar uma queda mínima (cerca de mil habitantes entre 1970 e 1990) o mesmo cenário não se repete nas cidades vizinhas e de municípios de outros estados, como Paraná e Rio Grande do Sul, de onde essa população migrou para ocupar cargos na agroindústria, no comércio e no setor educacional crescentes no município. Para mais informações, consultar “*A produção do espaço urbano de Chapecó – SC*”, de Rosa Salette Alba (1998).

ordem, em uma terra do progresso (VOJNIAK, 2004). Deste modo, buscando evidenciar tais transformações socioculturais e arquitetônicas sob uma imagem de que Chapecó era um reduto da modernidade no Oeste Catarinense, durante estas gestões o governo municipal realizou a plantação de milhares de rosas ao longo de toda a Avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade, acompanhado do slogan: “*Chapecó, cidade das rosas*”. As rosas (com destaque na figura 5), neste sentido, buscavam definir um olhar idílico sobre a cidade, de beleza e harmonia, que levariam a cidade rumo ao futuro, distanciando-se cada vez mais dos tempos anteriores.

No entanto, Chapecó não era, de fato, idílica como fora construída. Ao confrontar-se com a realidade local, a ideia pereceu tão rápido quanto as primeiras floradas. O intenso processo de industrialização, somado ao êxodo rural, denotou um desordenado crescimento populacional no município, caracterizado também pelo aumento da pobreza, da desigualdade social, da violência, assim como a própria criação de bairros industriais e COHABs, delimitando o centro e as periferias. Como apontado nas análises de Paim (2006), as divergências de cunho social e econômico ficaram mais evidentes a partir da urbanização, impactando na imagem de uma cidade dos sonhos, construída posteriormente ao episódio do linchamento.

*Figura 5 – Recorte de revista alinhada à Assessoria de Imprensa da Prefeitura Municipal, 1976*



Fonte: Acervo do CEOM.

Deste modo, o autor sinaliza que o poder público, a mídia e os clubes da elite da cidade ampliaram o uso de políticas públicas voltadas à preservação da moral e dos bons costumes no centro da cidade, ou seja, expurgando todas as possíveis máculas existentes neste espaço. Como exemplo, iniciou-se um amplo processo de higienização pública com o intuito de evitar que indigentes, prostitutas e indivíduos ociosos permanecessem em espaços públicos do centro do município. Igualmente, os terrenos baldios que compunham parte da paisagem regional foram, também, aos poucos sendo ocupados por casas e edifícios, ampliando também os discursos do progresso. O que se viu, portanto, fora a busca por defender o símbolo da modernidade, evitando que elementos que remetessem ao descrédito moral-religioso e ao ócio estivessem presentes no entro dos “jardins” do progresso.

Não somente isso, enquanto as estruturas da sociedade chapecoense se adaptavam aos modelos modernizantes, a identidade dos grupos que pertenciam a este espaço passou a ser remodelada a partir de uma perspectiva urbanizada. Deste modo, a língua e o sotaque carregados com características das heranças socioculturais, da família ou da comunidade, passaram a ser condenados pela força midiática e pela escola, sob o objetivo de organizar a população sob um mesmo padrão nacional. De acordo com DaMatta (1984, p. 12), este processo se intensifica durante a ditadura civil-militar, quando as instituições buscaram construir um Brasil plastificado, composto por um “[...]‘brasileiro’ amante do futebol, da música popular, do carnaval, da comida misturada, dos amigos e parentes, dos santos e orixás, etc.” e, não somente, mas que se adaptasse aos modelos impostos pelo nacionalismo e pela cultura dominante.

Dentro de Chapecó, sobretudo, tanto os migrantes do sistema rural quanto os que não se adaptavam aos padrões sociais impostos, expressos pelo modo de falar, principalmente, foram tachados de dacos (ou *dakos*) (RENK, 2000; 2004), sofrendo preconceito direto dos urbanizados pelas expressões e modos de agir e falar na comunidade. A língua, carregada com o sotaque, também tachada de “língua da roça”, devido a característica linguística dos fonemas presentes da mistura da língua italiano ou germânica com o português<sup>22</sup>, herança da ação impositiva do regime de nacionalização. Seguindo as considerações de Radin (1997, p. 161):

O uso da língua é revelador do sentimento de inferioridade do colono, o que é facilmente observado em relação ao habitante da cidade. Enquanto este fala o

---

<sup>22</sup> Elementos da fala destes jovens, que ainda se encontram presentes no dialeto atual, como o tepe (“r” fraco), assim como a troca de conjuntos de letras, como o “ão” por “n” ou o “ch” por “s”, eram utilizados como elementos de cunho pejorativo para depreciar estes indivíduos. Tais elementos ainda são frequentes nas falas dos habitantes locais, mas vistas com maior naturalidade entre a população (SPESSATTO, 2003).

português e, em consequência, ‘sabe’, ‘é culto’ e etc., aquele, da roça, fala o italiano, que, [...] ‘é feio’ e atrapalha.  
 [...] Identificar-se com o italiano tornara-se motivo de chacota e as pessoas passaram a se envergonhar de sua própria identidade, não apenas pela forma como falavam, mas da maneira de ser e do modo de viver, construído ao longo dos anos.

Destas considerações, percebe-se que na construção deste discurso sobre o *sujeito colono* do Oeste catarinense, a sua identidade social era desconstruída e substituída por uma representação negativa, edificada a partir de um embate entre o moderno e o estabelecido. O *colono* falava errado, era inculto, bruto e grosseiro, diferente do *cidadão chapecoense*, que, para além de ser símbolo da urbanidade, era educado e agia de acordo com os padrões sociais estabelecidos. Partindo desta premissa, as características interligadas ao *colono* deveriam, dentro do contexto urbano, ser obliteradas em favor do desenvolvimento regional. Os “jardins” da modernidade não aceitavam mais as características que vinham da “horta”, da “lavoura”.

Tal qual, com a movimentação nos padrões de consumo estimulados pelo capitalismo emergente e a modernização da cidade, a população se viu estimulada a romper com elementos do passado ruralizado e, de igual modo, com as características do regime da pequena comunidade. Nessa perspectiva, passaram a ocupar o tempo tanto com atividades laborais e de cunho utilitarista, no âmbito público ou privado, assim como, apoiados pelos avanços tecnológicos em voga no período, passaram a remeter as atividades de lazer para dentro das casas, especificamente, a partir dos televisores. Com a transformação das estruturas, pautadas por características sociais que a cidade ia adquirindo e pelo avanço das comunicações, as atividades de sociabilidade passam a se restringir ao campo privado, buscando alternativas na televisão e no rádio, o que possibilitou às classes mais abastadas (inclui-se, aqui, a classe média), um contato maior com os elementos da cultura de massas importados por estes canais de comunicação.

Concluindo a discussão, e relacionando estas características locais com o processo de urbanização sul-americano, Canclini (2019, p. 285) salienta que:

Viver em uma grande cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato. A violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade [...] levam a procurar na intimidade doméstica, em encontros confiáveis, formas seletivas de sociabilidade. Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, [...] transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio.

Ademais, é também neste contexto que a força da mídia televisiva cresce significativamente, fazendo com que os padrões de vida e consumo apresentados ao público,

principalmente através das produções *hollywoodianas*, fossem gradualmente incorporados no cotidiano da população. Mediante tais influências vindas destes meios de comunicação de massa, Hall (2006) destaca que os fluxos culturais da globalização intensificam a desconstrução das estruturas identitárias regionais e locais, visto que todas as tradições deste espaço estratificado entram em confronto com a massificação promovida pelo regime de internacionalização. Deste modo, o que se percebe no contexto dos anos 1980 é que cada vez mais a população chapecoense, especialmente de classe média e alta, passou a se alinhar aos modelos importados via meios de comunicação, construindo sua base de identificações a partir daquilo que desejavam ser e não mais do que eram, de fato.

Estas concepções vindas dos grandes centros nacionais, ao avançarem sobre os *sertões* brasileiros, impactaram no imaginário na escala regional, porém sem obliterar na totalidade as características socioculturais das identidades locais. Logo, a substituição da identidade do *colono* para *cidadão chapecoense*, no contexto deste estudo, se consolida como uma repaginação da imagem da população local que se adequava aos modelos modernizantes, de mesmo modo que serviu como divisor de águas para definir a linha divisória entre o sujeito urbano e o sujeito rural. Assim, a identidade do *colono* sofreu uma derradeira transformação ao longo do século, fazendo com que estes sujeitos saíssem de um patamar positivo, como símbolo do progresso da região, até meados do século, para um momento posterior em que eram vistos como atrasados ao novo modelo econômico e social da região.

Assim sendo, o *cidadão chapecoense*, como construto direto desta modernização, teria destaque primordial neste processo, visto que as virtudes preservadas remetentes à *ethos* do colono se colocavam como os vetores para almejar tal progresso. Na constituição desta identidade, apesar de tentar se alinhar-se aos princípios da modernidade, buscando ser parte deste contexto nacional, os sujeitos ainda resguardavam elementos da *ethos* do colono, expressos na moral religiosa e na prática incessante do trabalho como elemento do progresso. O *ser colono*, por sua vez, associava-se exclusivamente ao mundo rural, do trabalho braçal intenso, do baixo nível intelectual e, também, como o símbolo do atraso, sendo considerado um elemento mal visto dentro do ambiente urbano, sofrendo preconceito por corroborar elementos da cultura popular (*cultura colona*) no cotidiano.

Portanto, um estereótipo se construía sobre o *colono*: a antítese da modernidade, levando a definição de discursos envolvendo a identidade do *colono* sob duas perspectivas. A primeira, como *substantivo*, identificando o pequeno produtor rural policultor ou, nas festas comemorativas, o pioneiro do início do século. A segunda, como *adjetivo*, sob uma conotação que relacionava o termo aos sujeitos que não se adequavam aos modelos sociais impostos

pelas estruturas urbana e rural. Em linhas gerais, sob a segunda perspectiva, o *colono* se tornou a caricatura da representação do atraso.

Constituiu-se, portanto, um discurso estereotípico para o *colono*, denotando elementos característicos da cultura popular local (*cultura colona*) como princípios da fundamentação da imagem destes indivíduos. Como observa Albuquerque Júnior (2012, p. 13):

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, imperativo, repetitivo, caricatural. [...] O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira, rápida e indiscriminada do grupo estranho; este é dito em poucas palavras, é reduzido a poucas qualidades que são ditas como sendo essenciais. O estereótipo é uma espécie de esboço rápido e negativo do que é o outro. Uma fala redutiva e reducionista, em que as diferenças e multiplicidades individuais no outro são apagadas, em nome da fabricação de uma unidade superficial, de uma semelhança sem profundidade.

De forma semelhante, podemos observar o personagem *Radicci*, das tirinhas humoradas de Carlos Henrique Iotti. De acordo com o próprio autor, o personagem se constrói como “uma espécie de síntese do nosso colono italiano em uma época que ser colono era uma vergonha. É um anti-herói, gordinho, baixinho, careca e peidorreiro, amante do vinho e do ócio, bem diferente do imigrante pintado e cantado pela história oficial” (IOTTI, 2001, p. 05). Desta forma, *Radicci* nos quadrinhos representava um estereótipo da visão construída sobre os colonos no fim do século XX, muitas vezes um contraponto ao colono tradicional, desconexo da *ethos* ligada a estes indivíduos, sendo um simples agricultor que não se adaptou aos modelos da modernização, rural e urbana, do período.

O que se viu foi o *colono* perder espaço e seu *status* dentro da sociedade nas antigas áreas de colonização ítalo-germânica, seja no Rio Grande do Sul (visto que *Radicci* é de Caxias do Sul) ou no Oeste de Santa Catarina, sobretudo pelos avanços tecnológicos e pelas transformações econômicas, sociais e culturais desenvolvidas pelos novos tempos. Neste contexto, o *colono* era ironizado, de forma pejorativa, pelo seu modo de viver, pelos seus trejeitos e, principalmente, pelo seu sotaque. Inclusive, o elemento predominante na ironia proposta por Iotti está no sotaque do personagem: o *sotacón*.

O *sotacón* (também conhecido como *talian*) é o resultado da mistura da língua italiana com a brasileira, comum nas áreas de colonização por estes grupos étnicos e marcada pela mistura de termos de ambas as línguas em uma mesma frase, característica principalmente pelos /r/ e /l/ carregados, e que permaneceu muito ativo dentro do processo de urbanização. Para o contexto dos anos 1980, o elemento linguístico, presente na fala e no sotaque, se tornou o principal elemento definidor do *sujeito colono*.

A evidência do uso e as críticas elencadas sobre esta característica sociocultural da população local delimitaram as fronteiras entre o moderno e o atrasado, em especial, no



contexto escolar, onde a disciplinarização do *cidadão chapecoense* ocorria de maneira mais prática no corpus social da cidade. Como também considera Bortolotto (2015), o *talian* perdeu espaço no Oeste Catarinense, tanto pela urbanização, quanto pela constante ação promovida pelos centros educativos (escolas, universidades, etc.). Além disso, a redução drástica do *talian* na sociedade oestina se dá, principalmente, pela perda dos contatos familiares, em especial com os avós (*nonos*), permitindo uma descaracterização da língua e, conseqüentemente, uma inferiorização da mesma mediante o Português.

Destaca-se que, seja em *Radicci* ou através do *colono* do Oeste catarinense, as forças destes estereótipos estavam presentes em diferentes contextos do sul do país, onde estes elementos podem ser observados no cotidiano local.

Figura 6 – Tirinha Radicci com evidência ao sotação<sup>23</sup>



Fonte: IOTTI, 2001.

Em suma, reflete-se que este processo de urbanização consolidou diferentes imagens para os indivíduos presentes na paisagem chapecoense: uma visão moderna, denotada pelo *cidadão chapecoense*, em contraposição ao estereótipo do atraso, o *colono*. Estes discursos, que levariam à desvalorização da identidade do colono, foram elementos chave para a reorganização da juventude chapecoense em fins da década de 1980 e ao longo da década de 1990, na busca por uma definição identitária interligada ao contexto regional.

O subcapítulo seguinte analisa como esta identidade se consolidaria a partir dos discursos irônicos desta juventude, dissociando-se destas amarras discursivas e propondo, por intermédio de uma nova concepção social e se ancorando nas características cotidianas, uma alternativa para compreender-se como parte do Oeste catarinense, mais propriamente, para compor um *novo colono*.

<sup>23</sup> No primeiro quadrinho, uma personagem genérico pergunta a Guilherme (filho de Radicci): “Eu só uso roupa Mormay, e você?”. No segundo quadrinho, responde: “Só formai, cudiona!”.

### 1.3 “DE COLONO TODO MUNDO TEM UM POUCO<sup>24</sup>”: CONCEITUANDO A IDEIA DE COLONAGEM

“*Nunca foi assim: vocês são colono*”, como alguém poderia sugerir, “*Não! Nós semo colono!*” (PANAROTTO, R., 2020). É desta forma que o vocalista da Banda Repolho, Roberto Panarotto, buscou identificar-se dentro do contexto chapecoense das décadas finais do século XX. Sob esta perspectiva, e seguindo as considerações anteriores sobre as transformações na identidade regional, é que começamos a compreender as raízes da percepção identitária construída sobre o *ser colono* no período, inaugurado na década de 1980, a qual intitulamos como *colonagem*.

Na verdade o termo que nomeia este conceito já era corriqueiro entre a população do Oeste Catarinense, dotado de uma carga pejorativa, associado aos estereótipos e estigmas aplicados sobre o *colono* no período em questão. Como relembra Cleandro Tombini (2021), guitarrista da extinta banda *Schmier*, fazer uma *colonagem* era a ausência de esmero na realização de determinada atividade, era fazer “algo que você faz de uma maneira mais tosca, que não sai de uma maneira previsível e não muito planejada”. Porém, conforme a juventude chapecoense construía uma nova identidade em torno do *ser colono*, percebe-se que o termo em si também foi ressignificado, perdendo os estigmas negativos e se tornando elemento identificador de uma percepção de mundo. Posto isso, justifica-se o uso deste termo.

Caracterizando o grupo “pioneiro” destas discussões, dos quais quase todos serão citados neste subcapítulo, aponta-se que eram jovens com idades entre 14 e 16 anos, moradores da região central da cidade (seja no Centro ou em bairros próximos), compondo parte da classe média da cidade. Compunham, de mesmo modo, o corpo estudantil de diversas escolas no município, o que promovia uma rede de contatos e diálogos que se expandia para outros espaços da cidade, como o Calçadão, por exemplo.

Denota-se, de mesmo modo, que estes sujeitos acompanhavam o desenvolvimento tecnológico que era implementado na cidade, visto que possuíam pleno acesso aos meios de comunicação em voga na cidade neste período, com ênfase para a televisão aberta e a cabo, em um contexto onde a força da globalização e da modernização sociocultural já se encontrava consolidada no âmago chapecoense. Não somente, mas grande parte destes jovens também possuía ligações com o contexto *rurbano* e com a *cultura colona*, sobretudo a partir das relações familiares e comunitárias presentes, ainda com bastante força, na vida privada e

---

<sup>24</sup> Trecho retirado da música “Colono”, da Banda *Schmier*.

no cotidiano local. Este ponto é destacado pelo guitarrista da Banda Repolho, Demétrio Panarotto:

[...] a gente morava numa rua conectada à Getúlio Vargas, [...] que minha vó tinha galinheiro dentro do terreno, que minha vó criava galinha, parreiral. Tinha uma conexão com um terreno baldio do lado também, mas no próprio terreno dela tinha pé de abacate, pé de pêra, pé de laranja, limão... [ou] seja, ela tinha as hortas dela e a gente tava sempre nesse lugar. Esse cortar, rachar lenha, né, pro inverno, era uma coisa frequente (PANAROTTO, D., 2020).

Assim, o *ser colono* para este grupo específico, era fazer parte de uma região interiorana e compartilhar de aspectos culturais predominantes na região, como uma estratégia para resistir “ao processo de individualização e atomização, tendendo a agrupar-se em organizações comunitárias que, ao longo do tempo, geram um sentimento de pertença e, em última análise, em muitos casos, uma identidade cultural, comunal” (CASTELLS, 1999b, p. 79). O ponto comum, nas discussões desta juventude, se concentra no *colono*, ou seja, nesta concepção genérica de indivíduo que compôs todo o processo formativo do Oeste catarinense, elencado de forma positiva ou negativa pelos discursos locais, mas que, de uma maneira ou outra, identificavam o sujeito oestino.

Sem delongas mais, a *colonagem* se constituiu como uma nova representação da identidade do *ser colono*, valorizando as ligações com o espaço geográfico e com elementos da cultura popular que faziam parte do cotidiano da população do Oeste catarinense. Em poucas palavras, o baterista da Banda Repolho, Anderson Gambatto (2021), define este *ser colono* como uma “aceitação”, ou seja, ao invés deste grupo juvenil seguir o pensamento da época, atacando a figura do colono, passou a se identificar com os sujeitos estigmatizados, compreendendo a presença de seus costumes e tradições no cotidiano, e, diante disto, construindo um *novo colono*.

Assim dizendo, por se tratar de uma identidade constituída por indivíduos urbanizados, o *novo colono* não possuía ligações diretas com o ambiente rural (não eram pessoas que nasceram na roça e que também não pegaram na enxada), mas busca na valorização da familiaridade dos elementos constituintes da *cultura colona*, presente nos contatos comunitários cotidianos, a sua ligação com o contexto que os envolvia. Adequando as discussões à proposta de Castells (1999b, p. 26) percebemos que esta identidade, ao buscar em elementos sociais vistos como negativos, “consiste em um projeto de uma vida diferente, talvez com base em uma identidade oprimida, porém expandindo-se no sentido da transformação da sociedade como prolongamento desse projeto de identidade”.

Para outros entrevistados, de mesma maneira, o *novo colono* é definido também enquanto um *colono-urbano* ou como *colono híbrido*, mediante as características híbridas

(rural-urbana, global-local) pelas quais Chapecó era composta. Apesar do termo *híbrido* possuir certo descrédito na área de humanidades, devido a sua gênese nas Ciências Biológicas, Canclini (2019) destaca que a importação deste conceito para as ciências sociais auxilia na definição dos processos de trocas e combinações socioculturais que culminam em novas estruturas, objetos e práticas no mundo globalizado.

Nas análises sobre a América Latina, o antropólogo afirma que:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento das tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericanas e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos escolarizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva. (CANCLINI, 2019, p. 73-74).

Relacionando as discussões do autor com o contexto da sociedade chapecoense dos anos 1980, colocando as características socioculturais e da tradição ítalo-germânica em evidência, percebe-se que, apesar dos construtos identitários que formaram os *cidadãos chapecoenses*, urbanizados, modernos e globalizados, é imprescindível denotar que a composição deste grupo possuía uma relação intensa com aqueles que procuravam negar, no passado ou no presente. O *híbrido*, deste modo, está presente intrinsecamente nas práticas cotidianas, na vida privada, nas relações familiares, ou seja, estes elementos caracterizados como *colonos* estavam, de sobremaneira, presentes na modernidade. Assim, o *cidadão chapecoense* ainda era um *colono*, especialmente, por não renunciar aos elementos da *ethos* do colono que o motivaram a definir os caminhos do progresso, assim como por ainda ocuparem os *sertões*, enquanto interior, do país, distante dos grandes centros urbanos litorâneos.

Inclusive, esta reinvenção do *colono*, busca dissociar completamente a perspectiva positiva (do colono desbravador) ou negativa (do colono atrasado) concebida pela sociedade chapecoense, mas criando um modelo que se condicionasse ao mundo dos jovens e, assim, pudesse ser assumido como uma nova identidade. Assim, no intuito de associar os elementos populares e convergi-los em uma determinada figura, estes jovens reinventaram o *colono*, como Paulo de Nadal (2020), baixista da Banda Repolho, define:

[...] não é o colono no sentido tradicional, foi a resposta para uma necessidade de compreender a si mesmo, de ter as suas próprias referências. É como o manezinho da ilha em Florianópolis. É uma criação, ele não existe exatamente como o descrevem. Mas mesmo sendo uma invenção, interessante é perceber que depois que

se compreende e se aceita a “ideia”, essa ideia passa a fazer parte do imaginário local. [...] Antes do colono já tínhamos o símbolo do desbravador na cidade, concretizado pela icônica estátua na avenida. Mas de certa maneira precisávamos de um modelo viável para o jovem. Para o Jovem do Oeste catarinense. Um modelo diferente do gaúcho, que é a principal descendência local, e diferente do Manezinho da capital, e diferente dos modelos apresentados pelos meios de comunicação de um país continental.

Deste modo, reinventar-se como *colono* era se sentir parte daquele espaço, indo contra a cultura imposta pelas instituições oficiais (o governo e a escola) e pelas mídias. Logo, o sentir-se parte disso era compreender, equitativamente, o local de onde estavam falando: Chapecó, no Oeste catarinense, distante das demais capitais do país, mas com uma singularidade no processo de sobrevivência e construção de alternativas de vida em locais distantes dos centros do país.

Sob esta ótica, como pontuado ao longo de toda a primeira metade do capítulo, Chapecó era um *centro* do Oeste Catarinense, tanto pelo índice populacional, quanto por concentrar grande parte da rede de comunicações regionais na época, porém, mesmo assim, ainda era vista como margem do mundo, distante dos grandes centros brasileiros. Panarotto, R. (2020), inclusive, faz uma citação interessante sobre isso, afirmando que:

[...] Chapecó ela está, dentro da lógica do centro, ela pode estar à margem se você pensar que Florianópolis é a capital. Mas se você pensar que São Paulo é a capital, Florianópolis também é interior. Se tu pensar que Chapecó é a capital do Oeste, Xanxerê é o interior, mas se tu pensar que Xaxim é menor que Xanxerê, então Xaxim é o interior, né? E aí a gente começou a brincar: “Ah, mas o Brasil ele é interior do mundo”, porque, cara, que tu quer país mais provinciano do que o Brasil? Então nós estamos à margem do mundo, né? Então, assim, naturalmente a gente foi criando e estabelecendo essas conexões. [...] Então, quando a gente começou a criar essas linhas de raciocínio a gente começa a entender que não precisa estar em determinados lugares pra validar aquilo que a gente faz, e aí a gente começa a validar cada vez mais essa ideia de regionalismo.

Complementando esta fala, o baterista Ricardo Bellei (2021) descreve que:

A gente se sentia colono nesse sentido, de estar longe de tudo, das capitais [...] Eu, pelo menos, me sentia um colono porque eu era um *nêne*, morava aqui em Chapecó. Hoje em dia é outra coisa, temos internet e tal. Mas na época, cara, eu sentia que morava no interior... bem no interior. A gente se achava colono. Comparado a Porto Alegre, ou São Paulo, a gente vivia em outro mundo, outro planeta, né? Com uma ideia de mundo muito limitada. [...] Era colono no sentido de ser do interior, de ser uma pessoa, sabe, que não é da cidade grande.

As reflexões colocando Chapecó como um espaço “marginal”, destacam a busca pelas raízes que assegurem um lugar neste mundo, rompendo com a estrutura consolidada de que o sujeito do Oeste (*colono*) é um estereótipo do atraso, mas reconfigura uma percepção de que estar longe das capitais é, também, fazer parte do mundo e, em certa medida, absorver e

ressignificar diferentes elementos massificados, criando relações destes com o espaço local. Era, assim, ser híbrido, unindo o global e o local dentro de uma identidade específica para a região em que se estava inserido.

As falas, neste sentido, reiteram a percepção desta juventude acerca das limitações e das possibilidades abrangentes pelo Oeste catarinense. Inclusive, a construção discursiva presente nos comentários dos músicos é perceptível visto que se tratam de reflexões sobre o passado e, portanto, destaca-se que são percepções em constante construção. Apontar isso é seguir os alertas de Bourdieu (1998) mediante a ilusão autobiográfica, ou seja, não concernem as possíveis análises realizadas na década de 1980, mas uma narrativa condizente a esta relação entre o passado e o presente. O mote nestas considerações, ao que pode ser percebido, se coloca na consideração sobre si mesmo descrita por Bellei como um *nêne*, sinônimo de ingênuo.

Este grupo, que mais tarde seria responsável pela constituição de bandas de *rock* que agitariam os anos 1990, trouxe à tona uma percepção de mundo, outrora desmoralizada, que envolvia a participação deste contexto e a valorização da cultura popular, utilizando-se do humor para apaziguar o peso dos estigmas em desconstrução. Neste sentido, uma estratégia utilizada por estes grupos para consolidar e difundir esta nova identidade se fez a partir do uso da sátira e da ironia. Para isso, procurou-se na raiz simbólica da cultura italiana o ato de “rir de si mesmo”, ou seja, a possibilidade de ironizar situações tão comuns no cotidiano, porém que foram banalizadas e tornadas pejorativas ante o contexto da modernidade urbana, na busca de argumentos para sustentar essa nova identidade.

Tal qual Bakhtin considerou em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, o uso do riso como elemento que degrada e materializa a vida humana, pois “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 1987, p. 19). Desta forma, a ideia de *colonagem* parte desse pressuposto de autoironia, de brincar com características comuns à comunidade, porém que eram silenciadas pelos discursos dominantes.

Cada banda ou cada músico utilizava de suas interpretações pessoais para construir os princípios de representação nas músicas, evidenciando uma gama de possibilidades na concepção das letras. Neste sentido, não se pode afirmar que a *colonagem* se colocou como um movimento musical, pois todo movimento é estritamente organizado sob um regimento padronizado; diferente do que se viu nas produções musicais da *colonagem*. Afirma-se, portanto, que se consolidou uma identidade musical, que criou representações irreverentes

sobre as características estereotipadas do *colono*, mas que também promovia uma crítica aos padrões de vida impostos pelas elites e instituições oficiais (governo e escola, principalmente) no intuito de desenvolver um cidadão chapecoense urbanizado, modelado a partir de um entendimento imaginário de sujeito moderno massificado, mantendo a continuidade dos princípios presentes na *ethos* do trabalho. Assim, enquanto a urbanização gerou uma limpeza sociolinguística, estes grupos de Chapecó, por outro lado, promoveram uma reelaboração identitária, assumindo-o como forma de resistência à homogeneização cultural, principalmente na década de 1990 (utilizando-se de ironias, metáforas, adaptações de outros contextos, etc).

Aplicado na música, Bellei (2021) destaca que este processo, em que o humor estava presente, se colocava como uma maneira de falar da vida cotidiana, brincando com elementos da sociedade, com liberdade. Para o entrevistado, falando especificamente da Banda Repolho:

Não era só pra criticar, não era uma coisa de... uma crítica pela crítica. Não! Acho que o Repolho ele tinha esse dom de brincar com as coisas. Sendo que as pessoas se identificavam, elas não ficavam chateadas com isso. Todo mundo percebia que era uma brincadeira, mas no fundo daquela brincadeira tinha um fundo de verdade, né?

A língua, característica como a *fala do colono*, que se mostrava como algo depreciativo, era muito presente na sociedade chapecoense do período. Desta forma, buscou-se brincar com a linguagem, com os modos de falar que eram tão comuns neste espaço em um intuito de mostrar o quão presente este elemento estava no âmago da sociedade local e que falar deste modo era algo comum, ao passo que, ironizando estes trejeitos e costumes, se constituía um caminho para valorizar tal característica, pois através do brincar, era possível construir um reflexo não positivo, tampouco negativo, sobre tais alternativas.

E brincar com essa coisa da cultura, do regionalismo, sempre foi uma coisa que a gente gostou de fazer. [...] satirizar os costumes da sociedade, o que a gente presenciava né? Na cidade da época. Algumas coisas a gente achava absurda, outras engraçadas. (BELLEI, 2021).

Assim, partindo de elementos culturais comuns e cotidianos e tendo a fala e o sotaque como elementos de difusão desta brincadeira, do mesmo modo que criticando os modelos de vida e as estruturas locais, é que se define a ideia de *colonagem*. Porém, como denota Gambatto (2021), a produção musical – assim como qualquer atividade intelectual – era vista como algo não construtivo dentro do contexto local, essencialmente através da *ethos do trabalho* impregnada na identidade regional. Assim:

[...] por isso é uma cidade carrancuda, um pouco falta de sorriso, porque as pessoas só conseguiram as coisas com dificuldades, né? Então o trabalho, aqui, ele é muito relacionado com sofrimento, ele não é relacionado a prazer. Então, é por isso, que quando se fala em música, as pessoas não aceitam muito a música como profissão porque você carrega prazer e satisfação junto. Então essas pessoas [*antepassados*], quando vieram pra cá, eles tiveram que fazer muitas coisas a partir do zero, né, tiveram que sofrer muito pra ter as coisas. Então, eles acham que como alguém pode estar dando risada e sorrindo de uma coisa que tem que ser sofrida? (GAMBATTO, 2021)

É definido, portanto, como *colonagem*, esse processo de autoidentificação dos indivíduos com a cultura e ao espaço regional em que estavam inseridos, através do uso da sátira e da ironia para demonstrar o quanto estes elementos estavam presentes no cotidiano das pessoas. Ironizar as imposições e desconstruir os estigmas, assim como brincar com a cultura popular, exagerando em algumas coisas, fazer rir de si mesmo, cria um canal mais simplificado para sentir-se parte do Oeste Catarinense, do *ser colono* ao que se permitia fazer.

Desta forma se constitui o espírito da *colonagem*, ou seja, de perceber o espaço em que se está inserido e, a partir disso, de criar alternativas para sobreviver neste mundo globalizado e, portanto, definir uma identidade híbrida que será difundida e corroborada pelo ato de ironizar determinadas caricaturas que são construídas sobre o colono. Por meio da música, como propõe este trabalho, a *colonagem* ganhará um importante canal para se difundir entre a juventude local, fazendo com que, através da comicidade, outros olhos se construam sobre o viver no Oeste e fazer parte deste mundo colono.



## CAPÍTULO II

### 2. ENTRE FESTIVAIS, GARAGENS E PALCOS ESCOLARES: DIFERENTES MANIFESTAÇÕES DO *ROCK* EM CHAPECÓ (1960-1991)

Os meios de comunicação de massa, em especial o rádio, os jornais e, posteriormente, a televisão, serviram de janela para uma paisagem que ia para muito além do horizonte, impactando e transformando uma cidade que se encontrava em processo de modernização. É preciso, no entanto, entender as particularidades de Chapecó e, assim, perceber as diferenças existentes entre o cenário imaginado e o contexto real, o qual ainda era fortemente marcado por uma tradição conservadora.

No que tange a relação entre os avanços da indústria cultural e a juventude, é possível definir que os meios de comunicação influenciaram diretamente na reformulação dos padrões de consumo dos jovens, que passaram a se identificar a partir de estilos estéticos e musicais, por exemplo, que gradualmente, definiram a construção de uma *outra* imagem da juventude, dissociada dos modelos locais e unificada a uma ideia de rebeldia. Neste processo, marcado por rupturas e continuidades, o *rock'n roll* tornava-se um dos principais componentes identificadores de uma parte desta juventude chapecoense, que buscava, de acordo com as particularidades de cada época, reelaborar sua identidade cultural a partir dos elementos estético-musicais vindos através dos meios de comunicação, porém sem perder de vista as características culturais locais.

Fazendo uma abordagem em escala mundial, nota-se que o *rock'n roll* se apresentava como um fenômeno musical, um canal de expressão dos desejos dessa juventude que procurava seu lugar no mundo, ao mesmo passo que impactava diretamente na moral da sociedade norte-americana, onde teve maior difusão na década de 1950. Fenômeno das manifestações contraculturais<sup>25</sup>, o *rock'n roll* torna-se um estilo musical que bebia diretamente do *Rhythm and Blues*, a vertente negra da música americana de onde buscava a essência vocal e corpórea do ritmo, assim como elementos no *Folk/Country Music* e na *Pop Music*, construindo uma miscelânea de ritmos traduzidos na produção de músicas graves e que instigavam a sensualidade, criticada e combatida no período (CHACON, 1982).

---

<sup>25</sup> Podemos entender como contracultura, todas as manifestações juvenis, iniciadas nos anos 1960 no mundo Ocidental, que se opunham à cultura dominante promovida pelas instituições presentes dentro da mesma sociedade, de cunho privado (família) ou público (escola, governo). Como pontua o autor, “o termo contracultura pode se referir ao conjunto dos movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo, e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca por outra realidade, de ou outro modo de vida”. (PEREIRA, 1992, p. 20).

A figura de Elvis Presley, para a época, talvez tenha sido o principal símbolo para consolidar o processo de popularização do *rock'n roll*, que passou a ser uma mercadoria absorvida pelo capitalismo e vendida como cultura de massas. Desta forma, o *rock* se espalhou pelo mundo a partir das ondas do rádio e por meio da televisão, ganhando cada vez mais espaço nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, em especial na Grã-Bretanha, berço dos *Beatles* e *Rolling Stones*, que também seriam envolvidos pelo mercado cultural do período. Porém, é preciso salientar que o *rock* inglês, mesmo alinhado ao norte americano, já estava:

[...] adquirindo contornos próprios a partir dos jovens operários e da classe média baixa que procuravam um novo veículo onde pudessem exprimir o que pensavam a respeito de coisas concretas como família, escola, poder, amizade, drogas e, especialmente, amor (CHACON, 1982, p. 29).

Assim, diferente dos norte-americanos, os ingleses tinham como características fundamentais a capacidade de falar sobre temas cotidianos, já explícitos, com uma genialidade e um carisma tão intensos que logo explodiram no cenário musical das cidades inglesas, como Liverpool e Londres. Não apenas nisso, mas a imagem caricata dos integrantes, baseado no estilo dos *teddy boys*<sup>26</sup>, com cabelos compridos e cortes semelhantes, a sutileza no humor e o jeito despojado das entrevistas, assim como a personalidade dos músicos e o trato com os fãs, garantiu às bandas um sucesso extraordinário (CHACON, 1982, p. 32).

Todo este impacto cultural atingiria o Brasil entre fins dos anos 1950 e, mais intensamente, ao longo da década de 1960, mesmo momento em que estava em voga o processo de modernização das estruturas nacionais, implantadas pelos governos de Juscelino Kubitschek e de Jânio Quadros, e quando o rádio predominava entre os meios de comunicação do período. Assim, ampliava-se no país o consumo de uma cultura de massas, pautada nos referenciais norte-americano e inglês, que se mostrava cada vez mais hegemônica no mercado nacional (NAPOLITANO, 2008), e que passou a ser absorvida com maior intensidade pela juventude chapecoense, para além da moda, mas também com os penteados e o uso de gírias, denotando um clássico conflito geracional associado à ideia de rebeldia.

Acerca disso, em suas análises Vojniak (2004, p. 150) pontua que:

O polimorfismo estético e comportamental da juventude do Oeste Catarinense proporcionou um impacto significativo nos “códigos morais” e de conduta que se esperava de uma juventude engajada no progresso local. O uso do “jeans”, o corte de

---

<sup>26</sup> Grupos juvenis que tinham como característica principal os modos de vestir que “imitavam e exageravam a moda eduardiana do início do século XX” (BURKE, 2016), ou seja, utilizando com frequência terno, gravata e sobrecasaco. As primeiras bandas a popularizarem o uso deste estilo foram *John and the Quarrymen* e *Eric Burdon and The Animals*.

cabelo – mais curto entre algumas moças e mais longo entre alguns rapazes – o ato de mascar chiclete, o consumo de cigarros, entre outros, tornaram-se, pois, a resposta mais visível até então às imposições do discurso do progresso.

Igualmente, enquanto as revistas e os jornais traziam as novidades da moda, pelas ondas do rádio o *rock'n roll* chegou à cidade de Chapecó, em meados dos anos 1960, tendo como principais adeptos uma parte da juventude local, parcialmente elitizada, que tinha um acesso mais intenso a estes novos símbolos. A *Beatlemania* e a Jovem Guarda predominavam no cenário da época e passaram a ser ouvidas nas rádios locais, como detalhado por Silvani (2004, p. 40), a partir de ícones internacionais, como *Elvis Presley*, *The Beatles*, *The Ventures* e *Rolling Stones*, além de outros sucessos nacionais, entre eles Roberto Carlos, Wanderléa, Renato e seus *Blue Caps* e *The Fevers*. O *iê-iê-iê* (ou seja, a versão aportuguesada de *Yeah!*, originada a partir de músicas como “*She Loves You*”, dos Beatles) aos poucos atingia um público maior na cidade e passava a ganhar espaço na grade musical, ao lado de grandes nomes do sertanejo e do tradicionalismo gaúcho, que se expandiam pela região com bastante força no mesmo período.

Por assim ser, com a intensidade do gosto de escutar, aflorou também o desejo de reproduzir, fazendo com que surgissem as duas primeiras bandas de *rock* em Chapecó na segunda metade da década de 1960: *The Jets* e *Os Bananas*. Inspirados na banda inglesa *The Beatles*, estes conjuntos locais foram os primeiros a incorporar à música local instrumentos elétricos, como a guitarra e o baixo, criando uma sonoridade diferente ao público regional, ao tocarem *covers* das paradas de sucesso. Neste período, no entanto, os locais de reprodução destas músicas se concentravam em Festivais da Canção, tipos de espetáculo que estavam em alta no país, assim como em bailes e matinês realizados na cidade e na região. Interessante mencionarmos que estes festivais foram muito importantes tanto para o contato entre diferentes estilos musicais correntes entre a juventude, do sertanejo à Jovem Guarda, e envolviam uma organização que fomentava o surgimento das bandas e conjuntos musicais que reproduziam as canções em alta no momento.

Neste sentido, para além da ausência da contestação formal, o fortalecimento no *rock* na região se deu a partir da familiaridade da população com os bailes, como argumenta Silvani (2004, p. 59), pois o ritmo do *rock* possuía uma carga envolvente que exaltava o desejo de dançar, sendo que “deste modo, talvez, a dança tenha sido o elemento chave da aceitação do *rock* enquanto música urbana e jovem no Oeste”. A cultura dos bailinhos tradicionais nas comunidades, herdada do contexto das décadas anteriores, tornara-se o principal elemento de consolidação do *rock'n roll* na sociedade chapecoense.

Além disso, é preciso denotar que mesmo com os avanços da radiofonia, as bandinhas continuaram com sua atuação nos lugares de convivência, precisando passar por uma reestruturação e seguindo os padrões de mercado e, portanto, aproximando-se do estilo sertanejo, perdendo assim a ligação inicial com a vida nas comunidades de origem, que estavam em crise. Naquilo que chamaremos de “nova era” das bandinhas, os conjuntos voltaram-se ao estilo romântico e passaram a assumir uma identidade musical específica semelhante ao sertanejo-brega. Desta forma, não se nega a importância das bandinhas para o contexto regional do mesmo período, visto que as mesmas se mantiveram fortes dentro de determinados espaços e continuaram a promover as produções para o público do Oeste Catarinense.

O som da Jovem Guarda, por sua vez, apesar do seu visual associado à contestação para os valores locais, foi tolerado pela população, pois “disseminava um comportamento jovem, mais voltado ao uso de roupas e cabelos extravagantes, do que para o questionamento da moral e das expectativas de ascensão social da classe média” (NAPOLITANO, 2008, p. 56), ou seja, ressaltando que os desejos juvenis eram característicos de uma idade, não impactariam diretamente na estrutura social da cidade.

Nessa perspectiva, este ideal de juventude proporcionado pela Jovem Guarda permaneceu vivo entre os chapecoenses mesmo após a decadência do movimento e o surgimento do Tropicalismo, em 1968. Este último ganharia destaque no cenário chapecoense somente quando as Universidades se consolidaram no contexto social da cidade, em fins da década de 1970, fazendo com que, diferente do que se via nos grandes centros urbanos do país, com o avanço da Ditadura Militar o *rock* local não se colocaria como elemento contestador, mesmo quando o Ato Institucional nº5 (AI-5) motivou a cassação do prefeito, no ano seguinte<sup>27</sup>.

Com a entrada nos anos 1970, não apenas o enrijecimento da repressão e censura seriam ampliados, mas a política do Milagre Econômico, proposto pelo governo Médici, impulsionaria diversos setores da sociedade brasileira. Desta forma, como atenta Napolitano (2008, p. 82), ampliava-se também o acesso à cultura de massas, pois “os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial” demonstrando uma “nova tendência

---

<sup>27</sup> De acordo com Claiton Marcio da Silva (2014), em abril de 1969, após denúncia dos legisladores municipais filiados à ARENA, Sadi José de Marco, teria sido destituído do cargo de prefeito por representar uma ameaça à Segurança Nacional. No entanto, para Silva (2014) a cassação do mandato e o impedimento político de Sadi de Marco perpassam questões municipais, tendo como objetivo frear o crescimento do político no cenário estadual. Para mais informações consultar a obra “*Dos braços do povo à espada dos militares: os anos de chumbo na Fronteira Sul (1964-1970)*”.

industrial e ‘massiva’ do consumo cultural, que se consolidaria de vez na segunda metade da década de 1970”.

De maneira complementar, Dias (2008) afirma que este contexto de crescimento do consumo de bens culturais, está diretamente atrelado ao de bens duráveis, refletido pela ampliação do poder da radiofonia, assim como da inserção cada vez maior da televisão e de toca-discos nas residências. Diante disso:

[...] o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional. É de 1965 a criação da Embratel, bem como a vinculação do Brasil ao Intelsat (sistema internacional de satélites) e de 1968 a construção de um sistema de comunicação por microondas [*sic*] que viabiliza a aproximação de todos os cantos do país. (DIAS, 2008, p. 55).

No que diz respeito à radiofonia, aos poucos, outras emissoras locais surgiram na cidade, como a Rádio Oeste Capital, assim como o sinal de emissoras de grande porte, através de filiais ao longo do sul do país, como a Rádio Globo e a Rádio Guaíba, teriam sua recepção nos aparelhos domésticos da população chapecoense. Ademais, a ampliação do mercado televisivo, em ascensão a partir da década de 1970, teve como impulso principal a indústria de entretenimento, alicerçada em três pilares fundantes: o futebol, cuja alta se deu com a Copa do Mundo de 1970; as telenovelas, com destaque para as produções da Rede Globo; e os programas de auditório, que atraíram grande parte do público assíduo dos grandes festivais da canção.

Assim, por meio dos meios de comunicação de massa e do ritmo dançante, é que o *rock* encontraria as brechas para se difundir em Chapecó, essencialmente nas décadas de 1960 e 1970. Como visto, enquanto os meios de comunicação adentravam os espaços privados da população chapecoense, uma gama de estilos, modas e sons passaram a compor, com maior veemência, o cotidiano local, contrapondo os discursos cristalizados de que o Oeste estava dispar das movimentações culturais nacionais. Não exclusivamente, mas as novas práticas de ouvir e os espaços de sociabilidade, fossem bailes ou festivais da canção, foram responsáveis pela propagação do *rock* entre a juventude chapecoense e, não somente, também podem ser considerados um importante meio para o novo momento da história do *rock* local marcado pelas produções autorais dentro da cidade.

## 2.1 DOS FESTIVAIS AOS COMPACTOS: A ONDA DO ROCK AUTORAL NA DÉCADA DE 1970

Amarrando o que já foi discutido até aqui, sobretudo nos tópicos do capítulo anterior, o processo de migração dos jovens para o meio urbano somado aos avanços tecnológicos e a indústria cultural em Chapecó, entre as décadas de 1960 e 1970, implicaram em um maior contato destes sujeitos com a cultura de massas proporcionada pelos meios de comunicação.

Como consequência deste fluxo migratório, a cidade de Chapecó receberia Ortenilo Azzolini, à época um adolescente natural de Vargeão, Santa Catarina, que procurava melhores condições de escolarização nos primeiros anos da década de 1970. Tito, apelido de infância pelo qual era conhecido, passou a frequentar o ensino secundário (que no período era chamado Ginásio) em uma escola em Chapecó e, no contra turno escolar, passou a trabalhar no restaurante Barriga Verde, onde pôde ampliar os contatos com a música via rádio e televisão que existiam no local, conhecendo e se identificando com o *rock'n roll*.

Em reportagem do Jornal *Voz do Oeste*, em 2010, o músico utiliza das memórias para apresentar os seus contatos com o *rock* na década de 1970. Como relembra, no período:

[...] houve a inserção da TV nas casas das famílias da região. Foram vendidos muitos televisores na Copa de 1970. Foi através dessa caixa mágica que é a televisão, que Tyto Livi pode ver, de fato, Elvis Presley e The Beatles, que só conhecia pelo rádio. Pelo rádio (Rádio Globo) também conheceu as músicas de Raul Seixas e de Ney Matogrosso, no programa Paulo Giovanni Show – onde tocavam os lançamentos nacionais e internacionais. A TV era um chacoalhar de estruturas, uma revolução, em que se passou de ouvir, para ver a arte. (*Voz do Oeste*, 2010).

Assim, o contato com o *rock* e com os ídolos da época somado ao interesse de fazer música, o jovem Tito a passou a compor músicas autorais, conforme apresenta Silvani (2004), marcado não mais apenas pela reprodução de sucessos nacionais, mas pela composição de músicas próprias criadas e divulgadas pelos músicos. Desta forma, para constituir sua identidade musical, o jovem músico passou a utilizar do pseudônimo de *Tyto Livi*, a mistura de um apelido de infância com elementos da cultura popular e erudita<sup>28</sup>. Nas suas composições, Tyto Livi trazia elementos característicos das angústias juvenis, com um certo nível de ironia voltada ao mundo que o cercava, construindo um hibridismo musical entre o *rock* e – aquilo que Araújo (2015) – chamou de música romântica.

A ascendência irônica citada pelo autor sobre a ideia de música romântica é utilizada para designar todos os estilos musicais brasileiros, difundidos no Brasil no período da

---

<sup>28</sup> Em alguns momentos Tyto Livi diz que a razão do segundo nome vem de uma brincadeira relacionando o imperador romano Tito Lívio, entretanto, em outros momentos atribui a uma relação com o músico Roberto Livi. Para não cometermos uma injustiça, trazemos ambas as possíveis histórias nesta nota.

Ditadura Militar, que pretendiam expressar através de temas popularescos um reflexo de elementos cotidianos da população comum. Igualmente, nestas produções, eram emitidas opiniões e críticas a determinados temas sociais, tratados com uma carga de sentimentalismo ou ironia por parte dos artistas. Assim, as composições buscavam apresentar tanto:

[...] sonhos, angústias, tragédias, protestos, dores, amores, além da visão de mundo de amplos setores das camadas populares. E isso produzido em um período da nossa história em que os direitos constitucionais estavam suspensos e os canais de expressão da insatisfação popular, bloqueados. Entretanto, por entre as brechas do sistema, representantes de setores populacionais mantidos à margem do centro de decisão política conseguiram falar e ser ouvidos. (ARAÚJO, 2015, p. 19).

Partindo desta definição, Araújo (2015) reafirma que o estilo musical romântico foi classificado, por muito tempo, como *brega* ou *cafona*, a partir de uma interpretação promovida pela classe média universitária brasileira que definia tais categorizações. Para este grupo intelectualizado, que ignorava a opinião dos grupos populares, todos aqueles estilos que não se enquadravam a uma ideia nem de modernidade ou de tradição, ou seja, que não se aproximassem dos estilos sinônimos de brasilidade, como o samba e o sertanejo raiz, ou de estilos modernos, como a bossa nova e o tropicalismo, estariam fadados ao estigma do cafona. Marcados com esta chaga discursiva, por mais que suas canções estivessem na boca do povo, os seus representantes passaram a ser esquecidos pelos estudos sociais que envolviam a música.

Entre os principais nomes desta vertente podemos elencar Waldik Soriano, Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo e Wando, que ganharam notoriedade por refletir um cenário popular, a nível nacional, ocultado pelos outros estilos musicais. Na região sul, por sua vez, Vitor Mateus Teixeira, o popular Teixeirainha, teve um importante papel na difusão deste estilo popularesco através das rádios locais. Apesar da imagem construída sobre o artista, muitas vezes ligada ao tradicionalismo gaúcho, Teixeirainha teria suas rusgas ideológicas com os líderes do Movimento Tradicionalista por diversas vezes<sup>29</sup> e, entre fins da década de 1960 e início dos anos 1970, em uma nova fase, assumiria um estilo que misturava aspectos tradicionais (por meio de vestimentas e instrumentos) com modernos (a partir dos cenários que buscava representar) nas suas músicas, o que lhe permitia agradar uma gama de públicos com diferentes vivências.

---

<sup>29</sup> De acordo com Cougo Júnior (2010), o *Estilo Teixeirainha* estava pouco alinhado com a tradição consumada, criticado pelos líderes do movimento devido à ausência do estereótipo gaúcho, tal qual pela pouca aproximação com o folclore musical e, até mesmo, sem a grosseria que o “gaúcho *autêntico*” que buscava ser apresentado pelo Movimento.

Nesse sentido, essa “estreita relação entre a obra de Teixeira e a produção musical de seu entorno, criou as condições para que suas canções estivessem afinadas tanto com os gêneros populares consagrados, quanto com as novidades que surgiam” (COUGO JÚNIOR, 2010, p. 51), falando com sentimentalismo sobre as dificuldades da vida cotidiana, seja rural ou urbana, os desafios da modernização e as raízes sensíveis de uma sociedade em transformação, fatores estes que determinaram o sucesso em grande parte do Brasil, sobretudo no Oeste Catarinense. Para além de Teixeira, as músicas produzidas pelas bandinhas – que na década de 1970 já estabeleciam vínculos com o estilo sertanejo – passam a ser elencadas dentro da categoria do cafona, sob a mesma justificativa apresentada por Araújo (2015). Juntos, todos estes estilos musicais ditos cafonas tocavam constantemente nas rádios locais, sendo assim comuns aos ouvidos dos cidadãos do Oeste Catarinense, consolidando uma cena muito particular à região que ora se emocionava com as músicas de Teixeira, ora se alegrava com a harmonia dançante das bandinhas.

Seja no âmbito público, com estas festas, ou privado, através do rádio, as bandinhas continuaram a fazer parte do cotidiano musical do Oeste, conservado ideologicamente como forma de diversão para a população local, porém, muitas vezes, colocado em caráter subalternizado, ou seja, como uma opção alternativa para a juventude, sobretudo, rural. O rádio, de fato, tomaria muito do espaço de atuação destes grupos, inserindo novos estilos na região, porém a essência das bandinhas (tanto as de comunidades, quanto as da “nova era”) permanecia viva no contexto regional<sup>30</sup>.

Por assim ser, mesmo aqueles indivíduos que se identificavam com o *rock* não escapavam dos diferentes estilos promovidos nas rádios locais e que, vez ou outra, tornavam-se influências indiretas na produção musical, como relata o próprio Tyto Livi:

E... tinha aqueles conjuntos de baile, que a gente ia nos “bailinhos” e... tipo assim, *Montanari*, que até hoje estão em Blumenau e tocam estas músicas “bandinha”, a gente ouvia no rádio. Eu tive também influência de música sertaneja, também ouvia muito, na rádio nacional de São Paulo na época, então tinha programas assim, à noite, de madrugada e eu gostava muito. (...) Esse estilo sertanejo mesmo: *Tonico e Tinoco, Zico e Zéca, o Linho* [sic. leia-se Liu] e *Léu*, aquela coisa toda né. Também... não gostava muito, mas ouvia *Teixerinha* também. (SILVANI, 2004, p. 70).

<sup>30</sup> Olhando mais profundamente sobre esta questão, com a emergência dos movimentos de identidade étnica pela região, a partir de fins da década de 1970, uma série de festas tradicionais e encontros municipais afloraram na região, construídos sob uma imagem idealizada do que seria uma festa italiana ou alemã “pura”, como é o caso das Kerbfest ou Oktoberfest. Nestas, em que um grande público era atraído, as bandinhas costumavam realizar apresentações e embalar as noites de festividades, enquanto manifestações das raízes étnicas daqueles grupos. Não apenas nestes contextos, mas as próprias festas de comunidade (em datas especiais ou não) traziam estas bandinhas para promoverem a sonoridade dos momentos de diversão.



Desta receita que envolvia diferentes estilos musicais, Tyto Livi procurou se voltar em produzir suas próprias músicas a partir de temas cotidianos, ou seja, sobre a mudança de paisagens (do ambiente rural para o urbano), as incertezas da vida, assim como passou a trazer para suas composições elementos da cultura local sob tons irreverentes. O músico se permitia, do seu modo, brincar e criticar a vida em suas músicas, porém, de um modo que muitas vezes o tornou incompreendido.

Estando na vanguarda de uma nova cena do *rock'n roll* no Oeste, característica pelas produções autorais, realizou diversas apresentações em Festivais da Canção em Chapecó e região como forma de expor suas produções autorais. No entanto, compreendendo que estava dentro de um contexto que priorizava as reproduções (através do *cover*) dos produtos culturais comercializados pela mídia, Tyto encontrou certa resistência por parte do corpo de jurados. A irreverência particular do músico, no entanto, se tornou elemento fundamental para que continuasse suas apresentações nestes espaços, se utilizando do humor para lidar com as críticas, como pode ser visto no caso da apresentação em Xanxerê, quando subiu ao palco munido de um guarda-chuva para se defender dos possíveis julgamentos dos jurados e do público (O ACADÊMICO, 1977).

Com a mudança para Florianópolis, em 1977, onde foi realizar a graduação em Direito na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Tyto Livi encontrou caminhos para difundir ainda mais suas produções. Como conta no documentário *Bolachas* (2012), ao chegar à Universidade logo teve contato com o Coral, onde construiu amizades e, a partir delas, estabeleceu diálogos com o Estúdio Estéreo Som, da cidade de São José. Neste estúdio gravou o seu primeiro – e único – disco intitulado “*Memórias de um certo louco*”, que é tido como o primeiro disco solo de *rock* autoral do Sul do Brasil produzido de forma independente. Em um cenário musical que “sempre evidenciou a contradição existente entre a farta produtividade e efervescência musicais e as restritas possibilidades de acesso às condições de produção e difusão” (DIAS, 2008, p. 129), promovido pelas grandes produtoras nacionais localizadas no eixo Rio-São Paulo, Tyto Livi rompeu com este paradigma e provou a possibilidade de se fazer *rock* longe dos centros urbanos.

Figura 7 – Capa do compacto “Memórias de um certo louco”, de Tyto Livi (1977)



Fonte: Agito com Balalau.

O compacto duplo possuía quatro músicas, que envolviam desde baladas melancólicas até um *rock* sarcástico, intituladas: “*O mundo não perdoa*”, “*Viva o Presente*”, “*Memórias de um certo louco*” e “*Rock 700*”. Em todas elas a identidade regional de Tyto Livi se faz presente a partir do sotaque carregado e pela evidencia do som particular do ‘/r/’ (tepe), por exemplo, natural sotaque do Oeste, que cria nas músicas um elemento identificador que o interliga à região.

Pode-se observar isso com maior intensidade na música *Rock 700*,

***Rock 700***

***(Tyto Livi)***

*Já sei dizer o que está acontecendo/  
 Todo mundo está bailando, todo mundo está vivendo/  
 É o rock que chegou/ é o rock minha gente/  
 Todo mundo está cantando, todo mundo está bailando, todo mundo está contente/  
 É o rock que chegou/ é o rock minha gente/  
 Todo mundo está bailando, todo mundo está cantando, todo mundo está contente/*

*Ligue sua 700/  
 Seu carrão de talas largas/  
 Vai desfila por aí/  
 Vai convida quem quer vir/  
 Vem chegando devagar, você vai se acostumar, você vai ficar aqui/  
 Vem chegando devagar, você vai se acostumar, você vai ficar aqui/*

*Não precisa ter receio, não/  
Para entrar no rock school/  
Sei que ele é nosso amigo/  
Vai conosco a escola/  
Amarre bem sua botina, vai buscar sua menina, que agora vamo embora (2x)*

A música traz diferentes elementos que serviram de inspiração, direta ou indiretamente, para Tyto: o ritmo rápido e constante semelhante ao difundido por Elvis Presley, ainda na década de 1950, embala uma letra que lembra muito alguns temas recorrentes nas músicas de Erasmo e Roberto Carlos durante a Jovem Guarda, ou seja, valorizando elementos da juventude moderna, como o gosto pelo *rock'n roll* durante ou depois da fase escolar, a valorização dos carros e a presença feminina como companhia para o interlocutor.

Entretanto, existem elementos que, apesar de sutis, colocam a música de Tyto Livi dentro do contexto geográfico da região no período, como é o caso da evidência do símbolo rebelde da botina, por exemplo, e do sotaque carregado, que temperam a composição. No que tange a botina, recorrente vestimenta do trabalho e do cotidiano, diferente do sapato, utilizado em momentos cerimoniais e atos festivos (como ir à igreja e aos bailes), pode ser lida, dentro do contexto da música, como um elemento tanto de rebeldia, denotando uma valorização irônica do elemento ruralizado, mas também que evidencia a inserção e popularização do *rock* entre os jovens da região, advindos em sua maioria do cenário rural e que estavam se adaptando ao novo modelo. Como tal processo fora uma experiência passada pelo artista, sua representação na música pode ser vista como uma alternativa ativa para o contexto da época. Ademais, a presença espontânea do *tepe* (ou 'r' fraco) em palavras como *rock* (*róque*) e *amarre* ('amare'), característica do movimento de variação linguística promovido pelos contatos linguísticos pós-colonização, define um elemento central da música de Tyto Livi: a conexão com o espaço de origem.

Assim, relacionando a proposta do músico com as discussões de Araújo (2015) acerca da música romântica, levante-se o argumento de que Tyto buscou desmistificar parte das concepções socioculturais e discursivas do período, que colocavam o rural sob um estigma negativo, a partir do humor e da ironia. Entretanto, a proposta do músico não pode ser apresentada como parte da *colonagem*, pois, para ele, estes elementos refletiam aspectos da sua personalidade enquanto indivíduo do Oeste Catarinense. Se, para o contexto dos anos 1990, as reproduções, em forma de brincadeira, destes elementos socioculturais da região eram tomadas a partir de experiências e vivências intergeracionais, para Tyto Livi o sotaque era uma característica internalizada na sua formação e personalidade.

De qualquer modo, retornando o olhar para a década de 1970, logo após o lançamento do compacto, as músicas começaram a percorrer por Santa Catarina, fazendo sucesso nas rádios e nas residências, sobretudo entre o público juvenil. Em matéria no jornal *Correio do Sul*, de dezembro de 1977, o disco de Tyto Livi é descrito como característico pelo “bom humor das composições e sua fácil e agradável assimilação para o ouvinte, as músicas caracterizam, por si só, o jovem cantor” (*Correio do Sul*, Chapecó, 1977). No que diz respeito ao estilo do músico, o jornal universitário *O Acadêmico*, de Blumenau<sup>31</sup> também o descrevia da seguinte maneira:

Se fossemos compará-lo a outros cantores, poderíamos, quem sabe, assemelhá-lo à Raul Seixas. As pitadas de ironias de suas músicas (muitas ainda não gravadas) e o humor mesclado de algum ressentimento do mundo também se fazem presentes em algumas composições. Em síntese, os traços marcantes de sua personalidade artística são a espontaneidade e a inovação. (*O Acadêmico*, Blumenau, 1977).

Tyto Livi inaugurou, principalmente a par do lançamento de seu compacto independente, um novo cenário musical tanto para o Oeste, quanto para Santa Catarina como um todo, demonstrando que gravar um disco de *rock* independente era, de fato, possível mesmo distante do Eixo Rio-São Paulo. Isso posto, nas décadas seguintes outras bandas seguiram os mesmos passos do músico chapecoense e gravaram discos independentes como forma de divulgação do seu trabalho, como é o caso da *Expresso Rural*, no planalto (MOTA, 2009), e o *Grupo Nozes*, em Chapecó (SILVANI, 2004).

O *Grupo Nozes*<sup>32</sup> foi uma banda formada pelos amigos Carlos Alberto Ficagna “Billy”, Adilson “Matão” e Tony Batera, em meados de 1977, buscando produzir um *rock* autoral ligado aos sons que estavam em alta no mercado fonográfico do período. Assim, Silvani (2004, p. 66) considera que o som é caracterizado “por guitarras com efeitos e timbres distorcidos, ligados às bandas de *rock* mais ‘pesado’ (ou *hard rock* em inglês) com traços do chamado ‘*rock progressivo*’”, ou seja, um estilo que incorporava elementos da música clássica.

O grupo atuou concomitante ao período de Tyto Livi na cidade de Chapecó e, é possível dizer, que ambos os citados dedicavam-se a promover a inserção de uma música autoral dentro do contexto chapecoense, se envolvendo em muitos festivais e espaços reservados à divulgação das bandas locais, como por exemplo, em Festivais da Canção, assim

---

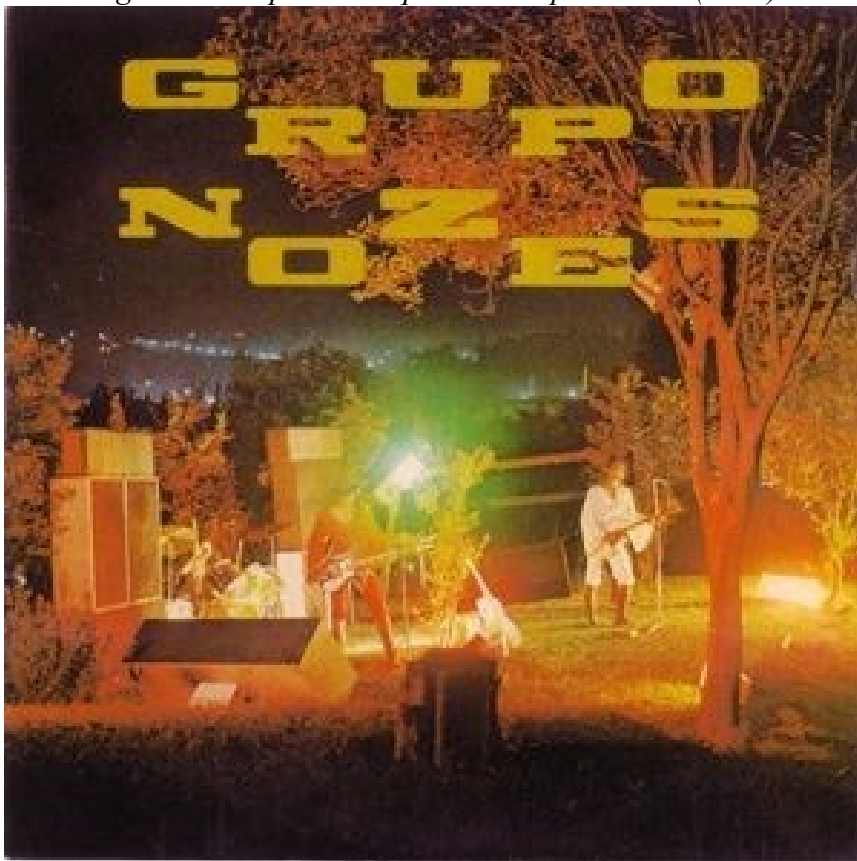
<sup>31</sup> Matéria completa digitalizada e disponível no Anexo I.

<sup>32</sup> De acordo com Carlos Alberto “Bili” Ficagna, fundador da banda, o termo “Nozes”, nasceu de uma brincadeira com o termo “nós” (Nozes seria o plural de nós) durante a inscrição do grupo no Programa de Auditório de Chapecó Carrossel de Atrações. Esta informação pode ser encontrada no curta-metragem “*Memórias de uma certa escolha*” (2012).

como em bailes realizados no Cine Ideal, no Cine Astral, e em programas de auditório promovidos pela Rádio Chapecó, como é o caso do Carrossel de Atrações, em uma cena de divulgação musical muito semelhante à dos anos 1960. Além disso, os contatos com Tyto proporcionaram a gravação do primeiro compacto da banda, em 1978, também na Estéreo Som.

Sob o título “*Grupo Nozes*”, homônimo ao nome da banda, foram gravadas quatro canções: *Thermisa*, *Escolha*, *Moto Viagem* e *Decisões*. Deste modo, com a gravação, a banda ampliou seu público ouvinte tanto na região, quanto no estado de Santa Catarina, possibilitando um reconhecimento maior para as produções independentes em torno do *rock* realizadas no interior do estado. A banda, por questões diversas, é dissolvida em 1981 e seus integrantes passam a compor outros projetos pessoais e musicais pela região.

*Figura 8 – Capa do compacto “Grupo Nozes” (1978)*



Fonte: Acervo página História do Rock Chapecoense (Facebook).

No entanto, é preciso considerar que, diferente das produções de Tyto Livi, as músicas do *Grupo Nozes* buscavam se desassociar dos elementos que os interligava indiretamente ao contexto local, como impunha a mentalidade e os discursos da época, no momento de reprodução das músicas. Na busca por emular um estilo anglo-americanizado, com elementos que se assemelhavam à Jovem Guarda, seja no ritmo ou na construção das letras, a banda

mascarava o sotaque carregado que os integrantes possuíam (que podem ser percebidos no documentário *Memórias de uma certa escolha*).

***Moto Viagem***  
***(Grupo Nozes)***

*A motocicleta/  
Cortando o vento/  
Eu não resisto/  
A sensações/*

*Não posso parar, não/  
Nessa estrada/  
Pois ela é cheia/  
de ligações/*

*No meio da pista/  
A faixa indica/  
“Não ultrapasse, o perigo é de vida!”/  
O tempo transporta/  
Mas é a vida que importa/  
E por tudo isso/  
Não posso pensar em ti/  
Yeah, yeah!*

*É mesmo assim a vida/  
Em que vivemos/  
Cheio de alegria/  
E depressões/*

Neste sentido, uma hipótese pode ser levantada no que diz respeito à ocultação destes elementos ligados ao Oeste Catarinense nas produções musicais. Apesar de não terem sido entrevistados os sujeitos do *rock* da década de 1970, podemos estabelecer uma discussão partindo da seguinte citação de Dias (2008, p. 138): a “atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia”. Assim, elevar-se à grande mídia e fazer sucesso a partir da música significava o desejo de toda banda. Portanto, refletimos que, ao falarmos especificamente do *Grupo Nozes*, adequar-se aos padrões musicais do *rock*, evitando realçar os elementos da cultura local (o sotaque, neste caso) nas músicas, poderia ser visto como uma possibilidade de alçar objetivos e públicos maiores, integrando-se cada vez mais ao modelo disposto pelo *mainstream*. Esta consideração levantada, por sua vez, guiará as discussões também sobre realizadas sobre a década de 1980.

O fato é que, apesar destas tentativas, as produções musicais em torno do *rock* em Chapecó passaram a se fundir em um modelo híbrido, marcado pela presença de diferentes elementos locais de maneira involuntária no processo de produção musical e divulgação deste

material dentro do contexto inserido. O *rock* local, apesar da tentativa de reproduzir um modelo internacionalizado, não fugia totalmente dos elementos locais presentes no cotidiano. Nas músicas, por exemplo, vez ou outra a presença do sotaque ou o descompasso musical, característico no caso do *Grupo Nozes*, devido a outros projetos musicais (de sertanejo e de música gauchesca) os quais os integrantes das bandas estavam associados, aparecem nas composições e denotam um elemento pelo qual as bandas não conseguiam escapar: o *rock* não deixava de ser chapecoense em sua (re)produção, visto que a reprodução dos modelos internacionalizados ainda possuía elementos da cultura popular local intrínsecos nela.

Outro ponto a ser apresentado, é que com a entrada dos anos 1980, a fórmula dos festivais, que tanto promovia a divulgação das movimentações juvenis no contexto local, passou a não ser mais conveniente aos produtores dos eventos, sobretudo pelo avanço massivo da indústria cultural sobre a cidade, através da consolidação do mercado de discos e da força da televisão. Não somente, mas percebe-se que a prática da realização de grandes festivais da canção havia decaído, também, no contexto nacional. Para suprir esta lacuna de divulgação local, no entanto, Silvani (2004, p. 81-82) indica que é neste período que alguns bares da cidade passam a abrir um espaço para que estas bandas divulgassem seus trabalhos na noite, disputando diretamente com as boates e discotecas em atividade na região. Mesmo sob esta estratégia, a cena autoral local diminuiu, o que levou a juventude a buscar de outros modos para escutar e produzir *rock'n roll* na cidade.

À guisa de conclusões, como foi possível observar, a década de 1970 teve no rádio e na televisão um importante canal de difusão dos “ícones do *rock*” no contexto chapecoense, acompanhando os modelos e as práticas sonoras promovidas, em muitos casos, pela indústria cultural. Porém, diferente de se afirmar que Chapecó se fez passiva neste caso, destacou-se que o período inaugurou o cenário das produções autorais do *rock* independente na cidade e região, divulgando os artistas locais através de festivais da canção, programas de rádio e, sobretudo, a partir da gravação de compactos, que oportunizaram certa visibilidade para as movimentações culturais da época.

Entretanto, se tratando de produções vindas do interior do estado e que não tiveram grande repercussão em nível estadual e nacional, assim como, falando especificamente de Tyto Livi, carregavam consigo elementos da cultura popular local (com ênfase para o sotaque), toda esta movimentação em torno do *rock* foi abafada pelo *mainstream*, que ditava as regras do cenário musical, fazendo com que os músicos seguissem outros caminhos pessoais e profissionais.

Os passos que seguem esta discussão permeiam o decorrer dos anos 1980, quando o cenário musical da cidade continuou o mesmo. No entanto, conforme as conexões com outras cenas musicais e a entrada de novos métodos de difusão e consumo de *rock* passariam a ser desenvolvidas na cidade, uma cena *underground* começou a ganhar forma, movimentando a juventude local e, mais importante, gerando uma reviravolta no quadro musical chapecoense.

## 2.2. OS ANOS 80: O *MAINSTREAM* E O *UNDERGROUND* NAS RUAS DA CIDADE DE CHAPECÓ

Durante a década de 1980 delineava-se no país a abertura política nacional com a luta contra a ditadura, o que permitiu ao *rock* um terreno fértil para emergir na qualidade de movimento de uma “nova” juventude que buscava sua liberdade e seu espaço, dentro de um contexto marcado por um processo lento e delicado de progressiva transição (ROCHEDO, 2011). Mesmo com o retorno de vários artistas do exílio, em fins dos anos 1970, os ícones de uma era, como Roberto Carlos, Tim Maia, Chico Buarque e Caetano Veloso, distanciaram-se dos nichos de audiência que os mantiveram ativos por tanto tempo, agravando a crise da MPB.

Para a juventude da época, os ícones passaram a ser outros, tendo Rita Lee, em carreira solo, e Raul Seixas, como inspiração na busca por uma outra face: mais rebelde, menos politizada<sup>33</sup>. Ao mesmo tempo, junto dos avanços da indústria cultural, os jovens passaram a ter acesso a diferentes ritmos e sons do exterior, sobretudo das movimentações anglo-americanas que estavam em voga na época, como o *New Wave* e o *punk*.

Para além da música, o contexto da passagem de década é marcado por uma forte crise, em diferentes escalas, no Brasil: o crescimento do desemprego, a alta da inflação e um espectro de incertezas circundava a população no alvorecer dos anos 1980. Deste modo, grupos juvenis, apoiados em sua maioria no movimento *punk* que estava despontando no país, começaram a se organizar e criticar não somente o Regime Militar, mas todo o sistema que os envolvia, composto por padrões sociais e estéticos, pela censura do conservadorismo familiar e pela esfera econômica que os impedia de realizar seus desejos de consumo.

Como salienta Dapieve (2015, p. 25):

---

<sup>33</sup> O aspecto crítico desta juventude continuava vivo e, por vezes era voltado para a figura governamental e o sistema político brasileiro, porém se manifestava com maior intensidade sobre outros pontos da sociedade como o conservadorismo familiar, a falta de liberdade e as questões sociopolíticas locais. Esta nova identidade juvenil é mencionada por Groppo (2013, p. 174 *apud* Ortiz, 1994) como “jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura”, desvinculando-se dos segmentos da MPB e do *rock* das gerações anteriores.



Mesmo cinco anos atrasado, o *rock* brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década. Era o filho direto do verão inglês de 1976, o famoso verão punk, aquele no qual os Sex Pistols deram uma cusparada certa no olho do *establishment* roqueiro e começaram tudo de novo. [...] este *BRock* devia tudo, corpo e alma, ao lema punk do *do-it-yourself*, faça você mesmo.

No entanto, o próprio *punk* – no que diz respeito à música – aos poucos foi sendo envolvido pela força da indústria cultural, atendendo nichos de mercado ligados ao *rock*, característico por sons mais pesados. Porém, denota-se que a maior inspiração deste movimento para a juventude brasileira da década de 1980 se refletiu na perspectiva do *Do it Yourself!*, fator que promoveria a ampliação dos métodos de comunicação e consumo do *rock* em um circuito que perpassava o espaço local, mas evidenciava uma relação de contatos com outras cidades e paisagens urbanas.

A formação do *BRock*, enunciado por Dapieve (2015), era muito mais do que a simples união do ‘B’, de Brasil, com o conceito de *rock*, caracterizando um novo momento da música nacional; mas sim uma revolução no escutar e fazer *rock’n roll*, pautado tanto no olhar sobre a realidade em que se inseria, como também em críticas aos modelos sociais, na transformação estética de uma juventude e, principalmente, no envolvimento do público com o *rock*, temperando, por vezes, a música com características regionais. Menciona-se que o *rock* da década de 1980 estabelecia vínculos com a MPB, em um movimento de rupturas e continuidades, ao mesmo tempo que dialogou intimamente com ritmos internacionais, fazendo com que adquirisse um caráter popular, porém sem perder suas raízes identitárias.

Através disso constituíram-se agrupamentos juvenis “que se identificavam por adotarem modismos comuns, sendo cada um desses grupos caracterizado fundamentalmente por seu perfil específico de consumo de determinados bens” (CATANI e GILIOLI, 2008, p. 24), que podem ser compreendidos como *tribos urbanas*, e movimentaram o cenário suburbano das grandes cidades, justamente nos espaços em que a cultura se retroalimentava, adotando características comuns aos seus integrantes.

Assim, o *rock* brasileiro aos poucos – e principalmente a partir da metade da década, após os grandes festivais de *rock*, como o *Rock in Rio* – ganhava o gosto de diferentes públicos no país, características às vivências do público que a produzia e ouvia, porém, pautado em uma mesma ideia: se ninguém faz, faça você mesmo. Deste modo, enquanto muitas bandas nacionais prosseguiram alicerçadas no movimento *punk*, outros grupos se aproximaram da MPB e se consolidaram como “produtores de canções populares” ao unirem

uma “dicção própria do *rock* a oralidade coloquial brasileira” (HERMETO, 2012, p. 132), fortalecendo o vínculo com o público regional e nacional.

Ademais, apesar do momento de crise no país, este período fora de um exponencial crescimento da força do *rock* e, em vista disso, com o avanço da indústria cultural na exploração deste nicho de mercado que atraía o público juvenil, diversificando produtos, reduzindo preços e ampliando a demanda de materiais para os consumidores. As consequências deste processo se alocam na expansão do consumo deste estilo nas periferias – leia-se aqui também os locais distantes das capitais –, a maior aceitação do ritmo e, claro, o volume de bandas independentes que surgiram, inspiradas pelo novo momento do *rock'n roll*. Entretanto, o crivo da mídia não abria muito espaço para as movimentações que apareciam nos anos 1980, caracterizadas por uma juventude considerada rebelde, e que só seriam possíveis de serem alcançadas pelos locais a partir de meados da década, por meios não oficiais, caracterizados pela ampliação da cena *underground*.

Primeiramente, o conceito de *cena*, para Jeder Janotti Júnior e Victor de Almeida Nobre Pires (2001, p.11), refere-se a,

[...] uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos.

Logo, a *underground* compreende todo o circuito que se inspirou diretamente das ideias do movimento *punk*, sobretudo no que tangem os modos de divulgação das produções artísticas e musicais independentes. Desta forma, esta cena alternativa movimentada por uma força juvenil, para Janotti Filho e Jorge Cardoso Júnior (2006, p. 08-09):

[...] segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*).

Tal organização, pautada no *Do it Yourself*, criava meios e métodos de produção e circulação das ideias, sons e imagens que não eram habitualmente vistas no cotidiano urbano. A partir desta perspectiva, portanto, passaram a ser difundidas através das redes de contatos intermunicipais, dos grupos de amigos e de produções artesanais (cartazes de divulgação e fitas *demo*), onde todo o trabalho de uma juventude tomava forma, denotando que “as transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção e circulação simbólica não eram responsabilidade exclusiva dos meios comunicacionais” (CANCLINI, 2019, p. 284). Assim, é preciso observar que este movimento ascendente não

necessariamente se estabelecia enquanto uma negação ao *mainstream*, como indicado anteriormente, mas pode-se refletir que esta organização alternativa (do *underground*) era uma reação direta à exclusão deste sistema aos pequenos independentes. Esta reação também denotava uma ruptura com o eixo de produção e divulgação promovido pela díade Rio-São Paulo, visto que através deste cenário não-oficial a cena do *rock* ganhou mais intensidade tanto na periferia destes centros, como também em outras grandes cidades, como é o caso de Brasília, Salvador, Porto Alegre e Florianópolis. Foram destes espaços – periféricos ou nem tanto – que nasceram diversas bandas que permaneceram ligadas ao movimento *punk*, como Cólera, Ratos de Porão, Camisa de Vênus, Olho Seco e Coquetel Molotov, assim como outras que aderiram ao modelo *pós-punk*, como Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso, e construíram carreiras de sucesso pelo país.

Igualmente, observa-se a cena gaúcha com evidência no cenário nacional, justo porque a cena do *rock* no estado estava em pleno desenvolvimento, movida pela influência dos grupos *Urubu-Rei*, de Carlos Eduardo Miranda, e *Os Replicantes*, de Wander Wildner. Para Ricardo Alexandre (2013), o fortalecimento do *rock* gaúcho se deu a partir da influência destes dois roqueiros, responsáveis pela movimentação da juventude alternativa por todo estado, através do convencimento de amigos a montarem bandas, muitas de caráter experimental, as quais se desdobrariam em outras formações, criando engajamento dos jovens. O endosso deste cenário, que tinha como base o *punk* porém que misturava-se com outros ritmos, desenvolveu um circuito de produções independentes que envolviam “shows coletivos organizados pelos próprios músicos, grandes festivais como o *Rock Unificado* ou o *Rock Concert*, shows no interior do Estado e chegando na destemida programação da Ipanema FM.” (ALEXANDRE, 2013, p. 275). Desta ampla movimentação surgiram bandas, como TNT e De Falla, e, posteriormente, a Graforréia Xilarmônica e Os Cascavelletes, que ganharam uma dimensão maior no sul do Brasil ao longo da década.

Todavia, não apenas a cena *punk* se desenvolveu na capital gaúcha, mas o progressivo também teve seu espaço com os Engenheiros do Hawaii. Surgida em uma “cidade onde ser punk e odiar a MPB era a regra”, como ironiza Dapieve (2015, p. 144), a banda ganhou espaço na sociedade brasileira com canções melódicas que se assemelhavam ao som produzido pelos Paralamas do Sucesso e, diferentemente das bandas *punk* que percorriam o cenário *underground* nacional, o movimento progressivo se colocava em um nicho do mercado fonográfico que possibilitou o seu despontar nas rádios de todo o país.

No que tange a cena catarinense, o trabalho de Mota (2009) é elucidativo, apresentando o *rock* produzido na região Litorânea do estado cuja formação e organização

eram pautadas na ideia do *faça você mesmo*. Para o autor, as bandas do Prefixo 48 – em referência ao prefixo telefônico da região – surgem com a ideia de produzir uma música que envolvesse o *rock* a temas ligados ao contexto regional em que estavam situados, sem compromisso com as definições impostas pelo *mainstream*. Desta forma surgem a *Expresso Rural* (mais tarde somente *Expresso*), os *Ratones* e o *Stryx*, que tiveram uma maior expressão na cena musical local e nacional, como é o caso da última que participou de diversos programas de auditório televisionados da época. Contudo, das bandas do Litoral citadas, somente a *Expresso* teve impacto significativo no Oeste, constituindo um público fiel que consumia os discos promovidos pela banda, inclusive, nas redes de televisão locais e em shows realizados nos clubes das cidades, como o Clube Recreativo Chapecoense (CRC).

Voltando para a cena de Chapecó, no início dos anos 1980 a música autoral local possuía pequenos focos espalhados pela cidade – cujo maior exemplo fora a Banda Paranoia, apresentada no subcapítulo a seguir – parcialmente emudecida devido a emergência das discotecas e o fervor das manifestações regionalistas (nos Centros de Tradição Gaúchas – CTGs). Em contraposição, a expansão da indústria fonográfica no município se justifica pelo atenuado crescimento do mercado de discos ocorrido ainda na década de 1970, o que possibilitou o maior alcance e aquisição dos discos de vinil por todo país, além da própria ampliação do segmento de estilos musicais da MPB, vinda desta ampliação mercadológica (DIAS, 2008). Somado a isto, as consequências do Milagre Econômico impactaram, também, nas condições de acesso e na estrutura de consumo da juventude do período que, como apresenta Marcos Napolitano (2008), adentrou massivamente no mercado de trabalho e nos circuitos educacionais, que vai da escola à universidade.

Deste modo, com o avançar da comunicação de massa, consolidava-se um circuito de informações seletivo e concentrado naquilo que seguia os modelos nacionais de informação, fortalecendo um sistema conhecido como *mainstream*. Diante do exposto, o que pode se afirmar é que cada vez mais o *rock* propagado pelo *mainstream* foi ganhando espaço no âmbito regional, deixando de ser visto como algo estranho e, portanto, sendo aceito e consumido por parte da juventude local. Neste sentido, para corroborar este fato, é possível constatar na programação dominical da Rádio Índio Condá, por exemplo, a presença do programa *Rocks & Bodoques* (figura 9), dedicado ao público juvenil, que possuía grande adesão ainda na década de 1980, e com uma gama musical pautada, principalmente, na Jovem Guarda e, excepcionalmente, em músicas de sucesso no momento.

Figura 9 – Programação Dominical da Rádio Índio Condá.  
 Jornal Correio do Sul, edição de 03 de Julho de 1977.

AOS DOMINGOS	
06,20	– ABERTURA.
06,25	– MEDITAÇÃO.
07,30	– MISSA DOMINICAL – Transmissão da Catedral.
08,10	– PROGRAMA RELIGIOSO.
08,30	– RETRATO DO PAGO – A maior audiência regional em programação regionalista, sertaneja, gaúcha, etc. – Ao vivo.
10,00	– PROJETO MINERVA.
11,15	– PROGRAMA DO SINDICATO DOS TRAB. RURAIS DE CHAPECÓ.
11,35	– PROGRAMA DA IGREJA EVANGÉLICA DE Confissão Luterana.
11,45	– PROGRAMA DO SINDICATO DE CEL. FREITAS.
12,00	– PANORAMA AGRÍCOLA – Informações úteis ao homem do Interior. Secretaria da Agricultura e Abastecimento de SC e ACARESC.
12,30	– PROGRAMA OFICIAL DE NONOAI (RS).
13,00	– PROGRAMA DO SINDICATO DOS TRABALHADORES RURAIS DE CAXAMBU DO SUL.
13,10	– PROGRAMA do SINDICATO dos Trabalhadores Rurais de Quilombo.
13,30	– CÉU E CAMPO – Ao vivo.
14,30	– JORNADA ESPORTIVA – Jogos da Associação no Campeonato Catarinense.
18,00	– MUSICAL DOMINGO ESPECIAL.
19,00	– ROCKS & BODOQUES – Música para jovens - som - comunicação - paulista - sambão etc. . . .
22,00	– ENCERRAMENTO.

\*\*\*

"ENTENDENDO O POVO E SENDO POR ELE ENTENDIDO"

ZYJ – 746 – 1.110 KHZ

RADIODIFUSÃO ÍNDIO CONDÁ LTDA.  
CHAPECÓ – SC

Fonte: Arquivos do CEOM.

Mesmo quando, na metade da década, uma série maior de emissoras de rádio começou a expandir seus sinais sobre Chapecó e região, entre elas a Rádio Atlântida, cujo sinal vinha do Rio Grande do Sul antes de montar uma filial na cidade, em fins dos anos 80, ampliando a divulgação de sons diferentes dos que poderiam ser encontrados nas rádios locais, avolumando a gama de estilos que chegavam à cidade, sobretudo do *rock* gaúcho, ainda uma quantidade significativa de material fonográfico, como é o caso das produções independentes, não era divulgada por não se adequarem ao modelo financeiro norteador destas empresas.

Somado a isso, e consolidando o mercado fonográfico de consumo particular na região, é no contexto dos anos 1980, que o nicho de mercado dos discos de vinil surge na cidade, através de lojas de departamentos, como a *Grazziotin* ou de estabelecimentos médios específicos como a *Feira dos Discos*. Estas lojas propiciaram a venda dos discos por meio de catálogos vindos das gravadoras, focado nas questões comerciais do que estava em voga no período, porém, vez ou outra, algo diferente chegava às prateleiras, com uma sonoridade mais pesada ou mais psicodélica, e que atingia um grupo específico de ouvintes. Porém, mesmo com estes espaços e estes pontos fora da curva comercial, muitos materiais alternativos não eram comercializados devido ao sistema de oferta e procura instituído pela tiragem de discos,

em âmbito nacional, e, também, pela baixa procura dos mesmos nas prateleiras dos estabelecimentos, em âmbito local. Ademais, mesmo com a presença destes locais na cidade, toda a cena independente era ignorada pela produção fonográfica, visto que, como sinaliza Dias (2008, p. 131), “as dificuldades de distribuição física dos produtos às lojas são acrescidas pela falta de interesse das mesmas por produtos que não venham com a marca das *majors*, considerada uma garantia de sucesso”.

Figura 10 - Músicas mais pedidas em agosto de 1980 na cidade de Chapecó. *Jornal O Catarinense*, edição de 16 de Agosto de 1980.

AS DEZ MÚSICAS MAIS SOLICITADAS	
RADIO CHAPECÓ	
RÁDIO CHAPECÓ	
1o.	INTUIÇÃO(Oswaldo Montenegro/Úlisses Machado)
2o.	PONTO DE INTERROGAÇÃO(Gonzaga Junior)
3o.	É PENA(Fabiola/Osinete Marinho)
4o.	TRILHOS URBANOS(Caetano Veloso)
5o.	ALÔ ALÔ MARCIANO(Elis Regina/Rita Lee)
6o.	D.I.S.C.O.(Ottoman/Vanguard)
7o.	CONDENADOS(Simone/Fátima Guedes)
8o.	VINTE E POUCOS ANOS(Fábio Junior)
9o.	AMOR MEU GRANDE AMOR(Angela Ro Ro)
10o.	FOI DEUS QUEM FEZ VOCE(Amelinha/Luiz Ramalho)
(Pesquisa realizada por Olmiro Marcondes Junior)	
RADIO INDIO CONDA	
RADIO INDIO CONDA	
1o.	FOI DEUS QUEM FEZ VOCE(Amelinha/Luiz Ramalho)
2o.	SPANISH GIRL (Julio Iglesias)
3o.	SENTADO A BEIRA DO CAMINHO(Erasmo/Roberto Carlos)
4o.	DO THAT TO ME ONE MORE TIME(Água Viva Inter.)
5o.	NOTURNO(Fagner)
6o.	DA COR BRASILEIRA(Maria Bethania)
7o.	PLEASE DONT GO(K C And The Sunshine Band)
8o.	AMOR MEU GRANDE AMOR(Angela Ro Ro)
9o.	ANOTHER BRICK IN THE WALL(Pink Floyd)
10o.	TRILHOS URBANOS(Chega Mais Internacional)
(Pesquisa realizada por Ronni Poletto)	

Fonte: Arquivos do CEOM.

Uma das principais características da cena dos anos 1980 foram as conexões estabelecidas pela juventude de Chapecó com outras cidades da região Sul e Sudeste, responsáveis pela abertura de uma janela para que novas sonoridades passassem a fazer parte do cenário local, como é o caso de sons mais pesados, como do *heavy metal*, do *hard rock* e do *punk rock*. Estas conexões ocorriam, principalmente, entre o cenário do *rock gaúcho* que estava em evidência no período, ou de outros centros urbanos brasileiros, por processos migratórios de caráter empregatício ou educacional<sup>34</sup>. Estes fluxos migratórios tinham como

<sup>34</sup>Mesmo com a presença da FUNDESTE (Fundação Universitária do Desenvolvimento do Oeste) em Chapecó, muitos jovens partiam para centros urbanos maiores no intuito de realizar a formação superior e/ou em busca de melhores condições de trabalho e renda em áreas pouco disponíveis na região.

característica a sazonalidade, o que significa que em períodos específicos do ano estes jovens retornavam para a cidade e reestabeleciam contato com os grupos locais, originando uma troca de experiências que comporiam a cena musical das décadas de 1980 e 1990.

Era muito comum, como percebido nas entrevistas, que nos interstícios entre as férias, a comunicação entre os grupos não fosse perdida, sendo realizada por meio dos correios repassando em conjunto das cartas, fitas cassete com gravações de determinadas músicas dos vinis originais. Desta forma, em um processo de trocas, um material diverso passava a circular dentro da cidade, burlando os meios de comunicação formais que não reproduziam estas cenas alternativas. Os responsáveis por estas conexões eram chamados *forasteiros* e são categorizados por Silvani (2004, p. 73) como sendo “em grande parte estudantes, que vinham das capitais para se instalar no interior, ou que, simplesmente saíam da região para estudar nos grandes centros, quando voltavam, traziam consigo novos valores, novas concepções, atitudes, modas e ritmos”.

No entanto, a estratégia utilizada para consumir este material estava, além das amizades com os forasteiros, nas viagens para as capitais ou na busca por novidades em revistas e panfletos que vendiam estes discos via correio. O guitarrista Cleandro Tombini relembra a dificuldade em acessar um material musical considerado mais pesado, como o *punk* e o *metal*, visto que a música *Pet Sematary* (1989), da banda norte-americana Ramones, era o que de mais “pesado” tocava nas rádios de Chapecó. Não obstante, todas as produções que estavam fora dos grandes nichos de mercado nacional vinham pelo correio, assim como relata:

Eu depois fui comprar Mutantes, comprei Arnaldo Baptista, comprei pelo correio. [...] A alegria era quando chegava a caixinha com disco, bah, alegrava teu dia. E, assim, tu fazia um *DOC* [*sigla para Documento de Ordem de Crédito, utilizado para fazer transferências financeiras bancárias*] lá, daí pagava um pouquinho a mais pelo *DOC*, mandava pra Baratos Afins [*gravadora e distribuidora de São Paulo*] e eles te mandavam os discos. Claro que no meio disso tudo aí teve perdas, eu perdi. Depois que paguei, nunca veio, reclamei... Tinha esse risco também. [...] O Girino [*Paulo de Nadal*] eu me lembro que ele tinha um papel que ele comprava pelo correio, que tinha centenas de discos, cara, assim de *metal*, de *punk*, de *crossover*, e ali que ele mandava vir. Tu selecionava e fazia o pedido (TOMBINI, 2021, *grifos nossos*).

Apesar do ecletismo destes espaços, como o rádio e as lojas de discos, foi por intermédio das interações com outras cenas na região Sul e no Brasil, que o consumo de materiais diferentes do que se estava acostumado passou a ser difundido entre a juventude chapecoense, motivando o desenvolvimento de uma cena *underground*, de onde fluíam diversos contatos. Ativos nesta cena, a partir de fins da década de 1980, grupos de jovens – e

aqui podemos considerar diferentes tribos urbanas – passaram a se interconectar em espaços públicos, levando a construção de uma ampla rede de comunicação e troca de experiências que culminaria na formação de bandas de garagem de um circuito não-comercial, que teria seu reflexo maior na década seguinte. Portanto, para compreender esta cena *underground* dos anos 80 e 90, é preciso realizar uma análise em etapas da formação e da interação dos indivíduos com a música para, assim, entender as dinâmicas dos grupos.

A partir destes contatos intermediados por sujeitos que trafegavam entre as capitais e Chapecó, tais tendências dos grandes centros urbanos eram vislumbradas pela juventude chapecoense, instigando o consumo de determinados produtos, como músicas e instrumentos musicais. É interessante mencionar, também, que estes intermediadores construíam uma bagagem musical enquanto estavam fora da cidade e, ao retornarem, reproduziam – muitas vezes adaptando – certas experiências no cenário local, dando origem a novas experimentações.

### 2.2.1 O *hardcore* e o *progressivo* na cena local

Por volta de 1979 surgiu a Paranoia, uma banda de *hard rock* organizada por Ricardo Bays. O grupo passou a produzir um *rock* pesado influenciado por ícones internacionais, como *Kiss*, *Black Sabbath* e *Deep Purple*, assim como sucessos do *underground* nacional, como Casa das Máquinas e *Made in Brazil*, que tocavam esporadicamente nas rádios locais (SILVANI, 2004, p. 95). Entretanto, vale ressaltar que grande parte destes sons, que estavam aquém do *mainstream*, foram inseridos na cidade por meio da ação dos forasteiros que introduziram uma série de fitas cassete, cópias dos discos de vinil, que traziam muitas destas bandas e sonoridades não ouvidas nas rádios e pouco acessíveis nas lojas de discos.

A partir da segunda metade dos anos 1980, o cenário do *rock* chapecoense começou a passar por mudanças motivadas, principalmente, pela entrada de influências ligadas ao movimento *punk* na cidade, importada pelos ditos *forasteiros*, com a inserção de discos e revistas baseadas destas novas movimentações artísticas brasileiras. Desta forma, uma nova cena ganhava espaço na cidade de Chapecó, partindo da ideia do *Do it Yourself* em que a juventude começa a buscar outras estratégias para ouvir e produzir suas músicas. O principal aspecto desse momento, e que foi característico também nos anos 1990, foram as trocas, empréstimos e cópias dos discos e demo tapes que eram apreciadas em um mesmo grupo, fazendo com que estas músicas transitassem rapidamente dentro do cenário *underground* da cidade e incorporando cada vez mais adeptos ao *rock*.



É preciso ressaltar que, ainda neste momento, o *rock* estava em processo de consolidação em Chapecó, o que significa que sons pesados e performances chamativas (como as vestimentas pretas, os acessórios e os estilos de cabelo), causavam certo desconforto na população local, que ainda se agarrava aos moldes de uma juventude formada por “sujeitos exemplares”. Estes atritos fizeram com que estes sujeitos com determinados estilos de vida se alocassem, em um primeiro momento, em espaços mais reservados para que pudessem usufruir de sua liberdade. Porém, conforme uma cena *underground* foi sendo construída no contexto urbano da cidade, estes sujeitos e estilos foram ficando mais evidentes.

O som produzido pela Banda Paranoia, em específico, começou a atrair um público juvenil cada vez maior e a banda passou a fazer shows em vários locais da cidade, muitos destes residenciais ou não comerciais. Além disso, o grupo fez algumas apresentações em escolas da cidade, em eventos promovidos pelos Grêmios Estudantis ou pela União da Juventude Secundarista (UJS) municipal, visto que eram espaços de concentração juvenil e, assim, serviam para o estabelecimento de contatos com muitos sujeitos que viriam a compor a banda ou, também, a fundarem novos grupos sob inspiração e incentivo de Bays.

Assim como o ocorrido na década anterior, sobretudo com o *Grupo Nozes*, as produções musicais do Paranoia emulavam as práticas musicais dos grandes ícones do seu tempo, adequando temas e ritmos às experiências pessoais observadas na região. Em “Chamam de louco”, música construída em meados da década de 1980 cuja base instrumental assemelhava-se ao que a banda norte-americana Metallica realizava em suas composições, a Banda Paranoia buscava apresentar suas percepções sobre a vida, estabelecendo um contraponto com as noções empregadas pelo restante da população que vivia na rotina imposta pelo cotidiano capitalista. Eis que a seguinte pergunta é estabelecida: em uma cidade em que o trabalho é o principal elemento que dignifica o ser humano, qual seria o lugar do *rock*?

A resposta é simples: não há! Pois, para a concepção da época, esta manifestação cultural se mostrava como a antítese do valor do trabalho. Deste modo, assumindo uma perspectiva considerada rebelde para o período, foi de forma intrínseca que a Banda Paranoia criticou a *ethos* do trabalho que a cidade de Chapecó respirava naquele momento de plena urbanização e consolidação da alcunha de “Capital do Oeste”. Logo, “ser louco” e “ter mente aberta” era sinônimo de não se adaptar aos modelos sociais impostos, rompendo com o sistema, característico do *heavy metal*.

**Chamam de louco**  
**(Banda Paranoia)**  
*Acordem meus irmãos*  
*A vida é muito dura e curta*  
*(inaudível)*  
*Se vocês não sabem, nós sabemos!*  
*E convidamos vocês*  
*Que possuem mente aberta*  
*Sem inveja, sem orgulho*  
*Para serem felizes como a gente*  
 Refrão (2x)  
*Nos chamam de loucos*  
*Só porque sabemos viver*  
*Me chamam de loucos*  
*Só porque sabemos viver*

*Corte sua própria cabeça*  
*A formula*  
*De feliz poder viver*  
*E agora, esqueça teus problemas*  
*Não perca tempo!*  
*Deixem que te chamem de louco*  
*O que importa mesmo*  
*É que você seja feliz!*

Inclusive, no que diz respeito às performances, a Banda Paranoia foi uma pioneira na utilização de efeitos especiais nos seus shows, visando construir um clima semelhante aos grandes espetáculos de *rock* internacional. As práticas de improviso, características da *colonagem*, se manifestam neste sentido através destas estratégias de reprodução dos elementos anglo-americanizados por meio dos objetos que possuíam ao seu alcance e que, apesar de serem vistas como algo estranho, causavam um impacto significativo sobre o público. Como relembra Gambatto (2021):

O Bays era um cara bem vanguarda na época. [...] E ele também foi um dos primeiros shows que eu vi aqui em Chapecó e eu fiquei bastante impressionado quando eu vi o Paranoia. Porque eles já usavam bracelete, eles tinham uma “equipe técnica”, eles faziam bastante coisas da mão deles, eles faziam fogos pirotécnicos ali no show, que eles botavam no chão umas latas de Nescau com dois negócio pra dar um choque num... num negócio de pólvora, sabe? Tinha efeito especial e você ficava impressionado!

Entrando nas considerações referentes à *colonagem*, Emílio Gilmar Guerreiro, popularmente conhecido como Gilmar Guerreiro, ganha ainda mais destaque na década de 1980. Sendo um sujeito que realizou diversas viagens pelo Brasil, o músico passou a ser influenciado por várias vertentes musicais, que partem desde o regionalismo gaúcho, passando por influências da musicalidade nos tempos de estudo no Espírito Santo e, ao retornar para Chapecó e ter contato com o *Grupo Nozes*, também foi influenciado com o estilo

do lugar e, inclusive, sendo colocado como um roqueiro local. No entanto, o próprio músico prefere não definir seu estilo como *rock*, mas sim como “uma miscelânea aí de... de vários estilos que acabam, algumas delas, sendo, podem até ser consideradas como *rock*, quando executadas por *roqueiros*. No meu caso não, meu caso é uma coisa mais *light*”<sup>35</sup> (GUERREIRO, 2010).

É percebido que o estilo *light*, manifestado pelo músico, se dá pela mistura de estilos que compreendem seu repertório de influências, mas que também pode ser visto como um comparativo com o cenário musical dos anos 1980, marcada por sons mais pesados. Igualmente, podemos observar que apesar da aproximação com o *Grupo Nozes*, sua música não seguiu à risca um estilo ligado ao *rock*. Esse processo de hibridismo de estilos era uma prática comum entre os músicos locais, perceptível com as produções de Tyto Livi (*rock-brega*), na década anterior. Logo, o importante nesse processo todo é perceber como essa cena musical se retroalimenta com inspirações e influências nacionais e locais, gerando o processo de identificação para um *rock* regional.

O destaque para Gilmar Guerrero na década em questão é, principalmente, a gravação do seu compacto, em 1986, com duas músicas de sucesso do seu repertório: *Quero-quero* e *Chimarrão*. Para concretizar este desejo, o músico (2010) relata que foi “uma briga do sucesso com a barriga”, ou seja, devido ao alto valor, inclusive deixou de comer, demonstrando as dificuldades encontradas para produzir uma gravação. As músicas de Gilmar Guerreiro fizeram muito sucesso na época, sendo a supracitada, inclusive, transformada em clipe e apresentada na televisão nos intervalos da programação do Jornal do Meio-Dia<sup>36</sup>.

De mesmo modo, as músicas evocavam elementos presentes no cotidiano local, como a produção da erva-mate de maneira artesanal, característica das vivências do músico em Ponte Serrada<sup>37</sup>, de onde é oriundo, mas as melodias também criam um hibridismo entre instrumentos locais e globais. Em *Quero-Quero*, por exemplo, o baixo e o teclado dividem espaço com um violão, guiando o ritmo da música e, ao final da composição, a presença de uma flauta doce, tocada por Chico Thieves, traz uma mistura característica na música. Outrora, em *Chimarrão*, a essência do *rock* progressivo melódico dá ritmo a uma composição que evoca a produção e consumo de erva-mate pela juventude.

<sup>35</sup> Entrevista realizada no ano de 2010 com Gilmar Guerreiro em decorrência do projeto musical *Unocultural*, que buscava resgatar história e memória de algumas personalidades, ligadas à música, da cena chapecoense. Para maiores informações, consultar as referências deste trabalho.

<sup>36</sup> Esta informação surgiu na entrevista de Cleandro Tombini, porém foi complementada através de outras conversas informais, não registradas.

<sup>37</sup> A cidade era característica pela produção de erva-mate ao estilo caboclo até meados dos anos 1960, quando o processo colonizador consome quase totalmente com a prática.

***Chimarrão******(Gilmar Guerreiro)***

*Chimarrão para ser bom  
 Tem que ser bem espumoso  
 Secado lá num cariço  
 E socado num manjolo*

*Menina triste, diga onde é que está*

*A erva boa, que me faz cantar*

*Uê Uê Uê*

*Uê-ra-eu-ra-ê*

*Uê Uê Uê*

*Uê-ra-ue-ra-ê*

*Tira erva, põe a erva*

*Na cabeça do pilão*

*E a moçada toda em roda*

*Aguardando a sensação*

*Só, só, só*

*Só é o que se diz*

*[...]*

Entretanto, no mesmo ano de gravação, o disco é censurado pela Polícia Federal (vide Figura 11, a presença da tarja de censura sobre a capa do compacto) devido, ao que foi especulado, a um possível duplo sentido da música (relacionando o processo de produção e consumo do chimarrão com o de outras ervas, como a maconha). Talvez isso tenha levado a proibição da difusão da música nas rádios, na televisão, assim como a venda do disco. Apesar disso, Gilmar Guerreiro continuou atuando na música, reproduzindo *Chimarrão* em shows e apresentações locais, sendo lembrada como a música hit do seu repertório.

Tanto a Banda Paranoia, quanto Gilmar Guerreiro e Tyto Livi, tornaram-se populares entre a juventude local e inspiraram a possibilidade de se produzir *rock* na cidade de Chapecó. Logo, denota-se que a juventude que compreende este estudo dedicado aos anos 1990 estava, em meados da década de 80, iniciando suas ligações com este cenário *underground* local, sobretudo através das redes alternativas que traziam estas influências para dentro de seus grupos de convívio, assim como já realizavam o consumo de discos e fitas cassete de diferentes vertentes. Além disso, as escolas teriam um caráter fundamental no estabelecimento de contatos entre os grupos e, posteriormente, a organização e a formação de diversas bandas de *rock* autoral local.

*Figura 11 – Compacto de Gilmar Guerreiro, com destaque para o símbolo da censura estampado na capa*



Fonte: Acervo particular Herman Silvani (Histórias do Rock Chapecoense – Facebook).

### 2.2.2 A escola como espaço de contatos

O período entre os anos de 1988 e 1993 corresponde ao momento em que os integrantes das bandas dos anos 1990 entrevistados nesta pesquisa estavam em processo de formação escolar, frequentando diferentes instituições de ensino localizadas no centro da cidade, como o Colégio Bom Pastor e a Escola Marechal Bormann, assim como possuíam contatos individuais com sujeitos de outras instituições próximas, das escolas Nelson Horostecki, Pedro Maciel e Zelia Scharf, por exemplo. Podemos estabelecer relações com as análises apresentadas por Weber (2004) sobre as movimentações juvenis na região metropolitana de Porto Alegre. Para a autora, dentro do contexto daquela juventude alternativa, a escola possibilitou “o encontro cotidiano de jovens oriundos de situações sociais diferentes que passaram a vivenciar coletivamente experiências bastante diversificadas” (WEBER, 2004, p. 54), que refletiam uma série de manifestações sociais dentro e fora do ambiente escolar.

O fato é que com a ausência de espaços de lazer específicos para que os jovens se agrupassem para trocar suas experiências com a música e, sobretudo, sobre o *rock*, as escolas se tornaram o principal lugar de contato para estes sujeitos. Reflete-se sobre a ideia de que estes se transformam em locais sociais centrados em esquemas de sociabilidade característicos de uma juventude que buscava suprir “suas necessidades de comunicação, de solidariedade, de democracia, de autonomia, de trocas afetivas e, principalmente, de identidade” (DAYRELL, 2007, p. 1111). Portanto, são as escolas os principais meios para que a juventude estabeleça suas redes de amigos e, assim, possam trocar experiência e sonoridades com seus grupos de sociabilidade.

No que envolve o *rock*, os gostos musicais e a apreciação de determinadas bandas refletia-se dentro das escolas através de camisetas ou adornos que faziam referência a capas de discos ou logotipos e símbolos das bandas. No entanto, estes produtos não eram encontrados no comércio local, assim como os discos, o que levava à produção destes materiais por parte dos jovens. Neste sentido, como lembra Cleandro Tombini, ao usar na escola uma touca com referência à banda *punk* inglesa Sex Pistols, que “a mãe fez de lã azul escrito Sex Pistols em amarelo” (TOMBINI, 2021), o adereço fez muito sucesso pelo seu caráter diferenciado. Mas não apenas, pois seu interesse pelas artes plásticas e pelo desenho, motivaram-no a pintar camisetas reproduzindo materiais visuais de diversas bandas, como Ratos de Porão e Mutantes, sempre de forma artesanal e copiando *à olho* do original: “Foi só depois [que] eu comecei a usar muitas técnicas de reprodução: botava carbono, tinha um carbono que não manchava, fazia à caneta primeiro e aí ficava vivo” (TOMBINI, 2021).

Inclusive, como Tombini (2021) relembra, foi por conta destes adereços e das produções artesanais que se deu, dentro do Colégio Bom Pastor, a aproximação entre Cleandro e Roberto Panarotto, sobretudo por intermédio do amigo Edson Ritter.

Eu fiz a loucura de fazer a capa do Jardim Elétrico dos Mutantes, fiz isso nas costas, assim, não muito grande né? E a olho, sabe? [...] o Roberto viu e o Edson: “ah, que ele quer te conhecer porque tu tava com a camiseta dos Mutantes e ele achou muito legal porque ele gosta de Mutantes e tal” e já tinha fã-clube na época. E assim, tu conhecia as pessoas assim, um indicava o outro e aí já ficou amigo, né? “Tu gosta de Mutantes?” “Eu gosto.” “Ah, e qual é outro *rock*?” “Ah, tal coisa”. Daí pronto. (TOMBINI, 2021).

Estes contatos, além de ampliarem as relações de amizade, eram responsáveis pela interação e trocas de experiências e, até mesmo, de discos dentro da escola, gerando uma rotatividade de sons diferentes entre os amigos. Não obstante, as relações não ocorriam exclusivamente dentro da escola, mas se manifestavam para além disso, ou seja, por meio de visitas nas casas uns dos outros, que motivava a intensificação destas interações. Inclusive,

Cleandro relembra que foi em um desses momentos, de trocas de discos por camisetas, que viu, pela primeira vez, uma bateria na casa do amigo Fabio Corá.

Porém, estas relações levavam a formação de grupos com características consolidadas, no que diz respeito à questão musical, em que os jovens construíaam redes de amizade que envolviam grupos com gostos semelhantes, como é o caso do *punks*, dos progressivos, e demais. Estas diferenciações, como apontam as discussões de Catani e Gilioli (2008, p. 25), de modo geral se expressam como “um conjunto de expressões [...], modos de viver e estilos que cada um destes grupos de jovens adota para se diferenciar dos outros e afirmar certos valores sociais e culturais”, pautados no consumo de cada um dos sujeitos em comparação aos demais.

É de se frisar, por exemplo, que até meados dos anos 1990, o grupo de Paulo de Nadal e Anderson Gambatto, cuja proximidade musical era voltada para o *punk*, não tinha tanta proximidade com o de Roberto Panarotto pois, como Anderson mesmo comenta, “o Roberto eu chamava ele de *boy*, porque ele andava com uma jaqueta jeans com um *patch* dos Engenheiros do Hawaii, e eu não gostava de Engenheiros, eu achava uma merda” (GAMBATTO, 2021). Porém, com o avançar do tempo e uma abertura para novos gostos, estilos e por meio de novas experiências musicais – seja ouvindo e produzindo – os mesmos mencionados formariam a Banda Repolho, no ano de 1991.

Igualmente, a escola era muito mais do que um espaço para troca de experiências, mas era o local possível para que estes jovens dessem vazão para a criatividade através de ações artísticas promovidas pela própria instituição. Em muitas das entrevistas é ressaltada a presença de grupos de teatro, oficinas de arte e de música oferecidas pelos professores, assim como uma valorização destas atividades no cenário escolar em diferentes momentos, como nos Grêmios Estudantis, em Festivais de Música ou apresentações escolares em diferentes épocas do ano. Nestes eventos, os contatos se estreitavam ainda mais, pois as habilidades musicais destes jovens eram apresentadas para um público maior, o que gerava um importante momento de descontração e, claro, de demonstração. Em diversos casos, bandas já organizadas de fora do ambiente escolar, como a Banda Paranoia, eram convidadas a se apresentar e instigavam o gosto pelo *rock'n roll* entre o público ouvinte.

Como o vínculo das escolas com a música é bastante antigo, muitas ainda preservando as fanfarras para eventos cívicos, o governo estadual costumava enviar instrumentos para a manutenção destas manifestações artísticas. É desta forma que, em 1988, a Escola Marechal Bormann recebeu uma bateria mirim da marca Caramuru, que apesar de simples, passou a não ser tão utilizada tanto por não estar regularmente escalada para as atividades planejadas, como

por não ter quem a manuseasse com tamanha precisão. No entanto, ao descobrirem a existência do instrumento, os amigos de longa data Anderson, Paulo de Nadal e Eric Thomas Follmann, que já possuíam uma afinidade maior com o *rock* e compartilhavam de gostos musicais parecidos, decidiram fazer uso da bateria para montar uma banda de *rock'n roll* escolar intitulada “*Capitão Bormann*”, em clara sátira ao nome do colégio, para realizar uma apresentação em um evento escolar no mesmo ano.

No entanto, a formação original da banda se desfez por desentendimentos, como relata Anderson, o que levou a inserção de um terceiro integrante, cujo nome não fora identificado, que assumiu o lugar de Paulo. Assim, sob a outra formação, Anderson conta que o *Capitão Bormann* “tentava fazer uns *covers* de *Beast Boys* e botava letras nossas mesmo” (GAMBATTO, 2021), o que indica o início de uma produção autoral experimental entre o grupo. Porém, na data da apresentação Anderson lembra que: “a gente com o microfone começava a zoar os números dos outros; daí quando chegou na hora da gente tocar, a diretora falou ‘vocês não vão mais tocar’ [...] e não teve o primeiro show porque ela foi banida [risos]” (GAMBATTO, 2021).

Desta forma, se percebe que as escolas tiveram uma singular importância na constituição nas redes de amizade que levaram à formação de bandas de *rock* na cidade de Chapecó, na década seguinte, ao mesmo passo que elas se constituíram como uma parte do cenário *underground* local através da produção e circulação de materiais entre os jovens, o que fortaleceu as redes de contato e de troca de experiências.

### 2.2.3 Entre uma década e outra

Levantados estes pontos, de influências e contatos, é possível estabelecer que os anos finais da década de 1980 já eram marcados por uma forte movimentação autoral na cidade de Chapecó, motivada por fatores externos e internos. Entre os fatores externos, a aproximação da cidade com os sons advindos das cenas do Sul do país, sobretudo de Porto Alegre, que pela ação dos *forasteiros*, motivou uma ampliação significativa dos estilos musicais que eram ouvidos pela juventude chapecoense, rompendo diretamente com o que era promovido apenas pelas rádios. Ademais, entre os fatores internos, a reorganização da juventude ao redor do *rock'n roll* somada à influência dos roqueiros locais, com destaque para Ricardo Bays, foram responsáveis pela ampliação da criação autoral em Chapecó.



A Banda Paranoia abriu espaço para produções autorais locais ligadas ao som mais pesado, inspirando a juventude a se organizar e elaborar algo semelhante neste sentido. Assim, a movimentação do *rock* com este estilo na cidade, se constituía naquilo que José Machado Pais (2006, p.29) chama de bandas de garagem, ou seja, bandas que se “aproveitam qualquer garagem ou barracão – frequentemente pertença aos pais de algum dos elementos da banda – para aí realizarem os seus ensaios musicais”. Relacionando com esta premissa, portanto, após a experiência com *Capitão Bormann*, aponta-se que no ano de 1989 surgiu a banda de *hardcore* *Atta Sexdens*, montada pelos amigos Anderson Gambatto e Marcio Stakonski. Desta forma, a partir das interações e das relações escolares, na ausência de um guitarrista, Anderson convidou Paulo de Nadal para compor a banda no ano de 1990, que comenta uma história interessante sobre a reorganização executada:

Quando cheguei no ensaio, o Anderson ia me mostrar as músicas e pedia a minha guitarra emprestada. E eu sentava na bateria para ouvir e aprender. Acontece que aos poucos ele foi me mostrando as músicas e no final eu é quem toquei bateria (a dele) e ele é quem tocou guitarra (a minha) na formação. (DE NADAL, 2020)

Assim como os integrantes do Paranoia, que possuíam cabelos compridos, tatuagens e utilizavam *spikes* nos pulsos como forma de identificação com *metal*, os integrantes do *Atta*, fortemente influenciados pelo movimento *punk* e pela música *hardcore*, assumiram uma estética visual que causou um choque em parte da população chapecoense, seja pelas vestimentas ousadas ou pelos cabelos espetados, que denotava a identificação com a ideia promovida pelo próprio movimento. De acordo com Pais (2006, p.37), o visual é um importante elemento de identificação, reconhecimento e integração dos sujeitos em seus grupos, pois “o corpo é usado para expressar, identificar, simbologizar<sup>38</sup> [*sic*]” os interesses e as pautas destes sujeitos dentro e fora dos palcos, criando uma imagem para a banda em si.

Logo, no que tange a caracterização como forma de identificação, Gambatto (2021) relata que:

Sempre foi um choque, na verdade, [...] nós acreditávamos no negócio do *punk*, nós éramos porque nós acreditávamos, não era porque a gente achava que era moda ou coisa do tipo. Eu empinava meus cabelos, véio, quatro ponta assim com sabão, ia lá no Calçadão com calça de *fuseau* e de coturno, era a coisa mais ridícula do mundo, mas eu acreditava, não queria nem saber, foda-se os outros!

Como características de uma banda de garagem, tendo a readequação de posições entre os integrantes, assim como a rotatividade dos seus integrantes, o *Atta Sexdens* sofreu com reformulações durante os anos de atuação. Quando Anderson assumiu o vocal devido a saída de Stakonski e, posteriormente, a figura de um baixista passou a integrar o conjunto, tendo

---

<sup>38</sup> Leia-se: “simbolizar”. A manutenção da língua original do texto traz estas discordâncias gramaticais.

Zecão (da Banda Paranoia) por poucos meses e, posteriormente, Paulo Roberto Moura, o “Clôdo”, assumindo a posição até a extinção da banda. Sob estas formações, o grupo realizou as atividades entre os anos de 1989 e 1991, divididas entre ensaios diários na lavanderia da casa do Anderson, assim como apresentações em espaços públicos, como o Calçadão da Avenida Getúlio Vargas e em escolas da cidade.

*Figura 12 – Formação Atta Sexdens (1990).*

*Da esquerda para a direita: Paulo Moura (Clôdo), Anderson Gambatto e Paulo de Nadal.*



Fonte: Arquivo particular de Anderson Gambatto.

Porém, como os locais para a divulgação da banda eram muito escassos e possuíam um público muito específico que, no caso, estava conectado com o *rock*, estas movimentações limitavam-se em círculos muito fechados dentro da estrutura chapecoense. O contato entre as Bandas Paranoia e o *Atta Sexdens* nesse cenário restrito de divulgação do *rock* pesado, possibilitou que, em muitos shows, as duas bandas tocassem juntas, exatamente para atingir um determinado público que era adepto a este estilo de sonoridade. Como conta Gambatto (2021), a banda “teve poucos shows e sempre com tumulto”, seja pela intensidade das críticas ou pelo impacto que a banda trazia para o público da região.

A banda tocou em festivais que começavam a aparecer na região e em aberturas de outros shows, porém às vezes não era tão bem recebida pelo público. Um dos casos mais emblemáticos se deu com a participação da Paranoia e do *Atta Sexdens* em um baile em Capinzal, em fevereiro de 1990, ainda com a participação de Marcio Stakonski no vocal.

Deste episódio, como percebido nas entrevistas, o público esperava algo dançante, porém se depararam com outras alternativas musicais diferentes das que estavam acostumados. A cena da noite foi narrada da seguinte forma:

Chegando lá na cidade, a gente com roupas extravagantes, visual diferente, logo chamamos a atenção. Havia várias bandas na noite, nós, Paranoia e outras. Um detalhe é que não tínhamos baixista. Então um amigo do Anderson foi com o braço enfaixado e ficou no palco, ao lado, fingindo ser o baixista ferido! (risos) Assim que começamos a tocar, o pessoal se irritou com o som barulhento e começou a cuspir no Anderson [...] lá pelas tantas o Anderson se enfezou e começou a xingar todo mundo do lugar. Agora você imagina aquele pessoal do interior, ouvindo isso? A plateia ficou louca! Enfurecida! Juraram a gente de morte. [...] O pessoal da organização nos mostrou uma saída pelo fundo do estabelecimento, que era uma espécie de clube se não me engano. Saímos dali em fuga [...] (DE NADAL, 2020).

A fúria do público se deu pela não compreensão do que estava sendo tocado pela banda (que misturava produções próprias com músicas de outras bandas, como Ratos de Porão e Cólera) que transformou-se em hostilidade contra os integrantes da banda. Em determinado momento, como fala Anderson (2021), “jogaram uma lata no palco daí eu chamei os cara de colono: *‘vocês são tudo uns colono!’*. Aí fechou o pau” e o grupo teve de ser retirado do local.

O uso do termo *colono* em tom depreciativo é justificado pelo roqueiro como parte de um momento de fúria, como uma forma de dizer que o público não estava compreendendo a intenção da banda naquele instante, o termo foi usado pejorativamente como sinônimo de atraso. Coincidentemente, a resposta de parte do público para a crítica se resumiu a seguinte frase: “porque se vocês fossem de São Paulo vocês podiam chamar nós de colono, mas vocês são de Chapecó” (GAMBATTO, 2021). Assim, pode ser aberta uma reflexão sobre a ideia do espaço e as relações culturais existentes entre as capitais e a periferia, construídas em um jogo de forças simbólicas determinada sob uma concepção de modernidade e atraso: viver e fazer parte do Oeste, mesmo que seja de uma Chapecó em plena urbanização, ainda era visto sob a mesma ótica de uma cultura subalternizada mediante as grandes capitais.

Voltando a falara da banda, em seu repertório dividido em 12 faixas curtas, assumia também uma forte caracterização do movimento *punk*, tecendo críticas ao sistema político e social do período. Tendo como carro chefe a música “*Televisão*”, que reprovava a prática alienadora do objeto sobre a população, a banda ainda condenava outras estruturas da sociedade contemporânea, com as músicas “*Ignorância Policial*”, “*Anti-Sistema*” e “*Liberdade*”. Em outra faixa, intitulada “*Nunca Mais*”, a banda ainda zombava da religião ao iniciar a música debochando de um hino católico, estabelecendo uma crítica também ao sistema religioso.

**Televisão**  
(*Atta Sexdens*)

*Televisão, mas que porra desgraçada*  
*Esta merda acaba com as pessoas*  
*Deixa todas elas dominadas*  
*Por mentiras e conversas fiadas*

*A televisão tem programas abobados*  
*A televisão manipula o nosso povo*  
*A televisão tem programas saturados*  
*A televisão é usada de modo errado*  
[...]

Anderson Gambatto (2021) relembra que, em 1990, durante um show de aniversário da Rádio Atlântida, o *Atta Sexdens* fez uma apresentação do seu repertório no Calçadão para o público presente. Sendo um evento de caráter estadual, foi televisionado pela RBS (filiada à Rede Globo em Santa Catarina), que realizava *flashes* das apresentações ao vivo para o restante do estado em momentos aleatórios do show. Em um destes momentos, como relata Gambatto (2021), antes de tocarem a música “*Televisão*” o baixista Zecão assumiu o microfone e teceu duras críticas à emissora regente do show, sendo logo em seguida impedidos de continuarem a apresentação, apesar do público declarar êxtase pelo ocorrido.

No mesmo ano, os integrantes passaram a ensaiar diariamente, levando com maior seriedade o ato de fazer parte de uma banda de *rock*. Deste modo, a partir disso gravaram a única *demo tape* – que tinha o mesmo nome “*Atta Sexdens*” – e divulgaram suas produções dentro da rede de comunicações do movimento *punk* do sul do país, tendo como repercussão tanto um reconhecimento por parte da juventude do Oeste Catarinense, como também um estreitamento de relações com a cena *punk* curitibana, realizando na União Paranaense de Estudantes (UPE)<sup>39</sup>. Outrossim, para além das bandas Paranoia e *Atta Sexdens*, emergiram desta cena *underground* outras bandas de *rock* caracterizadas não apenas pelo ato de tocar exclusivamente para se divertir, mas com o intuito de fazer da música uma atividade comercial e lucrativa. O destaque, neste sentido, vai para a Banda *Nexus*<sup>40</sup>, de Winston Gambatto, irmão de Anderson, que fez sucesso nas regiões Sul e Sudeste do Brasil com produções autorais.

De fato, a movimentação da juventude em torno do *rock'n roll* nos anos 1980 foi de suma importância para a criação destas bandas de garagem, assim como para a troca de experiências e estilos nos locais de contato entre esse público. Do mesmo modo, este cenário

---

<sup>39</sup> *Fanzine* com a descrição da banda e sobre o show realizado em Curitiba disponível no Anexo II deste trabalho.

<sup>40</sup> Mais informações através do link: <https://www.facebook.com/winston.gambatto/videos/3362290323847220>. Acesso em: 12 out. 2021.

é muito marcante para a década seguinte, pois estes sujeitos imersos nessa rede de sociabilidade foram responsáveis pela formação das bandas de *rock* que movimentariam o cenário dos anos 1990.

Desta maneira, o alvorecer da última década do século XX manteve a precariedade dos espaços de sociabilidade juvenil, sobretudo para diversão e/ou consumo do *rock* dentro do espectro conservador da cidade. Este fato levou, em contrapartida, a ampliação da cena *underground* local, se expandindo entre os espaços públicos comuns (como as escolas e o Calçadão), como forma de “burlar” o sistema. Como sinaliza o estudo de Campos (2020) sobre as movimentações juvenis na busca por espaços de manifestação dentro dos contextos urbanos, as ruas se apresentam como espaços de liberdade e descoberta, ou seja, onde os jovens podem trafegar e manifestar seus interesses e desejos com maior facilidade, fora da vigilância empregada pelas estruturas sociais (família, escola, etc.). Nesse sentido, apesar das redes de contato se estabelecerem, fundamentalmente, nas escolas, estas se estendiam adentrando espaços públicos do município, como é o caso das ruas de Chapecó., onde a liberdade soava com maior fluidez.

Acerca disso, um dos principais pontos de encontro desta juventude alternativa que se reunia para compartilhar experiências e sonoridades, entre fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, era o Calçadão perpendicular à Avenida Getúlio Vargas, espaço que abrange toda a Rua Benjamin Constant, entre as avenidas Fernando Machado e Nereu Ramos. Era ali que a juventude ligada ao *rock* disputava espaço com diferentes sujeitos que não compartilhavam das mesmas afinidades, gerando, não necessariamente um conflito, mas uma estranheza entre eles. Rememorando as falas de Gambatto (2021), o choque causado pela estética *punk*, poderia ser observado da mesma forma entre os presentes no Calçadão, não apenas pelo estilo, mas também pelas músicas compartilhadas neste espaço. Este fato pode ser confirmado através da fala de Nadal (2020):

Naquele início dos anos 1990, [...] a gente se encontrava no coreto que havia no lado escuro do Calçadão. Era assim, havia o lado iluminado do Calçadão onde toda a juventude Chapecoense botava a sua melhor roupa nos finais de semana ia fazer um social. [...] Acontece que no coreto havia uma tomada, e eu pegava uma mala, enchia de fitas cassetes mais o meu aparelho de som e ia para lá. Essa era nossa diversão. Cada um levava o som que gostava e a gente ia ouvindo tudo, trocando informações e pegando um som. [...] Éramos como a turma dos esquisitões da cidade.

É importante analisar um elemento presente na fala de Paulo referente a dicotomia espacial do Calçadão, referenciado por um lado iluminado e outro escuro. O elemento apontado pelo músico perpassa questões ligadas à iluminação pública do município, mas pode

ser lida como uma divisão simbólica ligada aos estilos de vida de cada grupo, ou seja, no lado escuro manifesta-se uma referência velada ao mundo *underground* que se liga tanto aos sons não convencionais experimentados, como o *punk*, o *metal* e afins, quanto a uma representação estética ligada a estes estilos mais pesados. O outro lado, por sua vez, era o espaço dos grupos que não se enquadravam nestes estilos e optavam por utilizar do Calçado para outros meios de diversão, vistos de forma apática e conformista pelo grupo alternativo. Levanta-se, portanto, uma fronteira simbólico-cultural que delimita a heterogeneidade cultural entre a juventude local, presente no restante da década, que constitui a cena chapecoense.

Nesse sentido, através da possibilidade de trocar experiências, seja por meio de contatos e troca de materiais (discos e fitas), emerge deste grande grupo a ideia de *fazer um som*, como as entrevistas indicam, por meio da formação de bandas de garagem. Portanto, dentro deste amplo cenário organizam-se as primeiras manifestações musicais da cidade nos anos 1990 – as bandas “kamikazes”<sup>41</sup> ou as de caráter mais convencional que teriam média ou longa duração em diferentes períodos da última década do século XX e que possuíam como base ideológica a busca por um experimentalismo de cunho autoral.

### 2.3 EXPERIMENTALISMO AUTORAL

Como já disposto, é na década de 1980 que despontam no Brasil uma série de ritmos considerados diferentes, que convocam a juventude a assumir um espaço de protagonismo, cuja voz era sua principal arma. Não apenas o *BRock* e suas múltiplas faces encantaram o público jovem, mas também as vertentes da música negra, como o hip-hop e o rap, passaram a ser difundidos pelo país por diferentes meios.

Como aponta Hermeto (2012, p. 133-134), duas tendências pautaram o rap brasileiro do período: uma, característica da primeira metade da década de 1980, promovida por sujeitos que viviam nas periferias dos grandes centros urbanos nacionais, que por intermédio da música promoviam uma “denúncia da desigualdade social e a realidade da exclusão em que vivem [...] como uma forma de luta, como um instrumento de elucidação”. A segunda tendência, como apresenta a autora, se volta para fins da década de 1980 e início dos 1990, e teve como principal atributo a ligação direta com a indústria fonográfica brasileira, quando “o rap ganhou um público amplo e chegou às FMs, inclusive por meio da ação de mediadores

---

<sup>41</sup> Paulo de Nadal em sua entrevista traz essa ideia para se referir as bandas de rock experimentais sem pretensões de continuidade, ou seja, criadas a partir de relações de amizade para a produção de um som para exteriorizar o que pensavam e sentiam e, que após alguns ensaios, se desfaziam. Como o músico relata, eram bandas apenas para dar vazão a criatividade.

culturais que, mesmo não pertencendo, originalmente, ao grupo no qual esse gênero nasceu, passaram a usá-lo como forma de expressão” (HERMETO, 2012, p. 134), como é o caso de personalidades como Gabriel, o Pensador, que estabelecia críticas à classe média e ao sistema político nacional através de suas produções.

A partir deste preâmbulo é que introduzimos os irmãos Roberto e Demétrio Panarotto e as primeiras manifestações autorais que levariam à fundação da Banda Repolho. Como relata Roberto Panarotto, em seu blog *Agito com Balalau*, o contato com o rap, em específico, se deu por meio de uma reportagem vista na televisão durante a madrugada sobre o movimento artístico de São Paulo. Por chamar muito sua atenção, a cena foi gravada em uma fita de *walkman* e apresentada ao irmão, Demétrio, estabelecendo assim a relação com um ritmo que não era comum ao *mainstream* local. Como salienta Panarotto, R. (2015):

Aquele universo parecia muito interessante e nós (sabe-se lá porque) nos identificamos com aquilo. Algo tão distante, tão fora da nossa realidade, um lance rítmico da batida do *beatbox*, mas também de um movimento, de uma periferia que se fazia pulsante pela arte. Dois dias depois o Demétrio (que já era metido a compositor [...]) veio com a letra da música pronta. (PANAROTTO, 2015).

É deste contexto que nasce a primeira música da Repolho – antes mesmo de se denominar como Banda – intitulada “*Chapecó*”, que realiza uma crítica sobre determinadas situações cotidianas e sobre a estrutura deficiente em oportunidades de diversão e sociabilidade para a juventude local, no final da década de 1980. Como visto, neste período, apesar de escassos, os espaços de diversão na cidade se concentravam em locais específicos, como boates, discotecas e bares na região central, que difundiam o que o *mainstream* tinha em voga no momento sob um custo monetário de acesso, o que, muitas vezes, não agradava e/ou era inacessível para uma parte do público jovem chapecoense. Neste sentido, na busca por meios de diversão, alavancou-se um cenário de movimentações *underground* que pautava as interações juvenis na cidade, levando diferentes grupos a buscarem meios de se divertir nas entranhas da malha urbana local, disputando espaço com outros sujeitos cujos gostos eram, por vezes, destoantes.

Apesar de ser considerada por Panarotto, R. (2015; 2020) uma música datada, a mesma expressa as ausências de espaços de diversão acessíveis aos jovens no limiar dos anos finais da década de 1980, o que tornava as práticas de sociabilidade voltadas para espaços públicos, como o Calçadão, onde pouco tinha a se fazer.

**Chapecó**

**(Demétrio Panarotto)**

*Eu moro na cidade a cidade é Chapecó  
No centro e nos bairro são tudo uns bocó  
De dia não tem nada, de noite também não  
E nos fim de semana todos lá no calçadão  
E todos se encontram lá no calçadão  
E ficam todos se olhando com umas cara de bundão  
Nada acontece, não tem nada pra fazê  
Você olha pra mim e eu olho pra você*

*Assim é a cidade, a cidade é Chapecó  
Do jeito que está vai de mal à pior  
É Chapecó, Chapecó, Chapecó, Chapecó*

*De repente pinta um lance, vamo se mexê  
O lance é de cabeça você não pode perdê  
Pintou uma boate é aquela sensação  
O ingresso é muito alto, assim não tem condição  
O ingresso é muito alto, assim não tem condição  
E os pelado tem que entrá de ratão*

*O fuminho tá rolando, tá rolando pra valê  
Muita gente tá fumando para tentar esquecê  
Esquecê o que passou, esquecê o que não viu  
Chapecó está na merda  
Está na merda o Brasil*

*A coca tem de monte não precisa procurar  
Os caras te oferecem na frente do Rudimar  
Ele vem e cheira junto assim é a cidade  
Depois vai fazer a ronda na maior felicidade  
Muerada tem de monte igual a qualquer lugar  
Se você sair de carro não precisa procurar  
Tem as loira as morena as gorda e as bem fina  
Também o que não falta é as maria gasolina  
Se você sair de carro sai bem acompanhado  
Agora se sair a pé não pega nem resfriado*

*A galera do peguinha para o Xorna vai descê  
Com toda aquela babaquice vão tentá se entertê  
Os milico vão atrás mas não adianta nada  
Os carinha são bem bobo e os milico umas piada  
E eles se preparam pisam no acelerador  
Até ficam chateados se estraga o motor  
Mas aí não tem problema eles não fazem nada  
E quem paga essa idiotice é o pai da rapaziada  
Que trabalha o dia inteiro que nem uns condenados  
E eles gastam o dinheiro como se fosse achado*

Igualmente, a música ainda aborda outras questões que envolvem as práticas de sociabilidade juvenis da época, comuns em diferentes regiões do país, como a questão do consumo de drogas, abordada como uma possibilidade de escape para os problemas



cotidianos. A música também envolve, de forma sarcástica, a polícia (*os caras*) nesta prática, ironizando que as forças de repressão a estas atividades ora não combatiam com eficácia a prática, tal qual eram também elementos consumidores deste elemento.

A música “*Chapecó*” foi tocada pela primeira vez na Rádio Oeste Capital FM, em 1989, em um espaço na grade para que a comunidade apresentasse suas produções de forma experimental, fazendo com que o som repercutisse no cenário musical da cidade durante vários dias seguidos. O curioso desta história é que, pouco antes desta divulgação, se concebe o nome da banda, como conta Demétrio, em uma brincadeira com outro grupo da cidade chamado *A Face*, de onde surgiu a ironia “ah, a banda deles é ‘*Alface*’, a nossa é ‘*Repolho*’, sabe?”<sup>42</sup>. Nesse sentido, os efeitos da brincadeira e do experimento foram positivos e prenunciaram, em meio as movimentações juvenis da época, um novo momento para a música autoral chapecoense.

De mesmo modo, mesmo trafegando na cena *underground* da cidade entre os sujeitos que se reuniam no Calçadão, os irmãos Panarotto constituíram contatos, em um primeiro momento, distantes com outras figuras jovens do período, inclusive integrantes de bandas locais, como da *Paranoia* e do *Atta Sexdens*. O fato é que dentro de uma mesma cena juvenil, como é disposto por Feixa (1999 *apud* GUERRA e QUINTELA, 2016), há a possibilidade da existência de uma “heterogeneidade e dinamismo” o que “implica que as fronteiras entre as diferentes culturas juvenis sejam tênues e exista uma troca intensa de estilos”. As interpretações do antropólogo podem ser observadas no contexto chapecoense, visto que as interações no contexto *underground*, devido ao compartilhamento dos mesmos espaços de sociabilidade, levaram a uma aproximação maior entre os indivíduos de diferentes gostos e vertentes musicais.

Outro fator relevante se coloca na heterogeneidade musical existente dentro dos grupos juvenis. Como lembram Gambatto (2021) e de Nadal (2020) em suas entrevistas, as relações com a música iam além de estilos pesados (como o *hardcore* e o *punk*), envolvendo sonoridades que abrangiam uma amálgama de estilos que perpassavam desde a Jovem Guarda, comum, sobretudo nos acervos fonográficos particulares, até o popularesco que tocava nas rádios locais, como o brega. Neste contexto, é possível conceber que havia uma fluidez entre os estilos musicais que pautavam as tribos urbanas da época, devido à composição do cenário local e dos circuitos de amizades no qual a cidade se compunha. Isso fez com que os sujeitos com gostos diferentes se aproximassem em determinados momentos

---

<sup>42</sup> Entrevista disponível no documentário *Repolho – Música sem parar*.

e, em uma troca de experiências – de gostos ou habilidades musicais – estabelecessem vínculos onde a música era o elo entre as partes. Há de se reforçar, portanto, que estes contatos aconteceram, principalmente através do *rock*, como propõe este estudo, logo, não foram analisados os contatos com outros estilos que estavam em voga no período.

Por assim ser, através destas relações, em março de 1991 se constituiu a *Banda Repolho*, formada inicialmente pelos irmãos Roberto Panarotto (vocal), Demétrio Panarotto (guitarra), Anderson Gambatto “Passarinho” (bateria) e Paulo Roberto Moura “Clôdo” (baixo), estes últimos em um projeto paralelo ao *Atta Sexdens*. Apesar da organização da banda, os primeiros meses se dividiriam na prática de ampliação de um repertório musical, assim como na realização de ensaios esparsos, visto que, como relembra Gambatto (2021), em um primeiro momento “a gente não sabia o que ia ser, o que ia se formar”. Isso se coloca sob um olhar de que a banda não havia adquirido uma seriedade artística, mas sim uma possibilidade de brincar fazendo música, sendo vista como uma piada – no sentido de tratar de situações cotidianas com humor – pelos integrantes e pelo público ouvinte.

O fato é que, enquanto a Repolho adquiria gradualmente uma identidade musical própria, dentro do Colégio Bom Pastor também se iniciaram discussões acaloradas sobre a ideia de organizar uma banda. Por meio dos diálogos realizados entre os estudantes Cleandro Tombini e Paulo Roberto Moura “Clôdo” – este último ainda em atividade com o *Atta Sexdens* e a Repolho, surgiu a ideia de formar uma banda de *punk rock* sob o nome *Schmier*.

Para completar a formação, foram convidados os irmãos Kleber e Ademir Todeschini, os “Açougueiros”, além de Flavio Tubino e Paulo de Nadal “Girino” (também do *Atta Sexdens*), visto que os gostos e contatos musicais entre eles também eram muito intensos, por meio da realização da troca de discos e fitas de *punk rock* e *metal*, como das bandas de metal norte-americanas *Megadeth* e *Metallica*, assim como a banda de *rock* nacional *Sepultura*, nos momentos anteriores a aula ou até mesmo nos espaços vagos dentro da grade escolar.

Desta forma, a banda tomava forma e realizava os ensaios no matadouro da família dos irmãos Açougueiros, com uma formação em que os que possuísem instrumentos assumiam as referidas posições. Assim, Clôdo assumia a guitarra, Flávio Tubino o baixo e Paulo de Nadal a bateria, esta comprada pela venda de uma bicicleta de dez marchas, como Cleandro conta no seguinte relato pessoal:

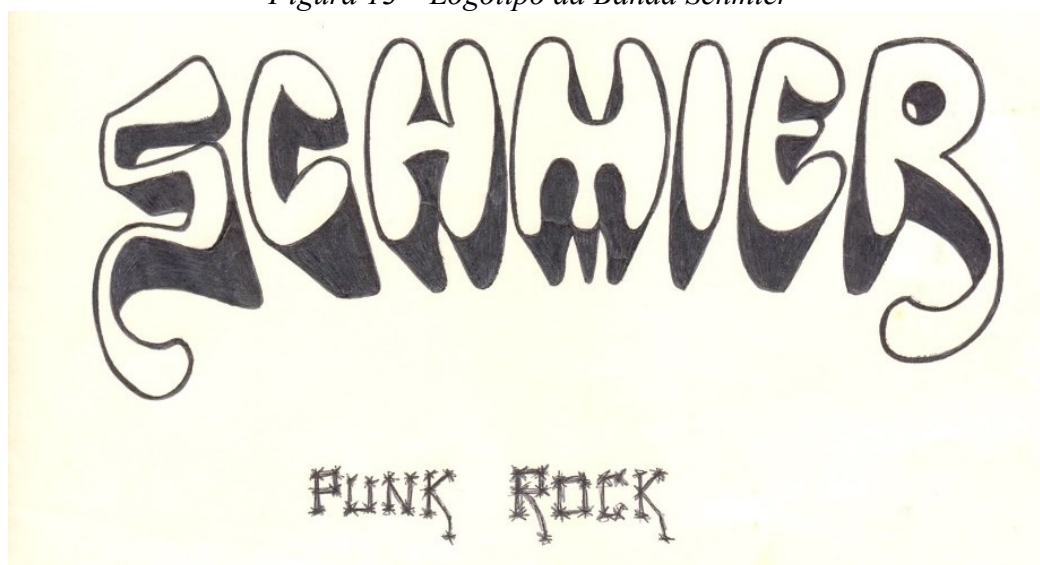
Eu [Cleandro] e o Açougueiro Segundo saem para vender uma bicicleta de dez marchas velha e com o pneu furado. “Enchemos bem o pneu para disfarçar o furo. Ao testar, dando uma voltinha na bike, o pai do Adriano “Mico Preto” percebeu o defeito, mas comprou mesmo assim, para ajudar a Banda”. Foi assim, compramos

pelo Correio uma bateria da marca Gope, feita de latão, dando início a seminal Banda Chapecoense. (TOMBINI, s/d, p.03).

Organizada a parte instrumental, o vocal era assumido por Ademir Todeschini “Açougueiro Primeiro”, enquanto Cleandro “Shirley Temple” (o apelido era uma brincadeira com os cachinhos loiros que possuía, remetidos a atriz mirim norte-americana) e Kleber Todeschini “Açougueiro Segundo” assumiam os *backing vocals*.

Divididos entre os encontros na escola e no local de ensaio (no matadouro do açougue dos irmãos Todeschini), a banda construiu um pequeno repertório musical, assim como definiu sua identidade estético-visual concebida e desenhada de forma artesanal por Cleandro à caneta, assumindo os mesmos padrões estéticos das bandas preferidas dos integrantes, como *Metallica* e *Sepultura*, no intuito de estabelecer uma interligação visual com o estilo *punk* (figura 13).

Figura 13 – Logotipo da Banda Schmier



Fonte: Arquivo pessoal de Cleandro Tombini.

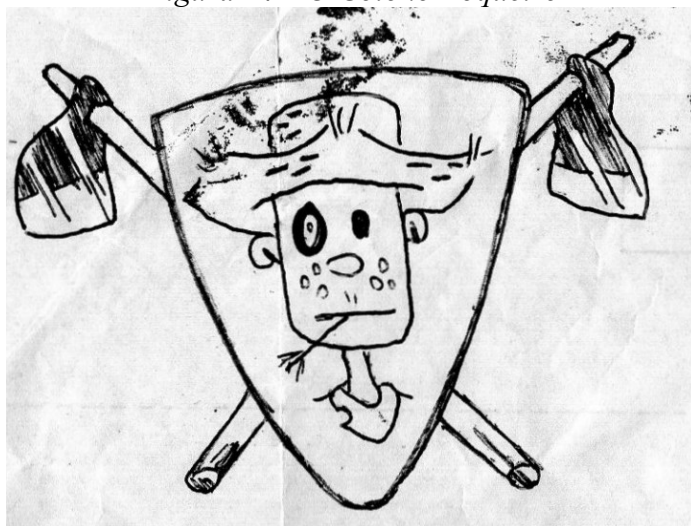
Também, a escolha do nome da banda, como relembra Cleandro, em referência ao doce de matriz germânica, encorpado feito com o suco e o bagaço de determinadas frutas e vegetais, similar uma geleia, muito consumida dentro do contexto local, se deu “pelo tom humorístico e sua relação com o local” (TOMBINI, 2021). As relações expressas se mostram como uma alternativa aos jovens que se auto identificavam como *colonos punks*, uma mistura entre as movimentações culturais externas em voga no período, sobretudo o movimento *punk*, que atingia a cidade com maior intensidade na transição da década e uma identidade definida pela questão geográfica e cultural.

Recorrendo às análises de Pais (2006) sobre a relação constituída entre a identidade e o nome das bandas, podemos observar que o ocorrido no contexto chapecoense, na escolha do nome *Schmier*, parte de uma metáfora que permite a criação de uma identidade, visto que o jogo de palavras utilizado na identificação aceita o compartilhamento de uma “definição cognitiva da realidade vital”.

Por assim ser, tal qual a chimia (o termo aportuguesado vem do alemão *Schmier*, cujo significado é “passar algo em outra coisa”, no caso, passar o doce no pão), Tombini (2021) estabeleceu analogias com a banda, afirmando que “era uma mistura [...], bem heterogênea de músicos com uma estética visual e sonora bem encorpada, como os bagaços, rude e grossa, que buscava passar algo a alguém, como passar a chimia no pão, uma mensagem através da música”. A referida mensagem, por sua vez, assumia a perspectiva do *punk*, se voltava de forma contrária aos tipos de intolerância empregados na sociedade chapecoense, sobretudo “contra a discriminação sofrida pelo trabalhador rural, que ainda falava com o sotaque da roça” (TOMBINI, 2021), indivíduos com características muito presentes no contexto da época no cenário urbano.

Neste mesmo momento, Cleandro criou aquele que seria o símbolo da principal música da banda, intitulada “*Colono*”, porém, que pelo grau de receptividade e aderência ao tema, tornou-se o rosto da *colonagem* nos anos que se seguiram: o colono roqueiro (figura 14). A figura, baseada na estética de um brasão familiar, foi discutida entre Cleandro, Roberto Panarotto e Edson Ritter, e buscava colocar em evidência a figura do sujeito colono – estereotipo do ruralizado – circundado por duas enxadas, no lugar de espadas, desconstruindo a estrutura formal presente nas representações de poder nas quais estes símbolos são construídos.

Figura 14 – O Colono Roqueiro



Fonte: Arquivo pessoal de Cleandro Tombini.

A música, por sua vez, parte em defesa do colono – o ruralizado, como contraponto ao cenário urbano e aos conceitos modernidade e progresso – evidenciando dois elementos centralizadores daquilo que configuraria a ideia de *colonagem*: a raiz sociocultural herdada do passado colonizador, presente subjetivamente na frase “*de colono todo mundo tem um pouco*”; assim como, em segundo lugar, uma recategorização dos sujeitos ligando-os ao espaço geográfico e a cultura comungada no Oeste catarinense, afinal, “*colono todo mundo é*”.

**Colono**  
**(Cleandro Tombini e Paulo R. Moura)**  
*De colono todo mundo fala mal*  
*Em colono todo mundo mete o pau*  
*Colono todo mundo é*  
*De colono todo mundo tem um pouco*  
*Pobre colono*  
*Foice e enxada*  
*Dia após dia*  
*Se fode no campo / repete 4 vezes (refrão)*

Analisando especificamente o primeiro ponto, das relações culturais, o músico levanta como elemento centralizador para a discussão o uso da língua, ou seja, de como o sotaque, que era referido como “da roça”, era utilizado de forma discriminatória nas instituições sociais da cidade, mas que na sociedade civil eram comuns a população chapecoense. Como relembra Tombini (2021), a iniciativa de discutir este ponto da língua se colocava a partir das observações que eram realizadas na escola:

Como eles [*os alunos*] falavam ‘erado’, tinha muito essa coisa do ‘r’, então era muito debochado na escola quem falava assim [...] Até o professor debochava deles. Debochava ao invés de ensinar, e ainda ria. Tinha uma professora que dizia: “*ah, eu vou comprar uma ‘caroça’ de R’s pra vocês*”. Ela falava assim.

São evidenciadas, portanto, as questões anteriormente discutidas acerca da ideia de *colonagem*, pois no processo de construção de um *cidadão chapecoense*, os elementos socioculturais que faziam referência ao *colono* foram desconstruídos, sobretudo a questão linguística. Deste modo, esta “limpeza” linguística promovida pela escola, denotava a discriminação que envolvia a figura do *colono*, apesar de ser um elemento corriqueiro no cotidiano local. As percepções dos integrantes da *Schmier*, com ênfase para Cleandro e Clôdo (que produziram a música), associadas à perspectiva do *punk*, possibilitaram a constituição de uma crítica aos modelos impostos pela sociedade chapecoense e, especialmente, denunciavam esta discriminação.

No entanto, a perspectiva que remete o *sujeito colono* ao espaço ruralizado “foice e enxada/ se fode no campo” ainda permanecia imbricada no imaginário dos roqueiros. Isso se justifica porque, a ligação destes jovens com o *colono* (ou com aquilo que imaginavam ser o *colono*) se dava exclusivamente com a questão linguística, diferente dos irmãos Panarotto, que vivenciaram com maior intensidade o contexto *rurbano* de Chapecó, por exemplo. Posto isso, na entrevista de Cleandro é possível notar que o segundo ponto (de abranger todos os sujeitos do Oeste sob uma mesma caracterização, *colono*, mediante o espaço geográfico que ocupava) possui uma proeminência menor nas discussões que permeavam o momento de construção desta música, mas que no avançar do tempo tornou-se uma possibilidade a ser pensada.

Desta forma, após a consolidação da banda e da realização de alguns ensaios, surgiu a possibilidade do primeiro show no Colégio Bom Pastor, como abertura de grupo de música pop local, em junho de 1991. Entretanto, esta apresentação não ocorreu pois, como relata Tombini (s/d, p. 2):

No instante em que subimos ao palco pra começar o show (nesta noite eu tocava contrabaixo), todos os amigos *punks* da plateia nos seguiram. O técnico de som ficou apavorado (claro que o visual da galera contribuiu pra isso) e cortou o som. O vocalista Ademir “Açougueiro” blasfemou e ameaçou o técnico. Este último disse que o equipamento havia estragado (acredite se quiser).

Impossibilitados de continuar com o show, a participação da *Schmier* ficaria para um momento seguinte, em um evento no Colégio Pedro Maciel, organizado pelo Grêmio Estudantil da escola. No evento tocariam diversas bandas de Chapecó e de Curitiba, convidados pelos círculos de amizade que se organizavam na época. Ironicamente, este dia se consolidaria como a estreia e o fim de uma série de grupos de *rock*, mas, principalmente, simbolizaria um dos primeiros momentos de efervescência da cena dos anos 1990, assim como possibilitaria uma visibilidade do público sobre as manifestações em torno do *rock* que estavam ocorrendo na cena local.

### 2.3.1 Nos palcos do Pedro Maciel, um início... e um fim

O show no Colégio Pedro Maciel, de 06 de julho de 1991, como salientado na entrevista por Roberto (2020) e corroborado por Tombini (2021), refere-se a uma série de apresentações realizadas por várias bandas da cidade de Chapecó, como a primeira apresentação da Repolho e da *Schmier*, junto de uma participação especial do *Atta Sexdens*

(realizando um *cover* de Ramones). O evento contava, também, com duas bandas de Curitiba: *Danzig Cover* e Biscoito de Bolha (ver anexo III).

De acordo com Roberto (2021), o cenário escolar determinou a estrutura do show, visto que “o palco eram as mesas, as mesas do colégio, todas elas juntas com um compensado em cima. [...] A sala era um pouco maior e a iluminação era: luz acesa, luz apagada, luz acesa, luz apagada... ficava um [estudante] piscando a luz, essa era a estrutura”. Com um público majoritariamente formado por amigos dos integrantes das bandas, assim como por estudantes da escola, este show marcou a primeira apresentação da Banda Repolho. No entanto, a ausência do guitarrista Demétrio, fez com que os planos mudassem e que a banda tocasse apenas a música *Chapecó*, em um ato simbólico.

Por sua vez, na apresentação da Banda *Schmier*, antes de tocar seu repertório musical, Cleandro rememora que levou uma sacola com vários potes da *Schmier* da marca *Ritter*, como marketing da banda, para serem distribuídos para o público. Entretanto, “devido a escuridão do local [...] o público, não identificou os objetos (no caso as ‘chimiazinhas’) arremessadas do palco e acabou por pisotear a maioria deles” (TOMBINI, s/d, p.03), fazendo com que o chão da escola e as roupas do público ficassem sujas com o doce.

*Figura 15 - Apresentação da Banda Repolho. Anderson Gambatto, beatbox (à esquerda), Paulo Roberto Moura na guitarra (ao centro) e Roberto Panarotto (à direita)*



Fonte: Fotografias por Graziela Tombini. Arquivo particular de Cleandro Tombini.

*Figura 16 - Apresentação da Banda Schmier. Ademir Todeschini “Açougueiro Primeiro” (moicano ao centro), Paulo de Nadal “Girino” na bateria e Paulo Roberto Moura “Clôdo”, no detalhe à direita (guitarra)*



Fonte: Fotografias de Graziela Tombini. Arquivo particular de Cleandro Tombini.

Não obstante, como comenta em sua entrevista, após a apresentação:

a gente conversa, em meio ao barulho de uma banda tocando e outra, conversa pra terminar a banda (risos). Que loucura, né? Porque a gente achava que não era aquilo ali, tava legal, mas [...] todo mundo tava tentando se adequar a um instrumento, a um som (TOMBINI, 2021).

Passadas as apresentações, a banda *Schmier* se dissolve e os integrantes migram para outros projetos, musicais ou não. Ademais, através de informações levantadas, após este show o *Atta Sexdens* também se dissolve, quando Anderson assume exclusivamente o projeto com a Repolho. De mesmo modo, podemos estabelecer relações com as análises realizadas por Pais (2006), visto que as bandas de garagem possuem estas características de intenso nomadismo entre seus integrantes, justificado tanto pela busca de uma identidade musical, quanto pela busca de projetos coletivos que atendam uma demanda pessoal, ou seja, na busca por bandas que façam sucesso dentro do circuito onde transitam.

Deste modo, passado o show de julho, com o fim do *Atta Sexdens* e da *Schmier*, transformações ocorreram na organização e nos estilos tocados pelas bandas que participavam desta cena. Talvez a maior mudança neste período foi com a saída de Clôdo da Banda



Repolho que, junto com Cleandro, o baterista Aldori “*Aldo Metal*” e o baixista Cleberon Luís da Silva, o “*Pingo*”, fundaram uma outra banda, que tinha como base o *Heavy Metal*, sob o nome de *Cuspe Afrodisíaco*, escolha que partiu de Clôdo, por meio da retirada de um trecho de um poema parnasianista de Augusto dos Anjos<sup>43</sup>.

Sob esta formação, a banda produziu um rol musical, que se destacava em um misto de músicas autorais em português e inglês (*Empregada, At peace appeead* – esta última não gravada), e músicas *cover* de bandas como *Black Sabbath* e *Sepultura*. O registro de músicas do grupo foi realizado em uma *demo tape*, em fins de 1991, cuja gravação foi caseira e a sua distribuição aconteceu em Chapecó entre os amigos dos integrantes da banda, nos espaços escolares ou ensaios.

Esta fluidez, entre um gênero (*punk*) e outro (*heavy metal*), se justifica e é discutida por Guerra e Quintela (2016) como uma característica do intenso nomadismo juvenil entre diferentes grupos, o que possibilita uma interação entre sujeitos e identidades. De mesmo modo, algo semelhante ocorreu na cena chapecoense devido ao fluxo de informações que corriam entre os contatos dos membros que compunham a mesma cena da época. Dito isso, deve-se compreender a cena como um espaço dinâmico e em constante transformação, onde “um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada” (STRAW, 1991, p. 06 *apud* GUERRA e QUINTELA, 2016, p. 202), permitindo, assim, não apenas uma ampla rede de sociabilidade, mas também de trocas de experiências e sonoridades, as quais as bandas de garagem tinham uma centralidade.

Porém, a fase do *metal* com a *Cuspe Afrodisíaco* também seria de curta duração. Em fins de 1991, como relembra Cleandro (2021), a banda se dissolveu devido a outros projetos que os integrantes estavam envolvidos, de caráter musical ou estudantil. É importante frisar, antes de prosseguirmos, que muitos destes jovens analisados por este trabalho, dividiam suas jornadas semanais com períodos escolares, nos anos finais do Ensino Médio, e jornadas de trabalho, tendo as bandas como uma alternativa de diversão nos momentos de lazer.

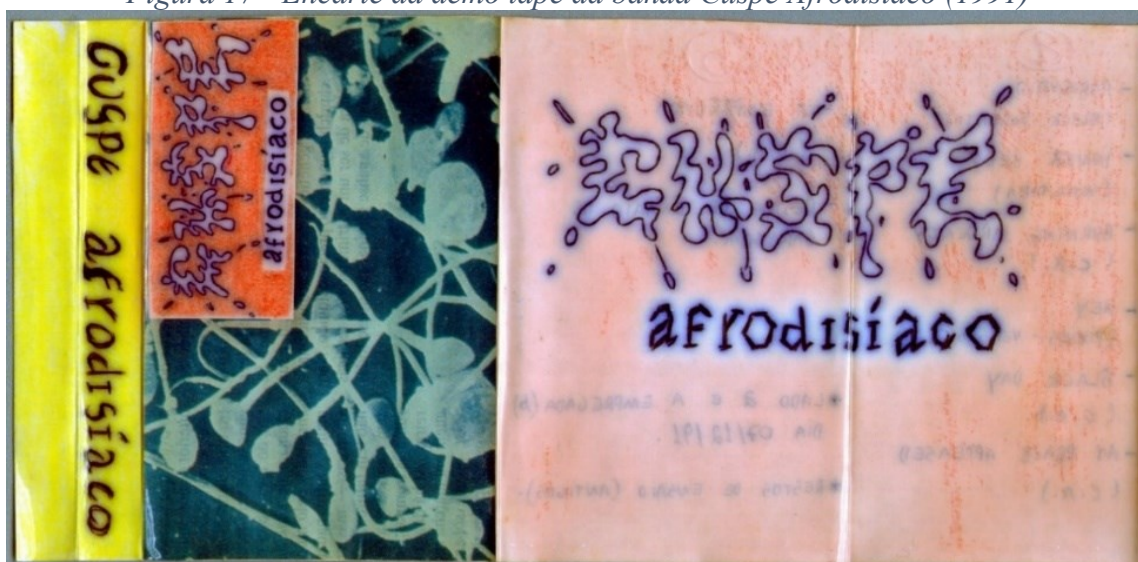
Outro ponto relevante, é que a partir desta banda, Cleandro pôde explorar com maior liberdade as habilidades artísticas, produzindo artesanalmente os encartes e a estética visual da banda, utilizando “muita caneta, lápis de cor e *contact*. A gente usava muito, [*porque*] dava um brilho e pra conservar” (TOMBINI, 2021), tal qual, da mesma forma, fazia muitos

---

<sup>43</sup> O poema em questão é “Monólogo de uma Sombra” e o trecho de onde o nome da banda foi retirado é o seguinte: “Branças bacantes bêbedas o beijam/Suas artérias hírcicas latejam/Sentindo o odor das carnações abstinências/E à noite, vai gozar, ébrio de vício/No sombrio bazar do meretrício/O cuspe afrodisíaco das fêmeas”.

recortes de revistas com sobreposições de outras imagens, criando uma identidade estética, muito comum ao circuito de comunicação promovido pelo movimento *punk*. Esta característica se tornaria um fator determinante na trajetória de Cleandro ao longo da década, pois, a partir das trocas de experiências com outras bandas, sobretudo com a Banda Repolho, ele seria responsável pela parte artística dos cartazes, *demo tapes* e impressos marginais que corriam por Chapecó.

Figura 17 - Encarte da demo tape da banda Cuspe Afrodisiaco (1991)



Fonte: Arquivo pessoal de Cleandro Tombini.

Outra metamorfose importante ocorrida nas bandas se deu a partir da saída de Clôdo, da Banda Repolho, e como consequência a ausência de um baixista fixo, sendo uma posição ocupada ora por Júlio Mendes, ora por Paulo de Nadal. Esta rotatividade, por sua vez, contribuiu para o processo de escrita das músicas, visto que o ecletismo musical dos integrantes foi determinante para a construção de um hibridismo estético-musical, assim como possibilitou a realização de misturas de sons e estilos, que estariam presentes nas músicas da banda.

A cena formada a partir deste contexto de transformações e efervescências musicais transformaria gradualmente as estruturas chapecoenses de diversão e sociabilidade, criando e reconstruindo espaços para que as bandas independentes locais, ou seja, aquelas que estavam distantes das grandes produtoras e fora de um circuito comercial, passassem a produzir e difundir suas produções dentro do espaço onde trafegavam corriqueiramente, diferente dos contextos anteriores, que era necessário uma mudança de local para a realização de apresentações e a difusão do material fonográfico para o público ouvinte.

\*\*\*

Assim, conforme o *rock* foi ganhando adeptos no Oeste de Santa Catarina, a juventude passou a encontrar neste estilo musical um espaço para dar voz aos seus sentimentos e percepções do mundo. Seja acompanhando os ícones de suas épocas e emulando composições semelhantes ao disposto pelo *mainstream*, ou também consumindo este material e produzindo uma sonoridade que envolvesse elementos da cultura popular local, expresso através da evidencia do sotaque ou das críticas à discriminação do mesmo, os grupos juvenis chapecoenses movimentaram a cena *underground* local. No entanto, em fins da década de 1980, quando estes jovens passam a ler e interpretar o mundo que os envolvia, esboçando uma identidade semelhante à *colonagem*, percebe-se que houve uma busca cada vez maior por levar estes elementos da cultura popular local para as produções musicais, buscando definir uma identidade para as bandas, assim como, construindo um novo momento do *rock* chapecoense.

Deste modo, como será visto no capítulo seguinte, é no alvorecer dos anos 1990 que uma nova onda musical tomaria forma na cena alternativa local, expressa pela evidência e ironia perante estes elementos socioculturais e a reinvenção da identidade do *colono*, na busca de definir um *rock* produzido em e para Chapecó.

### CAPÍTULO III

#### 3. REPOLHOS, ‘PIMENTAS’ E TOMATES NA CIDADE DAS ROSAS: A COLONAGEM NA CENA DO ROCK AUTORAL CHAPECOENSE (1991-2001)

O início da década de 1990 ficou marcada pela atuação de uma série de bandas de *rock*, sejam elas autorais, de *cover* ou de ambos os estilos, dentro cena *underground* de Chapecó. Evidenciar isso é romper com a premissa de que a cidade estava culturalmente isolada do restante do país, assim como denotar que a juventude não estava inerte mediante estas movimentações que eclodiam pelo país.

Porém, como destacam as entrevistas, os espaços de difusão musical eram, de fato, ainda muito restritos e reticentes quanto à produção chapecoense. Logo, o show no Colégio Pedro Maciel tem sua singular importância neste contexto, pois foi a partir dele que a efervescência de um desejo de produzir e consumir um *rock* criado na cidade começou a aparecer com maior efetividade entre a juventude, instigando a formação de novas bandas no período seguinte.

Nesse sentido, recortando o escopo de análise sobre as bandas autorais e independentes que seguiram a perspectiva identitária da *colonagem*, objetiva-se neste capítulo compreender com maior intensidade como se consolidou uma cena musical na cidade de Chapecó (mas que não se restringe somente aos limites geográficos dela), promovida pelas bandas Repolho, *Quentes y Calientes* e *Red Tomatoes*, ao longo da última década do século XX e no início do novo milênio. Logo, junto da constituição da cena musical do período, será analisado em conjunto as representações da *colonagem* nas produções audiovisuais das referidas bandas.

##### 3.1 O AMADURECIMENTO DO EXPERIMENTALISMO (1991-1993)

Após o episódio no Colégio Pedro Maciel e a reorganização na formação da Repolho, a banda assumiu uma perspectiva séria, isto é, realizando ensaios frequentes e buscando a ampliação e a definição de um padrão de reprodução do seu repertório musical. Não somente mas, ao longo do ano de 1991, o conjunto passou a procurar espaços para realizar apresentações e promover suas produções dentro do cenário local em busca de maior reconhecimento do público juvenil local.

Assim, como relembra Panarotto, R. (2020), em dezembro de 1991 ocorreu a primeira apresentação oficial da banda<sup>44</sup> no Txai Bar, espaço localizado perpendicularmente ao Calçadão, onde tocaram uma parte do repertório para o público presente, em sua maioria amigos próximos. Este bar, como relembra o roqueiro, era um espaço multicultural no qual os artistas locais poderiam realizar exposições, espetáculos teatrais e apresentações artísticas diversas. Da mesma forma, foi um dos primeiros locais a abrir espaço para que as bandas de *rock* locais, sejam elas de música autoral ou de *cover*, pudessem divulgar suas produções sob um cachê moderado no início da década de 1990 (PANAROTTO, R., 2020).

No entanto, é preciso pensar nas motivações intrínsecas que levaram a abertura destes espaços dentro do cenário local, pautadas, sobretudo, na questão mercadológica que envolvia o consumo do *rock* em diferentes escalas pela juventude brasileira neste contexto. Em nível nacional, como salienta Rochedo (2011, p. 94), o período posterior ao *Rock in Rio* (1985) “marcou o processo de expansão musical no Brasil” onde “o *BRock* saiu do festival como fenômeno de mídia, invadindo as rádios e programas populares de televisão” por todo o país. Neste sentido, acompanhando as reflexões de Groppo (2013, p. 194) que define o *rock* deste período como “a trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio”, é possível mensurar que o *rock* passava a ser absorvido pelo mercado com maior intensidade, como objeto de consumo para o público jovem.

O efeito deste processo na cidade de Chapecó se dá tanto pelo acompanhamento da ascensão do contato com o *rock* nesta época, somado as movimentações ocorridas ainda no final da década de 1980 e intensificadas a partir do show no Colégio Pedro Maciel, onde se percebeu que a cena musical mobilizava uma parte da juventude de Chapecó que buscava espaços centralizados para diversão, sobretudo focado nas produções locais. De mesmo modo, diferentemente do modelo promovido pelas discotecas e boates da cidade, era necessário também que estes espaços fossem acessíveis pelo público jovem, através de valores mais brandos e atendendo aos desejos dos ouvintes. Por assim ser, tentando conciliar tais demandas, a primeira geração de espaços que abriram suas portas para apresentações locais improvisavam a estrutura para adequar as bandas.

Destaca-se, nesse sentido, outro espaço localizado no Calçadão: o Restaurante Martikayas. Disposto próximo do coreto e do Txai Bar, este restaurante teve singular importância para a juventude alternativa da época por, também, abrir espaços para a

---

<sup>44</sup> Há uma brincadeira no que diz respeito a data oficial do primeiro show da banda, visto que na apresentação do Colégio Pedro Maciel, Demétrio Panarotto não compareceu. Assim, seguindo aquilo apontado por Panarotto, R. (2020), considera-se “oficial” o show do Txai Bar pois, nele, todos os integrantes se fizeram presentes.

realização de shows de bandas chapecoenses. Esta abertura se deu, principalmente, a partir do momento em que Demétrio Panarotto (que neste momento se envolvia com outras vertentes musicais, tendo inclusive participado de uma banda de pagode na cidade) se associou ao dono do local, possibilitando a improvisação de um palco para a realização das apresentações. Seguindo esta premissa, Panarotto, R. (2020) comenta:

[...] o segundo, terceiro show ele vai, assim, “ah, a gente pega uma pizzaria”. [Mas] o palco era na entrada, tipo assim, só que ele era um palco pra cantor solo, e [...] a gente ficava exatamente na porta. E todas as pessoas, pra entrar no bar, tinham que passar por cima do palco [...].  
Então, tu vê, era um cenário mais ou menos assim, era tudo muito improvisado.

Esta fala destaca, para além do fato que as primeiras apresentações eram realizadas em espaços de sociabilidade já consolidados na cidade, como restaurantes, pizzarias e bares, mas também evidencia uma forte presença dos improvisos para a realização dos shows. Este elemento, por sua vez, é característico do contínuo processo de adaptação destes espaços para comportar as movimentações em torno do *rock* em Chapecó ao longo da década.

Além disso, no início deste processo de construção de uma cena local, muitas apresentações também passaram a ocorrer em residências e propriedades particulares, dentro e fora dos limites urbanos. Por anos as festas na casa de Giulliano “Juca” Paludo, no bairro SAIC, foram ponto de encontro para a realização de shows. Mesmo em uma região densamente povoada, Roberto (2020) lembra que “ele [Juca] avisava os vizinhos e, cara, não tinha reclamação... assim, quer dizer, até às vezes tinha, mas nada muito que abalasse tanto”. Também são constantes os relatos<sup>45</sup> que colocam as chácaras como espaços para difusão do *rock* autoral dentro dos limites de Chapecó, distanciando-se por vezes do centro da cidade. Estes locais periféricos foram construídos pela juventude enquanto espaço de sociabilidade, não exclusivamente pela ausência de ambientes específicos para este fim no centro da cidade, mas principalmente porque regiões menos povoadas se constituíam como espaços de livre manifestação, sem a interferência do público que não se adaptava ao *rock*, como das forças policiais, que reprimiam estas práticas.

Foram nestes espaços, inclusive, que alguns contatos se estreitaram e, de certa forma, inspiraram outros sujeitos a participarem ativamente da constituição desta cena do *rock*, como relembra Michel Marcon (2021):

Com uns 12 anos, a minha irmã me arrastava... quer dizer, eu implorava pra minha irmã que, tinham as festas, ou eram em chácara ou era na casa da galera, [onde o público] ia ver DKW, ia ver Repolho mesmo, outras bandas que existiam...

---

<sup>45</sup> Esta informação é recorrente nas entrevistas de Roberto e Demétrio Panarotto, Paulo de Nadal e Ricardo Bellei.

Dilettantes, que foi uma grande inspiração, porque eles eram novinho também. Então [eu] insistia pra minha irmã me levar e ficava paradinho num lugar assistindo. Ia pra ver o show mesmo de *rock*.

Nesse sentido, percebe-se que ao construírem esse circuito improvisado de difusão musical, as bandas passaram a influenciar diretamente outra parte da juventude que, até então, se restringia apenas a escutar ou produzir *rock* em espaços privados, a divulgar seu trabalho, seja autoral ou de *cover*, dentro do espectro musical de Chapecó. Além disso, os próprios ambientes de ensaio eram improvisados nas residências, como é o caso da lavanderia da casa de Anderson Gambatto, mesmo local onde o *Atta Sexdens* utilizava para estes fins, e do porão da casa dos irmãos Panarotto. Este último foi um importante local de reunião dos amigos tornando-se, assim, um pequeno palco improvisado em que o ensaio transformava-se em uma apresentação. Logo, a reunião dos amigos nos locais de ensaios permitia uma intensa troca de experiências.

Como relembra Paulo de Nadal (2020):

Éramos amigos, frequentávamos ensaios uns dos outros. Conversávamos, trocávamos sons, por mais que houvessem núcleos, turmas diferentes. Mas como Chapecó é relativamente pequena, não demorou muito até todos se conhecerem.

No entanto, o improvisado tinha seus problemas de logística. Como rememora Anderson Gambatto (2021) tocar no porão da casa dos irmãos Panarotto era muito dificultoso, pois o lugar “era de chão batido! Minha bateria ficava em cima de um papelão”, assim como eram recorrentes a presença de insetos, como opiliões<sup>46</sup> que, por vezes, interrompiam os ensaios. Para além disso, estes locais de ensaio foram importantes em determinados momentos da banda para o surgimento de músicas, muitas delas pautadas nas ações cotidianas vivenciadas naqueles espaços.

Tem uma música, “Paz na Chechênia” que, em determinado momento se canta “*olha a mãe do Passarinho vem vindo, ela tava dando aula*”... nós tava ensaiando e, de fato, minha mãe tava entrando e veio lá [dizer] “*oi gurizada*” (risos), e a gente botava na letra. (GAMBATTO, 2021).

Interessante mencionar que a música *Paz na Chechênia*, apesar de corriqueira nos ensaios e nas apresentações da Repolho, nunca foi gravada em disco ou *demo* por motivos particulares da banda, tendo sido gravada somente no CD *Dois Violão e um Balde*, dos Irmãos Panarotto. Não somente, mas objetos comuns presentes nestes espaços de ensaio improvisados auxiliavam na construção de letras de músicas. Percebe-se isso em *Croquete de*

---

<sup>46</sup> Opiliões são pequenos insetos da classe dos aracnídeos não-peçonhentos característicos por exalar um odor repugnante quando ameaçados.

*Batata*, que apesar de possuir uma letra simples que é, de fato, a receita de um bolinho de batata, tornou-se um *hit* da banda brincando com elementos comuns do cotidiano escolar da época, que ainda possuía a disciplina de Iniciação para o Trabalho (IPT) na grade curricular.

Como o próprio Gambatto (2021) rememora:

Outra situação que surgiu por a gente estar ensaiando lá na lavanderia da minha casa é com a música “Croquete de Batata”, ela tá lá porque a gente tinha um *riff*, tinha uma música e não tinha uma letra. Daí eu tinha um caderno de receitas, que a gente tinha aula de IPT, Iniciação para o Trabalho, na escola. [Eu peguei e disse] “Roberto, lê essa receita: *Croquete de Batata. Vamo vê o que que dá!*”. E ficou música.

Porém, em alguns contextos, havia também espaços de ensaios nascidos no modelo de improviso, mas que aos poucos passaram a ser estruturados e se consolidaram como “espaços de livre expressão” destes grupos, como é o caso da parte dos fundos da *JR Records*, loja de discos cujo sócio proprietário era Ricardo Bellei. Como o músico relembra: “no fundo da loja tinha um lugar que a minha irmã cedia pra gente ensaiar, por exemplo. Então, a gente ensaiou muito tempo lá [...], e a gente tinha a liberdade de passar o dia fazendo som e inventando coisa” (BELLEI, 2021).

Mediante a importância destes ambientes improvisados na trajetória destes indivíduos e das bandas, é preciso olhar para a cena como um todo e compreender um ponto relevante nestas discussões: mesmo com movimentações juvenis significativas em torno do *rock* local, correntes dentro de uma cena em construção e expansão, os pontos específicos para shows (boates e bares, por exemplo) ainda se mostravam reticentes na abertura de espaços para que ocorressem manifestações autorais.

Isso se justifica, para além do já exposto, pois um circuito comercial ainda vigorava ativamente no âmbito local pautado na força das boates, como é o caso da Krappios Club, do Whiskadão e, mais tarde, da República CRC, localizadas na região central da cidade, que definiam suas programações musicais exclusivamente no que era promovido pelo *mainstream* nacional e internacional, sobretudo, ligadas à música *pop*, *disco* e *Techno music*, assim como também no *pop rock* e *rock* nacional das paradas de sucesso. Este modelo sob uma perspectiva comercial era lucrativo, visto que a reprodução de músicas de sucesso e o seu reconhecimento pela massa causava atração sobre determinado produto; isto, consequência das ações promovidas pela indústria cultural e pela consolidação da música na qualidade uma de suas mercadorias.

Assim como denota Adorno (1996, p. 88):



As reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição, a apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada com tal exclusividade pelos critérios fetichistas dominantes, que toda e qualquer resposta concorda *a priori* com a superfície mais banal deste cultivo musical atacado pela teoria cuja validade precisamente se quer “verificar”.

Mediante esta situação, o público desta cena *underground* ligada ao *rock*, era impelido a construir seus espaços de sociabilidade e, portanto, não ocupando com tanta frequência as boates da cidade, pois:

[...] as coisas [*o público e o som*] não combinam, né? Esse público que vem pra ouvir uma coisa, ele não vem pra ouvir a outra coisa. E vice-versa. Porque aquele público mais alternativo, também não queria ir pra dentro da boate, entende? Porque tu ia pagar caro e tua ia ficar a noite inteira ouvindo um tipo de som que não te agradava, né? (PANAROTTO, R., 2020)

Porém, a situação da abertura de espaços teria uma reviravolta em 1993, com um show no Whiskadão. Para além dos projetos de música autoral, analisados neste trabalho, é preciso ressaltar que haviam na cidade uma série de outros projetos *cover* que movimentavam o público local, como é o caso da banda *Loverboys*, com um repertório musical da Jovem Guarda, principalmente de Roberto Carlos.

A banda, fundada paralelamente à Banda Repolho e ao Cuspe Afrodisíaco, em 1991, tinha como integrantes Anderson Gambatto, Clôdo (Paulo Moura), Alex Zidko e Ricardo Bellei<sup>47</sup>, sujeitos que trafegavam intensamente na cena *underground* e que, por assim ser, possuíam uma gama de contatos entre os jovens, o que propiciava uma rede de contatos na divulgação dos shows para este público específico. Para além disso, evidencia-se que os sons da Jovem Guarda estavam no gosto do público juvenil, tanto por influência dos acervos domésticos, quanto da programação musical das rádios locais que, como apresentado, tinham na sua estrutura um aporte musical consolidado neste estilo.

A banda, mesmo com um público ouvinte formado e um repertório estabelecido, tinha dificuldades para encontrar espaços para difusão do seu trabalho, pois as bandas locais eram vistas com certo receio pelos administradores das boates que, por não entenderem a cena local como um todo, justificavam a não geração de lucro para a noite de show. Sobre a receptividade das bandas independentes por parte do público alternativo, Dias (2008, p. 141) considera que, geralmente, “era um público jovem, porém diferenciado, por procurar e se identificar com produtos que, se não eram novidades, ao menos partiam de referenciais distintos do que era consagrado pelo mercado”. Deste modo, relacionando com a cena

---

<sup>47</sup> Esta formação é a que mais se destacou no contexto da época, porém a banda passou por várias formações durante sua trajetória as quais podemos citar, entre os sujeitos presentes neste trabalho, a participação de Cleandro Tombini, Michel Marcon e Roberto Panarotto.

chapecoense marcada por um contexto carente de manifestações musicais semelhantes, percebemos que, ao surgirem novas bandas na cidade, uma grande parte do público jovem passava a aderir a essas movimentações, promovendo trocas e difundindo as novidades musicais presentes no contexto da época.

Neste sentido, Bellei (2021) relembra do primeiro show com o *Loverboys* realizado na boate Whiskadão em 1993. O local, cujo proprietário era Chicão, para este show, foi alugado por um produtor musical de fora da cidade, visto que:

[...] ele tava investindo, querendo descolar uma grana, e ele alugou a boate e convidou a gente pra fazer um show de inauguração. Mas ele não botava fé na banda, assim, em nós, que ele achou que não ia atrair ninguém, entendeu? Porque não conhecia a cena, não sabia do que tava acontecendo, toda a movimentação que existia. E [...], a gente cobrava, tipo assim, “dá quinhentos reais pra gente tocar hoje à noite na sua boate e tá tudo certo”, um cachê, [...] mas ele não botou fé, ele achou que não ia tirar nem pros quinhentos. E aí ele propôs fazer a bilheteria meio a meio.

Complementando a fala, Gambatto (2021) reitera a consequência deste fato:

Tava uma carência tão grande na cidade, de absolutamente tudo. Não tinha nada, absolutamente nada. [...] No dia do show, véio, entupiu aquela porra... entupiu, lotô, lotô, [lotou] encheu aquele negócio. O show foi massa, os cara vinham falar comigo, me agradecer por me conhecer [...] e o cara [produtor] teve que pagar muito mais pra nós do que ele ia pagar. Eu me lembro que eu enchi a mochila de cerveja e fui embora. Com o bolso cheio de dinheiro e dando risada. [sic]

Não há, por sua vez, elementos extras que definam o momento em que ocorre um revés na questão da abertura de espaços para as bandas locais se apresentarem, mas partimos deste show pois, o que se percebe nas memórias dos entrevistados, é que a partir dele que os empresários, donos das boates locais, percebem a viabilidade em torno da música produzida localmente e de forma independente – seja em projetos autorais ou de *cover*. Porém, não exclusivamente, mas o contato com outras cenas musicais e a repercussão destas movimentações musicais em Chapecó possibilitaram um olhar mais atento sobre a realidade.

### 3.1.1 Agito com Balalau: o *fanzine* da *colonagem*

Se na década de 1980 os *forasteiros* foram responsáveis pela importação de material fonográfico para a cena *underground* chapecoense, na década de 1990 estas movimentações eram realizadas pelos próprios integrantes das bandas, buscando material em diferentes áreas do país. Como comenta Panarotto, D. (2020):

Quando a gente começa a circular em Porto Alegre, antes dessa circulação com a banda, [...] nós trazíamos muito material de lá. Então, é desses lugares que a gente

começa a ter acesso a outros tipos de bandas, outros tipos de repertórios, outros tipos de... fazer outros tipos de conexões que não fazíamos antes.

A partir destas conexões, realizadas neste primeiro momento substancialmente pelos Irmãos Panarotto e por Paulo de Nadal, uma gama de materiais e estilos diferentes são introduzidos em Chapecó através de *demo tapes*, e passam a ser consumidos pela juventude local a partir de um circuito de trocas pautado na gravação de cópias das fitas. O próprio de Nadal (2020) costuma lembrar que estas cópias eram feitas de maneira artesanal “em aparelhos domésticos mesmo, aqueles que tinham dois compartimentos para cassete”, através de uma prática de reprodução e compartilhamento absorvido do *Do it Yourself*, relacionado ao circuito de comunicação interno da cidade. Nesse sentido, foram estas cópias que ajudaram na difusão destes estilos diferentes dentro da cidade de Chapecó, na passagem de mão em mão entre os amigos, visto que “alguém copiava, e o outro copiava, e o outro copiava e assim por diante. Hoje [*isso se*] chama pirataria” (DE NADAL, 2020). É desta forma que o *rock* porto alegre, de bandas como De Falla e Graforrêia Xilarmônica, assim como Wander Wildner, começam a circular em Chapecó nos anos 1990. No entanto, a difusão deste material fonográfico não se deu somente através das fitas cassete, mas teve como importante aliado a imprensa alternativa local.

No mês de abril de 1993 surgiu neste circuito *underground* chapecoense o *fanzine* “Agito com Balalau”, produzido pelos amigos Cleandro Tombini e Daniel Viecili. Este *zine* tinha como objetivo a divulgação de bandas e estilos que estavam em alta dentro do círculo de amizade da juventude alternativa local. Enquanto “imprensa alternativa”, os *fanzines* fizeram parte dos modelos de comunicação alternativos dos anos 1990, como sinaliza de Luna (2008, p. 03):

Verdadeiras mídias da cena *underground* nacional, os *zines* funcionavam como canal de divulgação para bandas independentes, novos autores, poetas, quadrinistas e, claro, outros *fanzines*. O caráter alternativo estava presente tanto no formato da mídia e no seu conteúdo quanto nos modos diferenciados de produção, circulação e consumo da informação.

Deste modo, o *Agito com Balalau* era produzido de forma totalmente artesanal, com desenhos feitos à caneta junto do uso de recorte e colagem, sendo reimpresso em fotocopiadoras e vendido nos espaços onde a juventude que acompanhava as movimentações do *rock* trafegava, como as escolas e o Calçadão, por poucos cruzados, apenas para suprir os custos de produção,. Na seção “Espaço do Rôke”, eram feitos *releases* do que movimentava a cena chapecoense no momento, com ênfase para a divulgação da Banda Repolho, que recentemente havia lançado sua primeira *demo tape*, intitulada “Chapô a Galeria”. A descrição da banda, no quarto volume da série, chama atenção, pois é apresentada como

“quatro garotos que não eram de Liverpool” que “faziam uma verdadeira *salada musical*, com *rúcula*, *abobrinha*, *melancia*, *alface*, *bergamota*, *etc...*” com sucessos “que não tocaram na AM, nem na FM, e muito menos nas ondas curtas, mas que já debes ter escutado em algum lugar” (TOMBINI; VIECILI, 1993, p. 20).

Ademais, no contexto de efervescência das *demo tapes* da Graforrêia Xilarmônica, no mesmo ano, o *zine* se dispôs, junto a Frank Jorge<sup>48</sup>, a realizar um *release* sobre a banda, no intuito de difundir ainda mais o reconhecimento de tal no circuito juvenil da cidade. Não somente, mas bandas que fizeram parte e já haviam sido dissolvidas, como a *Schmier* e a *Cuspe Afrodisíaco*, receberam suas análises no impresso. O que consideramos como uma possibilidade de Cleandro, sobretudo pela participação nas duas bandas, comentar um pouco sobre as suas experiências musicais anteriores, enfatizando a presença de outras bandas anteriormente existentes em um meio, até então, inédito.

Para além disso, o *fanzine* atuou como um interessante difusor da ideia de *colonagem* entre o seu público leitor. Destaca-se que grande parte de suas páginas eram compostas, corriqueiramente, por quadrinhos, que, assumindo a perspectiva da *colonagem*, narravam a história de “Dom Juan & Dom Quixote”, dois *colonos* (estereotipados, quase à maneira do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato) em busca de uma carreira consolidada no cenário musical brasileiro, semelhante à perspectiva da juventude chapecoense que estava se aventurando, à época, dentro do cenário musical local.

Conforme os editores tornavam-se, também, músicos (parte dos *Quentes y Calientes*), evidencia-se que a construção dos personagens assemelha-se as experiências de vida dos autores e de amigos próximos, visto que os personagens assumem diferentes identificações musicais ao longo das narrativas, perpassando o sertanejo-brega e o *punk*, assim como adquirindo um grande público, brasileiro e mexicano, este último em referência à *Quentes y Calientes* que surgia no mesmo contexto, que gostavam das hibridizações de sons e ritmos nas produções.

---

<sup>48</sup> Baixista da banda Graforrêia Xilarmônica.

Figura 18 - Trecho de Dom Juan & Dom Quixote<sup>49</sup>



Fonte: Acervo pessoal Cleandro Tombini.

Figura 19 - Trecho de Dom Juan & Dom Quixote<sup>50</sup>



Fonte: Acervo pessoal Cleandro Tombini.

Deste modo, a *colonagem* se fazia presente nas construções narrativas da história, seja através da figura de um narrador oculto ou das falas dos personagens, que não relegavam as suas raízes identitárias mesmo em diferentes contextos. As críticas ao modelo imposto de valorização do trabalho em contraposição à cultura, por exemplo, (“música era coisa de vagabundo”), e o sotaque carregado com trejeitos e gírias locais (“colonage” = público de colonos; “vamo embora, que a mãe disse pra gente não pegá sereno!”), em reafirmação da proposta identitária dos grupos, faziam do *fanzine* um importante meio de difusão deste reconhecimento entre o público leitor.

Além disso, destaca-se que ao longo da sua trajetória, este *fanzine* passou por uma reformulação, envolvendo outros sujeitos desta cena alternativa, como o próprio Roberto

<sup>49</sup> Texto do quadrinho: “Mas o mexicano louco virou a cabeça deles”. Texto da fala: “Lembre de mim” (paródia com a música *Pense em mim*, de Leandro e Leonardo). Texto lateral: “O cabelo cresceu! E conquistaram um novo público”.

<sup>50</sup> Texto do quadrinho à esquerda: “Eles faziam show pra colonage escondido dos seus pais. Pois música era coisa de vagabundo”. Texto do quadrinho à direita: “Cantá nada sô! Vamo embora que a mãe disse pra gente não pegá sereno”. Atenta-se à presença de elementos da colonagem nas falas dos personagens, disposto nos conselhos das mães para que os filhos não saiam à noite para evitar pegar o sereno.

Panarotto, e, em fins de 1993, se consolidou como *selo fonográfico* sob a alcunha de “*Agito com Balalau: Produções Artísticas (Quentes y Cia)*”. Seguindo a conceituação proposta por Eduardo Vicente (2002), referente à indústria musical dos anos 1990, podemos compreender que um *selo* fonográfico se coloca como uma pequena empresa independente que auxiliava na produção e distribuição do material fonográfico, neste caso, dentro do contexto local. Desta forma, na segunda metade da década, o selo *Agito com Balalau* foi responsável pela organização de parte dos shows em Chapecó, criando uma ponte entre os locais e as bandas, assim como apoiou, gravou e difundiu uma gama de *demo tapes* na cena local, possibilitando a sua ampliação.

### 3.1.2 Uma rede se forma: os contatos com Porto Alegre e o show em Curitiba

Conforme a juventude alternativa chapecoense consumia intensamente o material fonográfico vindo de Porto Alegre, denota-se que elementos musicais e estéticos passaram a ser reproduzidos nas sonoridades e nos estilos musicais das bandas locais. Não somente isso, mas a rede de contatos construída por parte desta juventude passou a difundir este material, através do empréstimo de cópias ou envio das mesmas por correio, em diferentes cidades do estado de Santa Catarina e do Paraná.

Foi deste modo, portanto, que as bandas gaúchas foram apresentadas aos amigos que moravam em outras cidades, como é o caso de Eric Thomas, amigo dos integrantes da Repolho, que residia em Curitiba. Por iniciativa de Paulo de Nadal, que viajava constantemente para a capital paranaense, construindo uma ponte de importação e exportação de materiais mais sólida entre as cidades, é que Eric recebeu várias destas fitas, tendo entre elas uma cópia da Graforrêia. Acerca disso, como relembra Gambatto (2021), como o estilo da Graforrêia foi uma febre naquele momento, todos ficaram muito entusiasmados com a banda querendo conhecer mais a fundo as suas produções. Desta forma, Eric Thomas, que também participava da banda curitibana *Emílio e Mauro*, tomou a seguinte decisão, de acordo com Gambatto (2021):

Nos nossos dez anos de amizade, ele [Eric Thomas] queria fazer uma festa lá em Curitiba, e ele queria fazer um show com o Repolho, com Emílio e Mauro e ligou pros caras da Graforrêia: “Ó, vocês tão tocando?” e os caras falaram: “não, a gente não toca mais, não tem a banda” [...] E aí os caras, acho que entraram em contato um com o outro, tavam parado e decidiram: “Vamo então!” Diz que fizeram um ensaio e foram. Mas sem o Marcelo Birck, só o Alemão, o Carlo Pianta e o Frank Jorge. [...] Daí a gente se encontrou em Curitiba, e fomos com a Repolho, fomos tocar lá. E lá a gente conheceu os caras da Graforrêia.

Logo, antes de comentar sobre o referido show, denota-se que a partir destes contatos com as cenas curitibana e porto alegreense, uma série de novas inspirações começaram a pautar os métodos de difusão da banda, tanto nos shows como nas músicas da cena chapecoense. Como relembra Panarotto, R. (2020):

[*Quando chegamos em Curitiba observamos*] “Bah, olha, os cara fazem cartaz dos shows!”. E a gente não fazia, porque na nossa cabeça quem iria nos shows eram os amigos, então a gente pegava e ligava. Era essa a linha de raciocínio. “Ah, eles fazem um texto”, que é um *release*, “falando da banda e mandam pro jornal”; “Ah, eles tiram fotografias”; “Ah, eles fazem demo-tapes”. Quando a gente viu essa movimentação a gente pensou: vamos fazer também!

Desta forma, uma gradual transformação na cena chapecoense teve início, sobretudo pela inserção de meios de difusão dos shows, por meio de cartazes, além da prática de construção de *fanzines* e da gravação de *demo tapes*, importadas das estratégias de outros estados. Não somente, mas a ampliação das manifestações juvenis em torno do *rock* na cidade, motivada pelo reconhecimento da Banda Repolho, sobretudo, em caráter nacional, promoveu uma abertura gradual de espaços para shows e apresentações, gerando um ganho de capital para ser investido nas bandas, assim como possibilitaram a difusão das suas produções com maior intensidade em Chapecó.

Especificamente falando do show em Curitiba, este foi realizado no *Bar 92 graus*, onde a Graforrêia Xilarmônica dividiu palco com as bandas chapecoense e curitibana, atraiu um grande público para acompanhar as produções autorais dos três estados do sul do país, tendo grande repercussão, inclusive, na imprensa nacional. Na edição de junho de 1993 da Revista Bizz, a revista de *rock* mais importante na história brasileira, encontra-se um tabloide escrito por Abonico Ricardo Smith (1993, p. 16), que faz um resumo do show da seguinte maneira:

**NO SUL, UM MONTE DE BANDAS SE DENOMINAM GRUNGE-RURAL. NO CENTRO OESTE, OUTROS MALUCOS DÃO A LUZ AO FORRÓ-CORE. NÃO ADIANTA INSISTIR NO SEPARATISMO – ESSE PAÍS MISCIGENA QUALQUER COISA[...]** O Grunge-rural – nome dado ao estilo derivado do Graforrêia por seus, como diria, discípulos – mistura letras romântico sertaneja, sotaque pseudo-caipira, visual tecno-gumex e gozações com Seattle. De Chapecó, SC, vem o Repolho, cujo guitarrista é pagodeiro, dono de boteco e ex-candidato a vereador. Eles homenageiam “cornos” e transformam em música uma simples receita de croquete. Em Curitiba, a facção é representada pelos veteranos do Playmobilys e pela falsa dupla (na verdade é uma banda) Emílio e Mauro, fundada em fevereiro deste ano pelo guitarrista Eric Thomas.

Em uma rápida definição, o *grunge* foi um movimento musical nascido nos primeiros anos da década de 1990 na região de Seattle, nos Estados Unidos, denotando o surgimento de

uma série de nichos musicais alternativos no interior do país. Era característico por misturar elementos do *punk*, do *metal* e do *pop*, definindo uma estrutura melódica voltada à simplicidade musical, sem os excessos de cada uma das vertentes supracitadas, mas carregando nas letras uma mensagem crítica sobre o contexto (micro e macroestrutural) em que a banda estava inserida. Logo, a relação estabelecida para construir a identificação destes conjuntos como *grunge-rural*, se dá pelas características musicais semelhantes ao estilo norte-americano, porém aplicando elementos cotidianos nas produções musicais, configurando um híbrido entre o local e o global.

Assim, é a partir desta análise que o jornalista apresenta a Graforréia Xilarmônica e, por associação, também identifica todas as bandas que tocaram naquela mesma noite, sobretudo pelas proximidades dos estilos apresentados pelos três grupos, que evidenciam um “lado brega e bem-humorado, com algumas esquisitices” (BIZZ, 1993, p. 16). Ademais, em suas considerações, compara as bandas com a estética apresentada pelo *Raimundos* (fórró-core), que posteriormente seria uma das mais conhecidas pelo estilo híbrido de se fazer *rock*. Nesse sentido, indica-se que Smith buscou construir suas associações musicais, com estilos e bandas consolidadas no mercado musical do período, para tentar chegar a um ponto identificador comum. Diversamente, não se pode dizer que as bandas se reconheciam deste mesmo modo.

Esta característica identitária das bandas, de um hibridismo, se relaciona ao que Vicente (2006) define com cerne das identidades musicais dos anos 1990 no Brasil. Para o autor, com:

A grande segmentação da produção verificada a partir dos anos 90 relacionava-se, também, ao fortalecimento da produção cultural desenvolvida dentro daqueles que eu denomino como *circuitos autônomos* de produção musical, onde as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc.) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. Foi a partir desses circuitos – de caráter local, mas quase sempre legitimados por referenciais internacionais-populares – que surgiu significativa parte não só do que foi realmente inovador na produção musical brasileira das duas últimas décadas, como também alguns de seus maiores fenômenos de venda. (VICENTE, 2006, p.12).

No que diz respeito à Banda Repolho, considera-se que, no lugar do *grunge-rural*, estes hibridismos musicais realizados pelos chapecoenses seriam identificados, posteriormente, como *Colonagem Cybernética*, denotando a presença de uma identidade musical específica pela banda. Deste modo, na construção de uma cena musical de pequena escala, como a de Chapecó, a *colonagem* passou a se construir na cidade a partir de uma rede



de influências desenvolvida entre diferentes sujeitos dentro do cenário *underground*. Para Janotti Júnior e Telles (2011, p.13), são nestes contextos em que as trocas simbólicas e as influências ocorrem, visto que estas redes de contatos:

[...] abrem possibilidades de auto-reflexão e de influências mútuas dentro de um mesmo contexto cultural. Ou seja, é através dessas práticas que bandas se influenciam mutuamente, [...] são forjados acordos e distensões em torno da ocupação dos espaços de consumo de música ao vivo, fã discutem as novidades musicais, afirmam culturas de escuta e descobrem novos músicos. Toda cena musical é um conjunto de práticas ao redor de gêneros, rótulos e arquiteturas musicais que permitem uma inter-relação dinâmica entre o modo como são negociados o consumo dos produtos culturais nas diversas tessituras urbanas em que circulamos e o cosmopolitismo ligados a essas mesmas práticas.

Partindo das considerações dos autores, busca-se compreender como uma rede de influências fomentou o surgimento de bandas de *rock* que tinham na *colonagem* uma identidade comum. O *boom* na cena chapecoense, iniciado em 1993, teria como base a formação de uma série de bandas que assumiriam uma identidade ligada à *colonagem*, cujo maior exemplo é a Repolho, após o episódio de Curitiba, assumindo de fato a perspectiva da *Colonagem Cybernética*. Não somente, mas como disposto nos próximos subcapítulos, observa-se que outras bandas construía as produções sob a mesma perspectiva identitária, em projetos musicais ante diferentes alcunhas, mas que visavam produzir, de forma independente, um *rock* autoral caracteristicamente chapecoense, evidenciando elementos do cotidiano local, assim como promovendo um *hibridismo* de estilos e sonoridades.

### 3.2 NOVAS BANDAS NA PARADA: IDENTIFICANDO OS PROJETOS MÚSICAIS EM TORNO DA COLONAGEM

Entre tantas movimentações e estilos musicais que eram correntes em Chapecó, o *rock* que assumia a perspectiva da *colonagem* ganhou destaque em nossas discussões, visto que a partir dele uma gama de bandas passa a se definir enquanto chapecoense e, de sobremaneira, passam a incrementar, através do uso da ironia, elementos da cultura popular em suas produções. Serão analisados, na pauta seguinte, os projetos musicais das bandas Repolho, *Quentes y Calientes* e *Red Tomatoes* no intuito de perceber a presença da *colonagem* nas produções de cada uma delas.

### 3.2.1 A Colonagem Cybernética da Banda Repolho

Em 1993, pouco antes da ida para Curitiba, Paulo de Nadal, o “Girino”, assumiu o baixo integralmente na Banda Repolho (até então, o espaço era dividido entre Paulo e Julio Mendes), constituindo assim uma das mais duradouras formações da Banda na década de 1990. Sob esta organização, Paulo e Demétrio foram responsáveis por incorporar elementos da MPB nas composições da banda, constituindo um hibridismo estético-musical, que possibilitou a realização de misturas de sons e estilos que impactaram na constituição das músicas. Tal fato é sinalizado por Panarotto, R. (2020) da seguinte maneira:

O Demétrio, por exemplo, pelo que eu me lembro na época, ele era muito ligado à música popular brasileira, assim, já ouvia muito mais esse tipo de coisa assim. O Anderson e o Girino [Paulo de Nadal] eles gostavam muito de *Hardcore*, assim, e o Anderson... ele tinha influência do *Slayer*, umas bandas assim nessa linha, por exemplo. Eu já, por exemplo, não ouvia *Slayer*, nunca fui muito fã de *Slayer*, eu nunca fui muito fã de metal, por exemplo. E o Anderson tinha essa coisa, o Girino em alguns momentos era muito mais banda *punk* mesmo, mas aquelas *punk hardcore* mesmo, sabe? Cólera, Garotos Podres, essas coisas assim. Eu já tinha uma influência muito mais voltada, um ao *rock* gaúcho, principalmente de bandas como Replicantes, DeFalla e a Graforrêia Xilarmônica. [...] eu gostava de Beastie Boys, gostava bastante de Primus e de Mr. Mango, que eram as bandas que eu ouvia, então, pra mim, o início da Banda Repolho ele se dá por essa mistura de coisas.

Além dos supracitados, destaca-se que os músicos locais também tiveram sua influência sobre os integrantes da banda, como Tyto Livi, Gilmar Guerreiro e a própria Banda Paranoia, constituindo uma base referencial e uma amálgama de estilos que se uniam e se complementavam, em um ato experimental de fazer *rock*.

Como é sinalizado por Hermeto (2012, p. 137), uma das principais características do *rock* dos anos 1990 no Brasil são as relações interpostas entre os ritmos, sobretudo estabelecendo um “diálogo com a MPB mais tradicional, inovando sem receios e em diálogo com todo o tipo de tradição”, tal qual fez o *MangueBeat*, em Recife e o *ManéBeat*, em Florianópolis, por exemplo. Logo, Chapecó se coloca também neste circuito alternativo de com as proposições da *Colonagem Cybernética*, hibridizando diferentes elementos importados pelas tecnologias de massas, com características das raízes da cultura popular local, em uma musicalidade singular.

Com esta mistura de sons, portanto, a Banda Repolho constitui um estilo próprio que pode ser traduzido, nas palavras dos integrantes, apenas simplesmente como música, porém cuja base era o *rock*. Igualmente, isto pode ser percebido no documentário “*Repolho: Música*

*sem Parar*”, produzido em 2004 por Silvia Biehl, estas misturas estão tão intrínsecas que as músicas não poderiam ser enquadradas em um mesmo estilo: para uns *funk*, para outros MPB, para os demais, *rock*. Os diferentes estilos explorados pela banda levaram-na a adquirir uma identidade própria, chamada *Colonagem Cybernética*, que se fortalecia enquanto os integrantes da banda “entravam em sintonia” e “entendiam o que realmente queriam fazer” (GAMBATTO, 2021).

Pautados nos princípios da *colonagem*, as produções da Banda Repolho se destacam como uma alternativa de ligação da música com o espaço em que era promovida, adequando nas letras, elementos presentes no cotidiano percebido nas relações construídas no Oeste Catarinense. Ou seja, evocando determinadas práticas religiosas e a tradição conservadora local sob um tom crítico, assim como evidenciando o linguajar (em sotaque e fonemas), que eram muito presentes nas experiências tanto da vida dos integrantes da banda, quanto da população chapecoense como um todo. Como destaca Panarotto, D. (2020):

[...] as nossas coisas na cidade são completamente diferentes das coisas que vem de fora, e nós, o processo da *colonagem* também passava pela valorização disso. Essas coisas que nós identificávamos. Isso tá no fazer, mas isso tá no linguajar também, ou seja, como as letras eram feitas, ou são feitas, em que a valorização de algumas expressões ela tá presente.

O *cybernético*, por sua vez, dentro do contexto da cidade nos anos 1990, refere-se ao bombardeamento informacional e midiático promovido pelos canais da TV a cabo, em plena ascensão no cenário chapecoense do período. O consumo de programas *futuristas* – *Star Trek*, *Perdidos no Espaço*, *Os Jetsons*, etc. – entre a juventude da época, influenciaria na organização estético-musical das bandas em conceber um futuro imaginado no passado (retro futurismo), de maneira similar ao que *Os Mutantes* já realizavam nos anos 1970.

Ademais, o uso de diferentes tecnologias para a criação e difusão das músicas, desde instrumentos elétricos até o uso da música *Techno* na produção das melodias, sobretudo a partir do segundo CD, em 1998, que começavam a se popularizar na região através da ampliação dos contatos com o restante do país, diagnosticaram um elemento determinante para a *colonagem*: os *colonos* estavam interligados diretamente com as tecnologias em voga no período.

O *cybernético*, de igual modo, aparecia nas performances que compunham as fotografias da banda, sob uma temática irônica, que apresentasse elementos da cultura popular, local e global, presentes no cotidiano dos integrantes do grupo. O encarte da *demo tape A Horta da Alegria* (1994) chama a atenção por isso, visto que evoca a *colonagem* em

diversos aspectos imagéticos-discursivos. Em primeiro lugar, o título mostra, para além do elemento que interliga com o nome da banda, uma correlação humorística com as características *rurbanas* existentes na cidade que, também, fizeram parte do cotidiano dos irmãos Panarotto, sobretudo.

Outro ponto são as vestimentas empregadas pelos integrantes da banda: da esquerda para a direita vemos, Demétrio de pijamas com um travesseiro debaixo do braço; Paulo de óculos escuros com uma folha de repolho cobrindo a cabeça e parte dos olhos; à frente, Roberto utiliza uma peruca, colares e adereços sob um gibão marrom; à direita, Anderson, com uma roupa que se assemelha à de Conan, o Bárbaro, usa uma peruca loira. A extravagância estética era gritante. Ao fundo, Edson Ritter (o quinto Repolho, quando não Repolhete) em participação especial.

Figura 20 - Encarte da demo tape “Repolho e a horta da alegria”, Banda Repolho (1994).



Fonte: Demo tape Brasil.

Mas não se restringe somente à fotografia da capa, mas, por meio do uso de montagens, através do uso da imagem de um repolho no centro da bandeira do Brasil e no lugar do ‘O’ no nome da banda, e de *insights*, com “Eu amo Chapecó <3”, a Banda Repolho criava uma conexão com o local de origem. Ademais, é perceptível na orelha do encarte, uma crítica irônica sobre a visão conservadora e tradicionalista da sociedade que, na época, ainda colocava o *rock* como elemento desvirtuante da juventude.

Inclusive, é a partir desta *demo tape* que a *colonagem* passa a se difundir com maior intensidade sobre a cena musical da cidade. No que tangem as letras das músicas, a Banda Repolho teria caráter fundamental na difusão dos princípios da identidade social,

apresentando uma valorização dos aspectos da cultura popular cotidiana a partir de discursos irônicos, inaugurando a possibilidade de rir de si mesmo como forma de pertencer. Em outras palavras, como estes elementos da cultura popular eram percebidos pela sociedade sob uma perspectiva negativa, estes eram expressos nas músicas da banda através do uso da ironia e do sarcasmo, o que tornava a recepção facilitada pelos ouvintes.

O tom irônico adotado nas produções evidencia muito mais do que o olhar sobre os atritos entre o tradicional e o moderno, mas define um “espaço neutro” entre ambas as partes, ou seja, elementos que ligam a população a toda esta transformação, porém sem deixar de lado as suas raízes. Esta ideia, discutida fora do círculo da banda, era vista como uma alternativa de evidenciar a cultura local sob uma ótica despreocupada e, principalmente, *inteligente*. Sinalizamos o termo, pois, como Anderson Gambatto frisa na sua entrevista, o aspecto inteligente das produções da banda se dá devido ao uso uma retórica irônica cujo intuito busca estabelecer uma mensagem marcada pela sutileza da crítica.

A ironia, presente em diversas músicas, é assumida como modelo de linguagem no intuito de atingir um público maior, tal qual criticar de forma velada (mascarada pelo riso) as estruturas da sociedade. Não obstante, a estratégia de utilizar do sotaque e de gírias comuns à região como elementos evidenciam a noção de pertencimento ao local, o que possibilitou que um estilo pouco conhecido pudesse ter êxito entre o público. O riso popular, como considera Bakhtin (1987, p. 10-11), é “ambivalente [e] expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”, logo, ele é utilizado nas produções da Repolho como uma forma de reafirmar a influência da cultura popular no cotidiano da população.

A mistura do elemento linguístico com narrativas musicais que envolviam temas comuns ao dia a dia era vista, pelos integrantes da banda, como uma forma de aproximar, o máximo possível, as músicas (o texto) das vivências do espaço local (o contexto). Neste sentido, a música formava um canal que buscava passar uma mensagem de pertencimento geográfico, cultural e social, para uma comunidade em que as minudencias culturais e linguísticas sofriam censura por parte das instituições oficiais, utilizados na dominação dos grupos. Como analisa Bakhtin (1987), assim como no período medieval quando a “língua da praça” e seu caráter popular eram comuns nos espaços públicos e fugia do regramento destas instituições (tribunal, igreja, etc.), o mesmo pode ser lido no contexto da época, fugindo dos preceitos ordenadores na busca de uma língua dita correta.

Neste sentido, o sotaque local, derradeiramente marcado pelo ‘L’ arrastado e pelo tepe, /r/, tornava-se elemento chave para as implementação do riso. A ideia, como denota Roberto, era justamente “brincar com o sotaque, sem promover uma discriminação” (PANAROTTO,

R., 2020) justamente porque era, de fato, um elemento comum na sociedade chapecoense na época. Nesta brincadeira, músicas como “*Juvenal*”, abusam propositalmente destas características linguísticas no intuito de reforçar as características socioculturais do Oeste, reafirmando a percepção sobre o regionalismo e suas peculiaridades.

***Juvenal***  
***(Banda Repolho)***

*Juvenal tinha uma gatinha*  
*Ele pegô ela no natal*  
*Ela era muito bunitinha*  
*E porque tinha um ‘caro’*  
*Ela achô ele legal*  
*Ele levava ela pro cinema*  
*Tomá sorvete e depois iam passeá*  
*E me subiam e desciam a avenida*  
*No domingo e o povo não parava de gritá*  
*[...]*

Esta característica não é exclusiva desta música, mas em várias outras composições (vide *Chapecó*, citada anteriormente, e *Rock 700*, citado adiante) este elemento se faz presente, denotando uma característica identitária do grupo. Inclui-se aqui, também, as brincadeiras que envolvem o próprio termo *rock*, sendo adaptado, como caçoam os integrantes da banda, para o “colonês” enquanto *róque*, utilizando o /r/ fraco (tepe) ou *róke*, através do /r/ forte (rrróke), estabelecendo uma graça com a fonética da região.

Para além da língua, a religião, as crenças e as superstições populares foram também alvo das investidas irônicas da banda. As credices, simpatias e benzimentos tiveram, dentro do cenário do Oeste Catarinense desde os primórdios da colonização, uma força simbólica entre a população como uma alternativa ligada à religião para se buscar respostas para problemas pequenos ou dificuldades do dia a dia de forma (quase que exclusivamente) “inexplicável”. Todavia, este “inexplicável” passou a ser visto com incredulidade pela juventude do final do século, sobretudo pelas condições de acesso à informação (promovido pela escola e pelos meios de comunicação), somado ao descrédito e ao afastamento da religião, por parte deste grupo em específico.

Neste sentido, na música *Lasanha*, a superstição em torno da possibilidade de arrumar um casamento através de simpatias, elemento comum na memória local, é ironizada através da mistura de frases características destas credices, como presente na primeira estrofe da música. Ademais, há uma mistura de elementos populares e religiosos popularescos que vão constituir o corpo musical, expresso na figura do “*Santo Casamenteiro*” (Santo Antônio) como alternativa para evitar “*ficar pra titia*”, ditado utilizado de forma pejpratativa às mulheres que não se casavam.

**Lasanha**  
**(Banda Repolho)**

*Pega a cueca do rapaz amado  
Deixa de molho até na hora do jantar  
Folha de guaco e espinheira santa  
Abraça o santo agora é comemorar*

*Agosto é mês de cachorro louco  
E as mocinhas vão a igreja para rezar  
Vão pedir ao Santo Casamenteiro  
Um namorado que também queira casar  
O padre ficou muito comovido  
E as mocinhas resolveu ajudar  
Ensinou a elas uma simpatia  
Que pra titia elas não podem ficar  
[...]*

Além disso, o elemento religioso sempre foi um mote nos shows da banda, sobretudo expressos por Anderson que costumava utilizar do termo “*oremos*”, comum na ritualística da Igreja Católica para definir os momentos de atenção ao cerimonial, no interstício de uma música e outra chamando a atenção do público ouvinte. Esta brincadeira com a religião pode-se supor, que seja herança do movimento *punk*, que trazia uma retórica de crítica ao fenômeno religioso, mas também, ligando à perspectiva bakhtiniana, envolve a construção de um espetáculo cômico que “apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação as formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja” (BAKHTIN, 1987, p. 04).

Neste sentido, para além das instituições, outro ponto de crítica adotado pela banda se dá através da música “*Roque 701*”. É possível realizar uma leitura de um tom crítico sobre a questão da *ethos* do trabalho, elemento muito valorizado no contexto local devido à memória e aos discursos construídos, nos primeiros anos de colonização, pautados na ótica do trabalho árduo. Igualmente, a preservação deste elemento na constituição do *cidadão chapecoense*, na modernidade, reconfigurava-se diante da consequência de trabalhar para garantir o sustento e uma vida de qualidade, a qual, pelo imaginário popular, não pode ser possível através da música.

Na canção, que é uma referência direta a música de Tyto Livi (*Rock 700*), é construída uma relação estereotípica entre a inserção do *rock* na região e o mundo rural, satirizando os discursos de um contexto de que a região era considerada o “celeiro catarinense”. A mistura destes discursos, que convergem na referida *ethos*, é definida pela indignação presente na primeira estrofe da música:

**Roque 701**  
**(Banda Repolho)**

*Ele queria ser roqueiro até arrepiou nos pelos quando contou pro seu pai  
Era só o que me resta roqueiro nenhum presta vai planta mandioca vai  
Por que tu não pega nos livro seja um rapaz querido ingual o filho do Sinval  
Ou o filho da Otilia que passou em Agronomia e foi morá na capital (2x)*

Refrão

*Um colono tocando róque  
Não qué fandango qué woodstock  
Um colono tocando róque  
Não toca xote, só toca róque*

*Ele largava da enxada e no final de tarde ia ensaiá no galpão  
A batera dava o trote a guitarra se fresqueava e o baxo dava o tãõ  
Essa música era bela e derrepente começo atrai as multidão  
E o povo se chegava e ali mesmo dançava o róque de pé no chão*

Refrão

*Ãõ ãõ ãõ ãõ  
Detonando róque na televisão  
Ãõ ãõ ãõ  
e vai de foice de ancinho e enxadão*

Logo, pautado nesta ótica, a Repolho buscava ironizar que o trabalho braçal, expresso pelo ato de “plantar mandioca”, dentro da *ethos* do colono, é mais valorizado do que o fazer música, associada ao prazer. Elemento importante para a análise deste ponto se encontra nas linhas finais da música, quando é dito “*detonando o róque na televisão*”, visto que esta atitude se fez comum em determinados momentos do início da década, associando fluxos de movimentação juvenil com elementos de criminalidade e uso de drogas. O caso desta música interliga-se, inclusive, com uma apresentação realizada na Praça Central do município, em 1993, no aniversário da cidade. Esta festividade seria o auge do *Jornal do Almoço*, programa transmitido pela RBS (Rede Brasil Sul de Televisão), que organizou um show em homenagem à Chapecó e, na deixa, convidou algumas bandas, dentre elas a Banda Repolho.

Desta ocasião, Panarotto, R. (2020) rememora que a banda escolheu tocar a música *Chapecó*, famosa entre o público ouvinte, mas que a organização do evento não conhecia, justamente por surfar na onda apenas dos comentários da época ao invés de conhecer melhor o repertório do grupo. Assim, no dia da apresentação:

[...] a gente vai lá e começa a cantar a música de Chapecó, e aí começa uma movimentação de pessoas, sabe quando tu tá cantando e tu vê: um vai pra cá, outro vai pra lá, um conversa com não sei quem, o cara da produção discutindo com não sei quem. Ah, beleza, a gente termina, desce do palco, recolhe as coisas e vem um



dos caras da produção dizer assim: “*cara, vocês não vão ter como tocar essa música, porque é aniversário da cidade, porque a prefeitura tá ajudando a bancar o evento, porque não sei o que, não sei o que, e vocês não podem tocar uma música falando mal da cidade.*”. Daí a gente disse: “não, ok, tudo bem”. A gente voltou, passou o som e de boa. Só que como eles não foram nos ensaios e não procuraram entender o que era a banda, eles não entenderam que a gente tocava fantasiado, que a gente tinha figurino. E naquele dia a gente resolveu estrear a nossa Repolhete, que era um amigo nosso vestido de mulher segurando um repolho. E aí o que que acontece, a gente chega fantasiado pra tocar, e aí eles começam a olhar de atravessado. Então já tinham “censurado”, entre aspas, a música, mas naquela hora não tinha mais como cortar a atração, né, já tava na programação e etc. (PANAROTTO, R., 2020)

Neste sentido, na entrevista de Panarotto, D. (2020), uma informação interessante é pinçada acerca da relação da Banda Repolho com ensaios, apresentações e gravações: “a gente ensaiava muito pouco e, em algum momento, a gente deixou de ensaiar. A gente sempre achou o palco muito mais revolucionário”. Assim, relacionando as falas, percebe-se que a revolução possível dentro do palco, como o músico apresenta, define o caráter ilimitado de manifestações possíveis neste espaço delimitado, sobretudo através de *performances* como uma alternativa para vivificar as músicas, ou seja, apresentando de forma dinâmica e hilária a composição das letras.

A prática de *performances* nos palcos, como visto na apresentação da Banda Repolho, seja com apresentações que assumiam características teatralizadas ou com o uso de fantasias extravagantes, é apontado nas análises de Pais (2006), enquanto uma alternativa de comunicação e interação da banda com o público, mas não somente, podem ser vistos como elementos de representação das identidades das bandas, trazendo consigo símbolos de pertencimento que resultam em paradigmas estéticos e sociais dominantes. Em outras palavras, o autor define que,

Nos jogos de representação que caracterizam a teatralidade performática das bandas em palco, jogam-se também símbolos de pertença, ritualizam-se cumplicidades grupais e autoexpressivas de que resultam verdadeiros paradigmas estéticos e sociabilísticos (PAIS, 2006, p. 48).

Deste modo, inspirados na banda *Os Mutantes*, que muito utilizava *performances* como forma de tornar os shows verdadeiros espetáculos, a Banda Repolho investia nessa estratégia para ironizar os modelos vigentes em Chapecó, com modos de agir e se manifestar no ambiente público. Através do uso de fantasias, o show de música também se transformava em um teatro, com a possibilidade das bandas apresentarem as suas concepções de mundo, brincando e ironizando os contextos em que estavam inseridos. Acerca disso, Panarotto, R. (2020) comenta:

[...] o olhar da performance vem muito meu, assim, porque eu fazia teatro e eu tinha já o costume de me fantasiar pra fazer teatro. E aí eu entendia que a banda também tinha que se fantasiar pra subir no palco. Porque eu via bandas, como os Mutantes, ou como o DeFalla e eles faziam isso. E eu na minha cabeça tinha que ser algo nessa linha e aí, o primeiro show, eu vou fantasiado e os guris não vão. Daí depois eles começam a ir fantasiados e aquilo começa a ser um hábito.

Logo, são inúmeros os relatos que trazem a presença das fantasias nos palcos, desde perucas, chapéus e leguminosas, até barris pendurados com suspensórios e caixas de papelão cobrindo todo o corpo, como uma brincadeira sobre o agir em sociedade. Assim, o primeiro impacto com as atividades performáticas causou um grande choque para a sociedade da época. O conservadorismo cultural das elites e suas instituições, que desde a década de 1960 buscava construir uma imagem pública idílica para a cidade, viu na apresentação da banda uma afronta aos modelos sociais da cidade. Não somente, mas no que diz respeito à música escolhida, que passou a ser lida como uma crítica à Chapecó como um todo, do mesmo modo através do uso de figurinos e de figurantes fantasiados, que apesar de serem elementos comuns nas apresentações da banda, inclusive em outros espaços públicos, foram colocados como atitudes condenáveis pela sociedade local.

Porém, a apresentação neste evento trouxe uma repercussão negativa para a banda entre a sociedade chapecoense, visto que, como lembrado por Panarotto, R. (2020):

[...] era comum, assim, a gente ver [*comentários como*], “eu tava na missa e o padre falou mal de vocês!”. Sem brincadeira, cara, o padre no sermão falar isso. “Ah, na minha aula a professora tal falou mal de vocês! Porque ela disse, onde é que já se viu, invés de aproveitar o momento bonito, de festa, de comemoração, ir lá e fazer aquele tipo de apresentação!”. Era exatamente esse tipo de olhar deles.

A repreensão, por parte dos adultos, se dá justamente por não compreenderem a ideia que envolve a temática da banda, assim como a seriedade, intrínseca no âmago da mentalidade adulta devido à tradição conservadora local, via as performances de modo depreciativo perante a sociedade local. Por outro lado, a receptividade por parte do público jovem é interessante, visto que a plateia buscava se envolver com as performances da banda, utilizando fantasias aleatórias ou as mesmas usadas pelos integrantes da Repolho.

Complementado esta perspectiva, Ricardo Bellei (2021) comenta que:

O público vinha fantasiado, sabe? Parecia um teatro. Era uma celebração, o Repolho quando tocava era uma celebração, o bar todo celebrava, e sempre tinha aquele lance da fantasia e a gente se vestia das coisas mais engraçadas que tu pode imaginar na vida, era um sarro tu imaginar a gente no palco assim, e existiam interações inusitadas assim: uma vez o Girino [*Paulo de Nadal*] foi vestido de caixa de geladeira, [...] e [*em determinado momento do show*] aquela caixa já tava na galera, na plateia, o pessoal já tava jogando a caixa, assim, então eram umas coisa muito loca que aconteciam assim nos shows. Sempre tinha uma performance, e como era muita improvisação, nossa, era muito divertido, né?

Este constante interagir com o público, era uma marca registrada dos shows, seja com as músicas ou com as performances adotadas, que levavam o público a se envolver com maior afinidade, sobretudo pelo uso do humor pois, através dele, a banda poderia falar sobre determinados temas sem que as pessoas sentissem-se ofendidas pelas brincadeiras.

Denota-se um caso específico que esta interação se deu em um contexto, um tanto quanto, diferente. Em 1999, como relembra Panarotto, R. (2020):

[...] o Anderson, que é o baterista, ele se formou em Psicologia. E ele fez o estágio dele junto com os presos. E aí pra encerrar o estágio ele resolveu fazer uma festa dentro da penitenciária, e aí levar a banda e etc., e etc. E aí foi isso que aconteceu, e aí foi o Repolho tocar, né. Fui eu, o Demétrio, o Anderson e tinha mais uma pessoa participando, que agora eu não me lembro direito quem que era. E aí tu tá dentro da penitenciária cantando e aí, de repente, tu diz “bah, vamo tocar o milico né?” (risos) E era a penitenciária, tipo assim, eram os presos assistindo. E foi muito legal porque eles começaram a interagir, assim, dançar, agitar, cantar as músicas junto, sabe? Era uma coisa bem bacana. Só que era assim, a gente tava preso né, assim, era todas com as grades na janelas, tudo, e a porta de entrada era vigiada, né? E daí a gente resolve tocar o milico que nos shows a gente sempre faz, né, ela é um rap. Então a gente grita “Milico” e o público diz “quem mandou não estudar”, “milico”, “quem mandou não estudar”. E a gente fez essa movimentação com os presos, né, a gente gritava “Milico” e os presos “quem mandou não estudar”, sabe? E é brincando junto com a situação. E aí aquilo, porque essa é uma movimentação que a gente fazia de uma maneira muito espontânea nos shows, né, mas fazer isso dentro da penitenciária tem um outro peso, né? Me parece algo mais perigoso. Mas não chegou dar encrenca.

O rap *Lilico (a horse flat)*, cujo título possui uma clara verossimilhança associativa com a palavra *milico* (termo pejorativo utilizado para designar o policial militar), estabelece uma sátira velada aos profissionais militarizados, que à época faziam rondas em cavalos, referente à brutalidade nas abordagens e ações de rotina, associada tanto às práticas impulsivas (*salta um burro/solta um burro*), quanto à falta de instrução (*quem mandô não estudá*). Ademais, a afronta era mascarada pelo uso de um segundo título (*um peido de cavalo*) e na substituição da primeira letra da palavra, poderia passar despercebida aos ouvidos desatentos, sobretudo dos seguranças das festas que eram policiais em busca de renda extra, trabalhando em horários de folga.

***Lilico (a horse flat)***  
***(Banda Repolho)***

[...]

*Lilico*

*Quem mandô não estudá*

*La vem ele*

*Em cima de um cavalo*

*Solta um barro*

*solta um burro*

*salta um burro*

*solta um barro*  
*Feijoada é bom com pé de porco*  
*Feijoada é bom com pé de porco*  
 [...]

A demo tape *Campo e Lavôra* (1995), onde a música foi gravada pela primeira vez, traz uma ampliação do rol musical da Banda Repolho, incorporando cada vez mais os hibridismos de estilos musicais junto ao *rock*. Enquanto na fita de 1994 o *rock* era predominante, dividindo espaço com o *rap* e algumas composições, em *Campo e Lavôra* o *funk*, o brega (da Jovem Guarda, em *Paulo Balanço* e *Bunitinho*, e das bandinhas, em *Guadalarrarra*), e uma série de outros estilos misturados, destacam as conexões ecléticas exemplificadas pela banda. Esta característica ganha força, sobretudo neste íterim entre a gravação das duas *demo tapes*, devido a dois motivos diagnosticáveis: os contatos com Porto Alegre e o estreitamento das concepções musicais com Marcelo Birck (vide os capítulos seguintes); e, o avanço da globalização sobre a cidade de Chapecó que diversificou o mercado fonográfico local.

É partindo deste cenário globalizado, inclusive, que elementos pautados na internacionalização passavam a ser cada vez mais presentes nas estruturas locais, motivados pela forte publicidade norte-americana realizada pelos meios de comunicação, e que a banda se pautou em uma crítica aos novos padrões de consumo ofertados pela mídia. Observando a música “*Feio de a pé e sem dinheiro*” é possível constatar como elementos deste novo padrão de consumo eram vistos pela sociedade local, expressos no vocabulário popular da região:

***Feio de a pé e sem dinheiro***  
***(Banda Repolho)***

[...]

*Ele grita para o povo agora chegou minha vez*  
*Fazendo datilografia e um cursinho de inglês*  
*The book is on de taibou*  
*Open de door*

*Iá! Debruçado na uindow vendo as guél passa*  
*Iá! Debruçado na uindow vendo as guél*  
*Rota lota love*

*Com seu raiban espelhado comprado num camelô*  
*E aquela calça brim curinga herdada do seu avô*  
*Andando pela rua ele é mesmo de matar*  
*E o chêro de bergamota vai ficando pelo ar*  
*Arranjô uma namorada, um xuxuzinho meu irmão*  
*Camisa verde abacate e seu eslaque marrão*  
*Ele tá ligado pra não perdê a muié*  
*Um desodo da avão e um talquinho pro chulé<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> *Ele grita para o povo agora chegou minha vez/ Fazendo datilografia e um cursinho de inglês/ The book is on the table/ Open the door/ Ya! Debruçado na window vendo as girls passar/ Ya! Debruçado na window vendo as*

A música combina elementos da cultura capitalista mundializada, como é o caso das grandes marcas (Avon®, Rayban®), com elementos da cultura local, expressos através de nomenclaturas comuns no vocabulário local, como é o caso do “*brim curinga*” (calça jeans) e do “*eslaque*” (calça semelhante ao moletom), em uma brincadeira que envolve as diferenças promovidas pelas escalas culturais do período. Não obstante, é possível compreender na música uma comparação irônica sobre a estereotipia presente sobre o sujeito *colono* – não o pequeno agricultor, mas o indivíduo do Oeste catarinense – que se colocava em uma região vista como atrasada, mediante o processo de globalização.

Entretanto, pode-se fazer uma segunda leitura sobre a música: o hibridismo cultural existente na sociedade chapecoense. Como o avanço da globalização sobre todos os países ocorrera de forma gradual e extensiva, e não imediata, o fluxo de informações global encontrou uma diversidade social, cultural e simbólica que ainda se mantinha viva e em plena atividade dentro de estratos sociais regionais, resistentes no contexto de transformações impostas pelos novos padrões (IANNI, 2003; SANTOS, 2000). O fato decorrente é que os sujeitos realizam uma reorganização das informações, recebidas e herdadas, construindo uma cultura híbrida que se adequava aos modelos sociais vigentes, transformando-se em uma estrutura capaz de sobreviver neste universo dinâmico.

Enfim, ao longo de toda a década, conforme a banda passava por alterações na sua formação e os integrantes amadureciam a ideia da *colonagem*, e por meio também do estreitamento de relações com a capital gaúcha, sobretudo com os estúdios Dreher, é que a Repolho passou a aprofundar suas percepções da *colonagem* adequando, de maneira mais subjetiva a *colonagem* na estética dos discos. Os CDs (*Repolho Vol. 1 ao 3*), gravados entre 1997 e 2001, adotaram uma postura menos extravagante, do que nas *demo tapes*, e passaram a utilizar de fotografias que compõe elementos ligados muito mais ao contexto regional do que aos integrantes da banda: um bebê tomando banho em uma gamela (Vol. 1 – figura presente na introdução deste trabalho), uma festa de carnaval, realizada no Clube Recreativo Chapecoense (Vol. 2) e, ao que se assemelha ser, uma festa de comunidade (Vol. 3), definem, também, um amadurecimento da perspectiva da banda.

Apesar de trazerem nos CDs poucas músicas inéditas, foi a partir deles que a Banda aprimorou as produções já consolidadas e buscou, através dos contatos porto alegrenses,

---

*girls passar/Rota love love/ Com seu Rayban© espelhado comprado num camelô/ E aquela calça brim curinga herdada do seu avô/ Andando pela rua ele é mesmo de matar/ E o cheiro de bergamota vai ficando pelo ar/ Arranjou uma namorada, um xuxuzinho meu irmão/ Camisa verde abacate e seu eslaque marron/ Ele tá ligado pra não perder a muié/ Um desodorante da Avon© e um talquinho pro chulé.*

aproximar a perspectiva identitária e musical com grandes nomes do *rock* gaúcho. Gambatto (2021), destaca que:

Aí no nosso primeiro disco, a gente não é bobo nem nada, pegamo a participação do Marcito, do Ultraman, pra fazer percussão, o Frank Jorge participou de uma música... e eu acho que o Júpiter Maçã tocou... mas aí foi no segundo disco, mas tocou teclado no segundo disco, Frank Jorge tocou todos os baixos do segundo disco, e a gente tentava trazer essas pessoas.

Assim, cada vez mais a Banda Repolho passou a ser conhecida nas cenas gaúcha e chapecoense, prioritariamente, consolidando uma relação amistosa entre as capitais (do Rio Grande do Sul e do Oeste) sob a premissa de promover a cena do *rock* em outros espaços no país.

*Figura 21 - Capa CD “Repolho Vol.2”, Banda Repolho (1998)*



Fonte: Acervo pessoal Ricardo Berger.

Figura 22 - Capa CD “Repolho Vol.3”, Banda Repolho (2003)



Fonte: Acervo pessoal Ricardo Berger.

### 3.2.2 Do punk ao psico-brega-noise dos *Quentes y Calientes*

A banda *Quentes y Calientes*, nascida em 1993 nos momentos de descontração entre uma aula e outra do cursinho de pré-vestibular pelo trio Cleandro Tombini (guitarra), Daniel Viecili (vocal) e Genaro Fraga (violão), assumiu a proposta de produzir um “rock híbrido, rotulado de psico-brega-noise (com letras românticas e ‘esquizofrênicas’ e um som de acordes simples, pesado e melódico)” (TOMBINI, s/d, p. 6). Assim, as influências musicais da banda iam desde o *punk* ao *metal*, das experiências anteriores, como também se pautavam na Jovem Guarda, no *grunge*, no *rock gaúcho*, nas bandinhas locais e, cujo diferencial, a partir de sonoridades de bandinhas mexicanas, cujas estruturas eram semelhantes e os ritmos de fácil reprodução.

O contato com este material mexicano se deve pela prática de Cleandro em trocar camisetas personalizadas por discos, de diferentes estilos, com os amigos. Deste modo, Tombini relembra que:

Com o Daniel era praticamente camisetas, eu pintava e ele me dava os discos, até do pai dele. [...] Mas eu consumia qualquer coisa de música, [...] Eu não tinha, assim, ruim ou [bom], porque era caro o disco e não chegava. Então, eu queria conhecer qualquer coisa que eu pudesse ouvir e misturar na música, que era o que interessava, tirar alguma coisa interessante que eu pudesse botar na nossa música. (TOMBINI, 2021).

Ademais, a banda também assumia influências indiretas das bandinhas que tocavam nas rádios locais, como exemplo no programa *Sertão em Festa*, produzindo uma mistura de estilos que se associavam ao *rock* – de diferentes vertentes – e ao brega. A *colonagem* neste sentido, se organizava na perspectiva de misturar uma gama de sons e estilos diferentes, tal qual a Repolho, buscando criar sonoridades *híbridas* e únicas. Para Tombini (2021):

A gente ouvia muito tipo de metal, muito tipo de *crossover*, muito tipo de *punk* e muito tipo de coisa diferente, né, e pegava o *grunge* também, né. [...] Aquilo ali influenciava muitas músicas nossas, assim, a gente viu que podia... que a gente não precisava ficar só nas bases nossas, assim. Os dois dedos do metal, a gente começou a ir pras notinhas mais agudas, e fazia uns arranjos nessas cordinhas ali e daí misturava, e daí veio aquele *crossover* [...] essa brincadeira de misturar isso abriu nossa cabeça, um pouco assim, “tá mas punk e metal? Então dá pra misturar brega também. E daí deu. A ideia era misturar. Era misturar qualquer coisa. Bah, dali não paramo mais. [sic]

Neste *hibridismo* complexo buscavam construir suas identificações, em 1994 a banda passou por uma reformulação importante, com a saída de Genaro e a entrada de Anderson Tombini (Alemão)<sup>52</sup> com o baixo, trazendo, portanto uma perspectiva mais grave para suas músicas. Os *hits* da banda, *Isabelita* e *Forró do Borracheiro*, por exemplo, carregam acordes melódicos pesados, que evidenciam a intensa presença da guitarra e da bateria na condução de letras que falam de amor e paixão, sobretudo na primeira composição.

Na segunda, por sua vez, a mistura (*hibridismo*) de sonoridades conseguiu unir três estilos diferentes em uma mesma canção. Enquanto o borracheiro observa e sonha com as mulheres que passam pela rua, as melodias da música saem do *rock*, perpassam o *reggae* e o forró e terminam no *punk rock*, em uma concepção musical que concatena diferentes estilos sob uma mesma composição. Inclusive, a finalização da música traz outro elemento: a flauta

---

<sup>52</sup> Para evitar confusões para o leitor, utilizaremos apenas deste apelido para nos referirmos à Anderson. Deste modo, o Tombini utilizado nas citações advém de falas de Cleandro.



doce, que como lembra Cleandro, foi encontrada durante um ensaio no porão da casa de Roberto Panarotto e passou a fazer parte da composição por acaso.

***Isabelita***  
***(Quentes y Calientes)***

*Isabelita faz uma comida*  
*Como ninguém sabe fazer*  
*Adoro ir a sua casa – há!*  
*Para comer e beber*

*Isabelita é alegre*  
*Mas também muito louca*  
*Faz uma comida*  
*Que dá água na boca!*

*Quando estou com muita fome*  
*Vou logo a Isabelita*  
*Pois quem me serve*  
*É sua filha bonita! Mui buena!*

***Forró do Borracheiro***  
***(Quentes y Calientes)***

*Eu sou um borracheiro*  
*E minha vida é olhar*  
*As damas na autopista*  
*Que estão sempre a passar*

*Sou um Don Juan*  
*Mas me chamo Miguelito*  
*De todos os borracheiros*  
*Sou o mais bonito*

*Sei que sou charmoso*  
*No que faço um artista*  
*Mas o que fazer*  
*Até, até a vista*

*Hasta la vista! Ui! (4x)*

Assim, após a banda constituir uma formação fixa, que às vezes incluía um ou outro amigo de forma esporádica (como é o caso de Clôdo e Roberto Panarotto), é que delinearão a maior gama de produções musicais da banda, no seu período de atividade. Além disso, sob esta formação a banda passou a assumir uma identidade psicodélica e, ao exemplo dos *Beatles*, em *Sargent Peppers*, os integrantes construíram alter egos associados às características de cada integrante. Este fato é lembrado por Cleandro Tombini (2021), que passou a se assumir enquanto “Mr.Quente”, relacionando o *alter ego* com nome da banda; do mesmo modo “o Daniel foi o ‘Museu Caliente’, porque o Passarinho [*Anderson Gambatto*] xingava ele de museu, porque ele demorava jogando sinuca” e, “o Alemão ele destruiu as coisas, quebrava as vezes o baixo, e nós chamava ele de ‘Alemão Destruidor’ [*sic*]”.

Diferente das demais bandas, a *Quentes y Calientes* não possuía um local fixo para a realização dos ensaios, pois ao ocuparem as garagens das casas, causavam transtornos para os vizinhos com a sonoridade distorcida e pelo uso de caixas de som de baixa qualidade (caixas *Frahm*), causando constantes imbróglis que refletiam na impossibilidade da realização dos ensaios. Porém, sob estas dificuldades, Pais (2006, p. 43) corrobora que, “o contorno dos obstáculos e das dificuldades exige um esforço coletivo feito de improvisos, provisórias, abnegação e persistência”, definindo deste modo uma coesão para a banda. Acerca disso Tombini (2021) rememora com humor algumas passagens:

Uma vez teve um ensaio em cima da casa do Clôdo, que era uma garagem, que todo mundo assistiu. [...] [*A parte de cima*] tava liberado, daí nós botamos tudo em cima, acho que foi umas quatro, cinco horas, toda a vizinhança assim olhando, assistindo o show... veio cachorro, tudo. Daí a gente tocou *Quentes y Calientes* ali, numa tarde. Não pedimos permissão pra ninguém, nem pra vizinhança. [...] Fazer um ensaio em cima, tudo aberto. E era alto, assim, a gente se imaginou os Beatles ali! Que coisa horrível (risos). E os vizinhos tudo na janela assistindo, não entendiam o que que era aquilo. [...] Claro que a mãe dele [*disse*] depois: “Não dá mais! Só faz um”, né?

Um também a gente fez no Chale [nos fundos da casa de Cleandro], no SAIC, que a mãe tava fazendo um bolo. Diz que ela acelerava conforme a gente tocava, ela acelerava de nervosa (risos). Imagina, no início a barulheira que era, a gente não tocava nada. E aí, também, ela disse assim “Olha, eu acho melhor o próximo não ser mais aqui!” (risos).

Assim, quando eram realizados shows, estes envolviam uma preparação logística intensificada, marcada tanto pela construção de cartazes que seriam espalhados pela cidade, como também pelas performances dos integrantes nas apresentações. Tombini (2021) relembra que o cartaz de divulgação era padrão, com o mesmo título “Brincando de fazer amor!” (Figura 23), utilizando-se a estética pautada na *colonagem* evocava a fotografia de uma bandinha de comunidade no centro do cartaz, evidenciando tanto as ligações geográficas e culturais com a região, como as relações que construíram a identidade da banda. Assim, muitas cópias da mesma imagem eram realizadas e, apenas as informações do local, data e horário dos shows eram alteradas para as apresentações.

Figura 23 - Cartaz de shows da banda *Quentes y Calientes*.



LOCAL:

DURANTE O SHOW SERÁ DISTRIBUIDO  
LIMONADA E RAPADURA GRÁTIS !!!

DIA:

APÓIO:



Fonte: Acervo pessoal Cleandro Tombini.

Ademais, os *Quentes y Calientes*, tal qual a *Repolho*, performava durante as apresentações, estas marcadas por fantasias e objetos espalhados pelas vestimentas, como:

Ternos e gravatas mesclados a correntões de bijuteria, colares com bonecos de brinquedo, óculos com bigode e sobrancelhas que se mexiam, camisetas pintadas à mão, chapéus de bola de vôlei cortada, jaquetas de couro, botas bico fino e tênis listrados (pintados com líquido corretivo). (TOMBINI, s/d, p. 6).

O elemento das performances, outrora, também se fazia presente nos encartes das fitas, como é o caso da *demo tape* “3 anos na cidade das rosas” (Figura 24), de 1996. Por meio do uso de recortes e colagens, a banda traz na parte frontal uma montagem com os rostos dos três músicos em corpos de animais, em uma paisagem que remete ao slogan *cidade das rosas*, construído sobre a cidade ainda na década de 1970 e que perdurou até os anos 1990, mas que, ironicamente, dá nome à *demo*. Além disso, na orelha do encarte, há caricaturas (prática que Cleandro realizava desde a *Schmier*) dos integrantes ressaltando características físicas ou vestimentas.

Na parte de trás do encarte, há uma fotografia dos integrantes também sob uma performance irreverente: à direita, Cleandro com uma camisa do Flamengo empunha a guitarra; sentado, Daniel utiliza uma camisa do Fluminense (arquirrival do time carioca), com uma chupeta e óculos brancos. Não empunha instrumentos pois era o vocal. Em pé, ao lado de Cleandro, temos duas personalidades indistinguíveis, sendo que um é o Alemão Destruidor e outro, ao que nos parece, Roberto Panarotto/Beto Batera – porém, não podemos confirmar esta informação com exatidão. Ambos utilizam de roupas chamativas, mas que remetiam a estilos como o *grunge* (calça de bolinhas, jaquetas xadrez) e ao *new wave*, que eram moda no período. Ambos empunham um baixo.

Figura 24 - Encarte da *demo tape* “*Quentes y Calientes: 3 anos na cidade das rosas*”. Detalhes para a capa (acima) e a contracapa (abaixo).





Fonte: Acervo pessoal de Cleandro Tombini.

A *colonagem* também se expressava nas músicas da banda, com uma perspectiva menos irônica, em alguns dos casos, e mais voltada a defender o *colono* ruralizado. Esta percepção sobre o *colono*, que dá forma à música homônima da *Schmier*, foi herdada por Cleandro na transição das bandas. Junto dos demais integrantes do *Quentes y Calientes*, as noções do *colono* chapecoense, envolviam o “pequeno produtor, aquele que pratica uma agricultura que dela extrai sua subsistência de uma baixa produção agrícola, com uma mão de obra geralmente familiar” (TOMBINI, 2021). Deste modo, diferente do que as demais bandas analisadas neste estudo percebiam, a *colonagem* dos *Quentes* voltava-se para o contexto ruralizado e para a discriminação dos *colonos* como atrasados.

Assim, junto de Paulo de Nadal, construiu-se a música *Eu só ando de trator*, que narra um *colono punk*, ou seja, um sujeito ruralizado que se rebelou contra o sistema e os discursos da época e, junto do seu trator, passou a realizar ações rebeldes sobre aqueles que o colocaram como atrasado. São estabelecidas relações entre o rural e o urbano, assim como evidenciando características musicais do *rock* brasileiro dos anos 1970, a partir do trator, que assume e denota a rebeldia do *colono* tal qual o carro esportivo realizava nas décadas anteriores. Assim, a partir desta composição irônica, o *colono* buscava se apresentar diferentemente dos modelos discursivos vigentes na época, que o consideravam como atrasado, menos apático e mais rebelde.

*Eu só ando de trator*  
(*Quentes y Calientes – Paulo de Nadal*)

Refrão

*Eu só ando de trator*  
*Yeah, yeah, yeah*  
*Eu não pego mais na enxada*  
*Quando puxo uns arado*  
*Yeah, yeah, yeah*  
*Deixo a poeira levantada*

*Canto os pneu*  
*Vôo pela estrada*  
*Molho as pessoas quando passo em poça d'água*  
*Faço barulho quando chega a madrugada*  
*[inaudível] as bergamota*  
*E atropelo as praga*

Refrão

*Sempre nos domingo*  
*Aqui no sertão*  
*É todo dia a maior curtição*  
*Sou mesmo um terror*  
*O meu rock na pilha*  
*Na lata do trator*

Refrão

*Quem puxa os arado*  
*Ora, quem diria*  
*Pranta as batata, pranta as ervia*  
*[...]*

Outras composições também trazem outras características do regionalismo. A música *Bugres*, termo pelo qual os indígenas eram identificados pelos *colonos*, discute, igualmente, a questão identitária para estes povos indígenas: o refrão simples evoca uma frase de efeito “Sou bugre, com muita honra!”. No entanto, não podemos especular os motivos que levaram a construção desta música e os objetivos discursivos no contexto local.

De todo modo, por mais ativos que os *Quentes y Calientes* estivessem na época, a banda passou por dificuldades na realização dos shows, pois, Cleandro, entre 1994 e 1995, passou a morar em Santa Maria (RS), para realizar seu curso de graduação, dificultando, uma maior interação da banda na cena chapecoense, tanto por fatores geográficos, quanto financeiros. Na segunda metade da década, como poderemos perceber adiante, os projetos pessoais dos integrantes conflitariam com os musicais em que se estabeleciam, redefinindo a organização do grupo e a cena como um todo.

Salienta-se, para fins de comparação, que esta mistura de sonoridades pesadas e românticas com a música mexicana também seria realizada por Wander Wildner, em carreira solo em Porto Alegre nos anos 2000, porém, sem que fosse conhecida pelos integrantes da

banda chapecoense, o que denota que nem todas as produções locais advém, necessariamente, de uma movimentação exógena.

### 3.2.3 O Rock Chapecoense dos *Red Tomatoes*

A banda *Red Tomatoes* surgiu em 1993, na Escola de Música Bella Bartok, sob a formação inicial dos amigos Silvio Biondo (vocal e guitarra), Michel Marcon (baixo/guitarra) e César (bateria). A partir deste contato prévio, estes jovens começaram a se encontrar nas garagens dos prédios em que residiam para ensaiar alguns acordes, inicialmente de repertórios *cover*. Aos poucos, conforme desenvolviam sua sintonia, buscaram constituir um consenso mediante uma identidade musical e iniciaram a organizar produções autorais.

Inspirados diretamente pela Banda Repolho e pelos Diletantes – visto que Michel e Silvio trafegavam pelas festas em que estas bandas se apresentavam –, assim como pelas sonoridades de Seattle, berço do *grunge*, e de Porto Alegre, com ênfase para a Graforrêia Xilarmônica, estes jovens passam a compor e produzir músicas denotando temas cotidianos da juventude chapecoense da época. Destaca-se que o contato com as bandas norte-americanas (*grunge*) se dava, principalmente, pela intensificação da abertura do mercado brasileiro com o internacional, iniciada durante o governo Collor, que viabilizou a ampliação das possibilidades do fonográfico local, de instrumentos e discos, com materiais estrangeiros.

Complementando este pressuposto, Vicente (2002, p. 293-294) destaca, também, que a partir do ano de 1993 consolidou-se nacionalmente um crescimento do consumo fonográfico motivado, devido:

[...] as condições econômicas do país voltaram a se estabilizar e, enquanto o preço dos suportes musicais (LPs, CDs e cassetes) caía em torno de 14% em relação ao ano anterior, o salário médio real subia 9,3% de janeiro a outubro, possibilitando uma retomada de crescimento para a indústria. [...] Esse período de prosperidade teria as marcas da definitiva adequação da indústria instalada no país às práticas globalmente predominantes: a substituição tecnológica, a terceirização da produção (baseada na inovação tecnológica e na constituição de uma cena independente diversificada) e numa ampla segmentação do mercado.

Deste modo, os impactos disso em Chapecó se colocaram a partir da diversificação e barateamento dos instrumentos musicais, abrindo um leque para marcas como *Fender*, *Gibson* e *Aria Pro*, ao invés das consolidadas marcas nacionais *Tonante* e *Gianninni*, garantindo uma melhoria significativa na qualidade do som produzido pelas bandas. No que diz respeito aos discos, a tal abertura comercial também propiciou a entrada de diversos outros estilos e sonoridades, até então pouco comuns no circuito comercial local. Diferentemente das demais

bandas citadas neste trabalho, os integrantes da (futura) *Red Tomatoes* se apresentaram como um dos poucos que consumiram este tipo de material, garantido através dos catálogos musicais encontrados nas lojas de disco da cidade. Com ênfase para a *Palladium*, exclusiva neste processo de importação de material estrangeiro, desde que, como salientado nas entrevistas, fosse realizado um pedido de grande porte. Assim, como relata Marcon (2021), “a gente pegava e se reunia em uns quatro, cinco, assim, pra pedir disco”, facilitando o acesso a este material no que tangem questões de custo e de logística.

Na ampliação da difusão destes sons alternativos entre o público local, as festas tinham caráter fundamental, quando se organizavam listas de músicas que eram tocadas ao longo da noite e este material era incluído; assim como através da difusão dos discos por meio das *mixtapes* gravadas diretamente dos CDs e dos discos, compartilhadas e ouvidas nos *walkmans* entre os pequenos grupos, como dos skatistas, por exemplo. Deste modo, aos poucos a banda idealizou e repercutiu, por meio da reprodução das suas inspirações internacionais, uma sonoridade a qual se identificariam e produziram no seu rol musical, promovendo, assim, uma aclimação da juventude alternativa local.

Acerca dos locais de ensaios, esta primeira formação realizava estas práticas em diferentes lugares, visto que, constantemente, o barulho se tornava motivo de problemas. As garagens dos prédios onde moravam e o arquivo morto do escritório do pai de Michel, localizado em uma sala embaixo da Rádio Chapecó, foram os primeiros e conturbados espaços de ensaio da banda. Este último, inclusive, “ficava entre a rádio e o escritório. Aí a gente ia fazer um som lá e os caras transmitindo coisa no sábado. Passou tudo [*o som*] na rádio” (MARCON, 2021), acabou motivando a expulsão e a proibição da banda de atuar naquele espaço.

De mesmo modo, a banda passou por diferentes formações entre 1994 e 1995, devido a divergências sonoras, mas também por conflitos internos, característicos de questões juvenis (relacionamentos, projetos pessoais, etc.). Tal instabilidade nas formações dificulta, como indica Pais (2006) a construção de um “espírito de grupo”, o que, por vezes, institui um impasse na consolidação de uma identidade para a banda. Assim, com a bateria assumida por André Morandini Nicaretta, o *Baga*, em 1994, a *Red Tomatoes* assumiu uma identidade fixa, perpetuada ao longo da trajetória.

Outrora, é deste período que o nome da banda é constituído, após o lançamento da *demo tape* “*Repolho e a Horta da Alegria*”, e, tal qual a brincadeira realizada pela Banda



Repolho, em fins dos anos 80 com a banda “A Face”, Bellei<sup>53</sup> (2021) rememora que o nome foi construído também de uma sátira, ou seja, “se tinha o Repolho já na cidade, seria ótimo que existissem os tomates, né? Porque uma salada de repolho com tomate fica bem melhor! (risos)”.

Deste modo, sob esta formação, a banda assumiu uma perspectiva, que como aponta Marcon (2021), era “diferente da Repolho, que tinha aquela visão mais política, mais irônica das coisas; a gente já tinha uma visão adolescente... de se divertir. Tanto que a gente fala que as músicas dos ‘tomates’ só falam de amor ou de diversão, não tem tristeza”. Isto fica visível na primeira *demo tape* da banda intitulada *Red Tomeitôs*, em que as músicas se concentram em apresentar dilemas da adolescência, problemas familiares e relacionamentos. Entre as músicas gravadas, *Pai Tchuko* ganha destaque nas discussões deste trabalho, pois traz perceptíveis elementos da *colonagem*.

Figura 25 - Capa da demo tape “Réd Tomeitôs”, Red Tomatoes (1994)



Fonte: Acervo pessoal de Claiton Marcio da Silva.

A letra, que traz características do *punk*, ironiza a família tradicional e os costumes conservadores da cidade, colocando a figura do pai como um sujeito que rompe com as percepções morais da família ao praticar o alcoolismo, o adultério e a violência doméstica.

<sup>53</sup> Importante mencionar que Bellei passa a compor o *Red Tomatoes* por volta de 1997, no entanto, utilizamos da fala dele neste momento por ser o único a rememorar a história do nome da banda.

Não somente, mas o regionalismo se expressa por meio de gírias locais, como é o caso de *Tchuco*, uma derivação do italiano (*Ciuco*) que significa “bêbado”, assim como nos modos de cantar determinadas palavras se utilizando de uma linguagem coloquial comum na cidade, característica por suprimir o ‘r’ do final das palavras e amplificar o uso de fonemas (/ê/, /á/).

***Pai Tchuko***  
***(Red Tomatoes)***

*O meu pai vive tchuco*  
*Bêbe nos bar*  
*É uma ceva atrás da outra*  
*E não consegue pará*  
*E ainda vem me dizê*  
*pra mim não bebê*

Refrão (2x)  
*Ele come a empregada*  
*Bate na manhê*  
*E dorme com minhas irmãs*  
*Só de cueca e elas peladas*  
*Prende os bigode nos penteio*  
*E vomita ali mesmo*

Evidencia-se, no entanto, que a intencionalidade do uso destes elementos da cultura popular local na construção da música, vinha das inspirações promovidas pela Banda Repolho, que utilizava destes elementos como uma forma de trazer humor para as canções. Portanto, se nos primórdios os integrantes buscavam emular as produções e o estilo dos ícones nacionais e internacionais do período, após 1994, como o sucesso local da Repolho, os *Red Tomatoes* passam a seguir a fórmula da *colonagem*, brincando com o regional, para fazer do som da banda algo próximo da realidade tanto dos integrantes, quanto do público ouvinte.

Além do mais, com a entrada de Fernando de Nadal (vocal/guitarra), em 1995, e a possibilidade da realização dos ensaios da banda no estúdio de Paulo de Nadal, é que se construiu uma aproximação entre os estilos e as sonoridades, reforçando o movimento hortifrutigranjeiro<sup>54</sup> pautado na *colonagem*. Mais tarde, com a entrada de Ricardo Bellei, em meados de 1997, os ensaios dividiriam espaços entre o Estúdio e a sala dos fundos da *JR Records*, possibilitando uma maior tranquilidade e liberdade para os integrantes.

A banda, nesse sentido, identificou a sua relação com a *colonagem* a partir de uma identidade musical intitulada como *Rock Chapecoense*, isto é, sob a prerrogativa de produzir um *rock* que só toca em Chapecó, “porque até a influência do que a gente ouve e tal, a gente

---

<sup>54</sup> Em fins da década de 1990 empregou-se, de forma não oficial, o termo “movimento hortifrutigranjeiro” para definir as produções pautadas na *colonagem* desenvolvidas pelas bandas Repolho e *Red Tomatoes* no contexto externo à Chapecó. No entanto, como não tivemos acesso a fontes que corroborassem este conceito, apenas utilizamos para fins de identificação das duas bandas.

tem que traduzir pra nossa realidade. Então, [...] em letra você vai escrever em letra o que tu vivencia ali [*sic*]” (MARCON, 2021). Exemplifica-se esta fala com a música: *O Bormmann vai se emancipá*, denota-se a presença forte do bairrismo, característica comum no final dos anos 1990, em que as lideranças insatisfeitas com a condução pública e a negligência com os espaços distantes do centro, promoviam discursos de separatismo do restante da cidade. Assim, para o ouvinte externo, a música poderia não fazer tanto sentido quanto para o público local.

Também, relacionando a fala de Michel com a identidade em consolidação, outros elementos da *colonagem* começaram a aparecer em outras composições da banda. Partindo do *demo tape* de 1998, intitulada “*Uma de gato, outra de rock*”, em que a banda construía músicas com relações semelhantes aos temas de juventude, trazemos destaque para uma conversa gravada entre os músicos, intitulada *Rave Familiar*, que evoca uma série de elementos regionais na composição.

***Rave Familiar***  
***(Red Tomatoes)***

*Porque?*

*Porque daí eu falei: na fazenda dele lá, bah não posso cara, tenho casamento do meu pai*  
*Casamento do teu pai?*

*Hã?*

*Cinquenta anos, né, Bodas de Ouro.*

*Ah, tá.*

*Daí tá todo mundo convidado, diz que é pra convidar todo o pessoal da Yellow, vamo fazê um som. A festa começa sábado, aí pelas dez da manhã, aí churrasco de meio dia, matinê, aí churrasco direto até de noite, baile madrugada a dentro, com sopa no amanhecer...*

*Meeeeee!*

*Depois churrasco de novo.*

*Não tem jogo também?*

*Na realidade é uma rave familiar!*

*Uma rave familiar.*

*[Canto de igreja] Glória, glória Aleluia!*

A *colonagem* presente na gravação sobre a realização de festividades, parte dos costumes tradicionais herdados do período colonial, em que eram comuns a participação de um grande público, geralmente a família e a comunidade, assim como a exorbitância das refeições, a presença religiosa e de bandinhas para animar a confraternização. De forma irônica, é construída uma relação com as *raves* da juventude, em voga nos anos 1990, tanto por perdurarem uma série de dias (geralmente de sexta a domingo), como também por envolver a presença da música e de um grande contingente de indivíduos em busca de sociabilidade.

Partindo destas brincadeiras, salienta-se não apenas a dissonância geracional, dos tempos de colonização à contemporaneidade, mas também se evoca o elemento do

protagonismo juvenil em torno da realização destas atividades de sociabilidade. Assim, os *Red Tomatoes* construíram um rol musical que destacava, de forma pontual, elementos da cultura popular local, colocando em evidencia composições que valorizassem de forma enfática as relações e os conflitos juvenis, mas também, que brincassem com as características regionais, buscando consolidar um público em Chapecó, como bem fez a Repolho.

\*\*\*

Em suma, muito mais do que teorizar a ideia de *colonagem*, como proposto no primeiro capítulo, buscou-se observar a presença destes elementos nas produções musicais das bandas analisadas neste trabalho. Assim sendo, perceberam-se diferentes modos de incorporar esta característica nas produções das referidas bandas, muitas delas expressas por intermédio das músicas, das performances ou dos encartes das *demo tapes*, assumindo uma perspectiva irônica ou nem tanto. O fato é que, aos poucos, enquanto a cena se consolidava na cidade, a *colonagem* começou a ganhar ainda mais força entre as produções musicais locais e, como será visto nos tópicos seguintes, a segunda metade do século representou um avanço na difusão desta identidade musical dentro e fora de Chapecó.

### 3.3 A DILATAÇÃO DA CENA LOCAL (1993-1997)

Aos poucos, as bandas autorais de Chapecó passaram a fazer sucesso e ganhar reconhecimento local. Se tratando ainda de uma cena em construção e, sobretudo, *underground*, isso ocorreu principalmente por parte da juventude a partir dos comentários realizados em espaços já mencionados, como o Calçadão, as escolas e as praças. Os empresários aos poucos, também, passaram a perceber que o sucesso dos conjuntos locais poderia ser revertido em lucro. Com a publicação da Revista Bizz, a mídia também percebeu uma possibilidade de alavancar o nome da cidade a partir do surgimento de uma banda de *rock* que fez sucesso nacionalmente, tal qual já havia ocorrido com outros conjuntos pelo país.

Após o burburinho em torno das apresentações da Repolho e do show dos *Loverboys*, destaca-se que novos espaços e meios de difusão passaram a compor a estrutura de sociabilidade juvenil em torno do *rock* em Chapecó. Deste modo, enquanto a Banda Repolho já era reconhecida, a *Quentes y Calientes* e os *Red Tomatoes*, iniciaram as apresentações como shows em colégios, burlando o sistema escolar e fazendo de qualquer atividade uma oportunidade de realizar um evento.

Nos contextos privados, por sua vez, todas elas mantinham os próprios momentos de ensaios como pequenos shows, difundindo as composições para os amigos que acompanhavam a banda. Junto disso, como as festas nas residências e nas chácaras continuaram a ser realizadas, havia uma dificuldade logística no percurso com os instrumentos ou de acesso do público; logo, para suprir uma demanda, Marcon (2021) lembra que as sedes de funcionários e de empresas, localizadas próximas do Centro de Chapecó, passaram a ser ocupados, em momentos específicos para a realização de shows:

A gente pegava [*e alugava*] as sedes dos lugares, né? Tipo, Sede da AMOSC [*Associação dos Municípios do Oeste de Santa Catarina*], Sede dos Bancários... pra botar as bandas tocar, daí fazia a “festa do não sei o quê”, história que era pra botar as bandas tocar. [...] como tinham umas sedes que eram mais centrais, não precisava ir tão longe, e ficava com mais acesso pra galera ir também.

Não somente, mas outras movimentações começaram a emergir na malha urbana central da cidade a partir da grande profusão de bandas de *rock* neste contexto e, logo, alguns bares (geralmente de conhecidos das bandas) começaram a abrir espaço para que apresentações fossem feitas, algumas vezes substituindo os cachês por cerveja. Partindo disso, percebendo a situação da cidade e entendendo as dinâmicas que ocorriam dentro da cena, o proprietário da República CRC, Chicão, passou a abrir espaço na sua grade de horários para a realização de shows das bandas chapecoenses em alta no período. Além de potencializar a cena, visava o lucro com um estrato da juventude, até então, pouco explorado comercialmente. Tal investimento parecia, ainda, arriscado na época, visto que apostar em um público alternativo com uma produção autoral poderia não repercutir os ganhos desejados.

Mesmo assim, Chicão conversou com Roberto Panarotto acerca da possibilidade de um show no local, que é lembrado (e reconstruído simplificada) por Panarotto, R. (2020) da seguinte maneira:

**Chicão:** Tu tem uma banda, né? Vamo trazer a banda pra tocar aqui? **Roberto:** Bah, tu tá ficando louco! **Chicão:** Não, vamos fazer isso numa noite alternativa. **Roberto:** Tá, mas como assim? **Chicão:** Não, eu não vou te dar a sexta e o sábado que é meu dia de movimento, porque daí naturalmente eu posso espantar meu movimento, e eu preciso sobreviver. Mas eu vou te dar a quinta feira, que a boate tá fechada, e você vai fazer os shows. [*sic*]

Ao arriscar nesta possibilidade, é imprescindível perceber na possível fala do dono da boate a concessão de um espaço para apresentações em um dia inerte da semana, ou seja, que não havia lucro, abrindo uma prerrogativa de que caso esta aposta não obtivesse o desejado sucesso, não haveria, também, um grande prejuízo. Neste sentido, em 1994, ocorre o primeiro show de uma banda autoral chapecoense em um espaço não improvisado, e que arrematou um

sucesso de público. Como apontado pelos membros da Banda Repolho, ao ponto de que nos meses subsequentes, os sábados – dias de maior movimento nas boates – se tornassem dedicados ao *rock*.

É preciso pontuar, também, que a República era um amplo espaço alugado que se localizava embaixo do Clube Recreativo Chapecoense (CRC), o centro de encontros da elite chapecoense para eventos de alta classe. Logo, com a abertura de um local de difusão de *rock* autoral marcado pela *colonagem* neste espaço, denota-se a força de um movimento que estava relegado às margens da cidade, se construindo cada vez mais próximo do centro e movimentando a juventude em torno de um mesmo estilo, sobretudo que tecia críticas ao que as elites pregavam.

A partir desse ano, a República CRC foi um dos principais pontos de encontro da juventude alternativa chapecoense, ao passo que não apenas a Repolho, mas outras bandas que surgiam na época fossem tendo lugares para se apresentar. O sucesso imediato foi também reiterado por Marcon (2021), visto que a partir do movimento iniciado pela Banda Repolho, “na outra semana a gente fez um negócio que era *Red Tomatoes*, *X-Meleca* e *Black Sand*, que daí a gente fez: eram dois shows por mês, durante três meses, que era [de] arrecadação pra gravar as demos”. Ou seja, com o dinheiro do cachê garantido, passou a ser possível realizar uma série de investimentos diretos nas bandas, tanto para a compra de instrumentos melhores, realização de viagens e, como mencionado, assim como para a gravação de *demo tapes*.

Sobre isso, Panarotto, R. (2020) finaliza:

Cara, e deu certo. Todas as três bandas gravaram. Todas as três bandas fizeram os shows, em todos os três shows tinha público, querendo ver coisas alternativas. [...] Então, tinha muito esse tipo de movimentação, né? E eu falo isso, falo muito da importância dessa boate, em específico, porque ela ajudou a valorizar uma cena, e ela ajudou a financeiramente manter a cena.

Aos poucos, também, a questão dos espaços não ficou estrita somente às boates locais. A expansão desta cena musical se expandiu para os bares, em sua maioria, perpendiculares ou próximos à Avenida Getúlio Vargas. Porém, a percepção de um novo movimento surgindo não se deu da mesma forma como com as boates, em alguns casos os integrantes da banda se movimentavam para que estes lugares fossem abertos para que as bandas tocassem. Como relembram Marcon (2021) e Panarotto, D. (2020):

Teve muito tempo eu, também o Roberto, [...] de ir atrás de tudo: ir atrás de patrocinador, ir atrás do local, ir atrás das bandas. Era *promoter* e não sabia. Depois tem um nome: *promoter*... mas não existia isso. Mas [a gente] quase não ganhava nada em cima, ganhava se colocasse tua banda tocar. Não que eu ia cobrar pra fazer

isso, não, era pra fazer. Chegava nuns bar que nunca tinha tocado nada: “Ô dá pra botar umas banda tocar aí?” (MARCON, 2021)

[...] então esses espaços se criavam a partir dessa movimentação e de como a gente também se movimentava, e aí pra, eu acho que tem um lance de fomento, né, de público, de criação de público, que é super importante quando se pensa na cena. (Demétrio PANAROTTO, 2020).

Destas movimentações, os bares se aliam às bandas e começam a abrir espaço, como um negócio lucrativo para a época, ampliando a cena com lugares alternativos, como é o caso dos bares Marrom Glacê, do Bar Leros e Boleros, do Bar Hollywood, do Crystal Palace e, inclusive, do Bar da Gema. O Bar da Gema, por exemplo, possuía uma cancha de bocha onde os adultos e idosos se encontravam, geralmente nos fins de semana, para praticar o esporte. Por ser um ambiente amplo e com boa acústica, por vezes, foi palco de shows de bandas locais, movimentando um grande número de jovens a ocupar e consumir no local. Localizado próximo do centro, em um acordo com a proprietária, as bandas poderiam se apresentar após o uso da cancha pelos jogadores, podendo se estender o quanto quisessem no restante da noite. A *colonagem*, neste sentido, se expressa tanto pelo local característico, no contexto da sociabilidade do Oeste catarinense, como também nas práticas de improviso referentes à organização de shows na cidade.

O Bar Leros e Boleros, de outra maneira, também se tornou ponto de shows da *Quentes y Calientes*, devido a amizade com o dono do bar por parte dos integrantes da banda. Como relembra Tombini (2021), a acessibilidade para apresentações nesse bar se dava porque o dono “dava uma parte em cerveja, pra ti tomar, e o [valor do] ingresso era teu. Na época eu lembro que era um real [...] era bem barato, assim. Esse dinheiro era dividido entre nós”. Esta prática, dos bares cobrarem valores pequenos na entrada, era muito comum no contexto da época, porque por meio desta fácil acessibilidade ao show, os lucros da noite advinham, em sua maioria, dos produtos consumidos pela juventude no local.

Deste modo, conforme a cena alternativa local foi sendo encorpada, por espaços e bandas, as movimentações em torno das produções locais passaram a ser diversificadas, mobilizando cada vez um público maior em torno do *rock*. Isto é exemplificado no relato de Marcon (2021): “eu lembro que, tinham noites, que todo bar tinha uma banda tocando: num era a Repolho, noutra era o *Red Tomatoes*, noutra o Diletantes”, ou seja, tirando a cena de uma escassez para seu auge, até os primeiros anos do século XXI. A divulgação das apresentações era feita através dos diálogos entre a juventude, mas também por meio de cartazes espalhados em pontos estratégicos da cidade: nas lojas de discos parceiras, nas praças, próximo das escolas e, claro, nos locais de apresentação.

Como pode ser percebido, os cartazes de divulgação eram carregados, também, de representações ligadas à *colonagem*, seja através do uso de uma linguagem não coloquial ligada ao sotaque da região (“*Marrão*” – Marrom), como também no processo de fabricação deste material, de modo artesanal utilizando de recorte e colagem e desenhos, característica apresentada por Cleandro e Daniel, a partir do *fanzine Agito com Balalau*, e mais tarde incorporada por Roberto e Fernando Strzeleck, este último amigo dos músicos da Repolho e integrante da banda de rap *The Brothers of Turtles*. Porém, para, além disso, os cartazes também apresentam elementos que buscavam ressaltar aspectos ligados aos projetos musicais das bandas, como exemplo a presença da temática alienígena, alavancada pelo avanço da ficção científica sobre a sociedade local, promovida pelos meios de comunicação, e incorporadas pela *Colonagem Cybernética*.

Outro ponto a ser destacado, para além das movimentações juvenis e da consolidação de uma cena do *rock* autoral que começaram a crescer no município, é que a mídia local passou a olhar com mais atenção para o que acontecia nas noites. Em reportagens de jornais e na televisão, que permanecem vivas nas memórias e nos relatos dos integrantes das bandas, a partir de 1994 os tabloides sobre “Juventude” e “Cultura” começaram a divulgar a cena como um todo, difundindo cada vez mais as produções e as interações. Ainda neste ponto, em 1995, com a consolidação da TV a cabo na cidade, fator que levou ao aumento de um número de espectadores locais, outras alternativas televisivas de divulgação deste cenário *underground* nacional e internacional passaram a ser implementadas no cotidiano da juventude chapecoense. A MTV (*Music Television*), de em nível nacional, se tornou referência na difusão deste material alternativo.



Figura 26 - Cartaz de divulgação de shows no bar Marrom Glacê, com diversas bandas participando.



Fonte: Acervo particular Roberto Panarotto.

Porém, em nível local, a *Skip Produções*, através do canal 21, abriu espaço na grade de programação para atender as demandas de diversão juvenil, trazendo programas que tocavam em assuntos interessantes para o público. Entre eles, destacamos o programa independente “O

*voos do Morcego*”, responsável por fazer “uma espécie de cobertura desse cenário músico-cultural que vinha acontecendo na cidade” (PANAROTTO, R., 2020), possibilitando um fomento das movimentações e dos espaços dentro e fora de Chapecó. Logo, como o programa era apresentado por Roberto Panarotto, que já tinha uma rede de contatos consolidada junto à juventude local, era possível realizar uma promoção maior da cena durante a gravação dos programas, criando um modelo que se retroalimentava. Ou seja, permitindo que um fluxo maior de público tivesse interesse nas movimentações locais, assim como incentivava que os espaços abrissem oportunidades para que as bandas tocassem.

### 3.3.1 Na era das *demo tapes*: gravação e difusão dentro e fora de Chapecó

O ano de 1994 foi marcado pelas *demo tapes* na cena chapecoense. Elas seriam importantes elementos para a continuidade e para a expansão dos repertórios musicais dentro e fora de Chapecó. Como já apresentado nas páginas anteriores, estes objetos já eram muito recorrentes na cena *underground* chapecoense desde a década de 1980, sendo um importante objeto de difusão do material fonográfico de outras cenas entre o público ouvinte. No que diz respeito às bandas da cidade, as mesmas se utilizavam destes meios para realizar a gravação dos ensaios ou do repertório principal da banda, com o intuito de um simples registro ou da difusão entre os amigos próximos, tendo como exemplo as demos experimentais das bandas *Schmier*, em 1991, e da *Repolho*, em 1993.

No entanto, o ano de 1994 abriu espaço para que a criação das *demo tapes* adquirisse uma nova característica: buscava tanto consolidar as produções musicais da banda na cidade, quanto permitir a expansão dos canais entre o público ouvinte. Isso possibilitou o consumo deste material no âmbito privado, ampliando, portanto, o número de ouvintes, criando uma perspectiva comercial dos produtos. Partindo das análises referentes aos aspectos de difusão musical no país a partir da década de 1990, proposto por Maria Tosta Dias (2008, p. 161), consideramos comercial pois “a difusão é, por excelência, um espaço de mercado, o início da ligação direta entre o produtor e o seu consumidor potencial”, construído dentro de um grande circuito local, que perpassa diferentes espaços, sujeitos, modos de produção e difusão.

Em meados do referido ano, portanto, é realizada a gravação da *demo Repolho e a Horta da Alegria* (Figura 20), da Banda *Repolho*, produzida de forma independente e artesanal na sala da casa dos irmãos Panarotto. O processo de gravação, como relata

Gambatto (2021), se deu sob certo clima de tensão, associado aos efeitos do consumo de bebidas alcoólicas por parte da banda. Assim:

O Demétrio comprou uma caixa de cerveja e só eu na banda e o Demétrio que tomava. A gente gravou na sala dele, tirou o sofá pro lado, chamou o Jacksom pra botar a mesa dele lá e começamos a tocar. E, na música *Chapecó* eu caí da bateria, de bêbado. Daí o Roberto ficou puto da cara, pegou a garrafa de cerveja e jogou, tipo, [*a cena d*]o osso de [*2001: Uma*] Odisséia no Espaço... jogou a garrafa fora (risos). Daí todo mundo brigou, foi todo mundo embora <puf>... e ficou lá o cara do som. E daí ainda a vó do Demétrio pegou e encheu ele [*Jacksom*] de lixo, o cara não tinha nada com nada (risos). (GAMBATTO, 2021).

Apesar da confusão, Gambatto (2021) relembra que no outro dia, passados os efeitos da bebida e dos incidentes, os integrantes novamente se reuniram no mesmo espaço e concluíram a gravação da *demo tape*, fazendo do ocorrido uma memória hilária, e, desta gravação, como pontuado por Panarotto, R. (2020) foram produzidas cerca de mil cópias para distribuição dentro e fora da cidade, sobretudo a partir do circuito de comunicações do *Do it Yourself*.

Não somente, mas a *Quentes y Calientes* também começou a divulgar o trabalho musical via *demo tapes*. Como já mencionado, devido à dificuldade dos integrantes encontrarem espaços para montar a banda e ensaiar, os locais de shows foram importantes espaços para a gravação destas fitas, como é o caso de 1994 com a *demo Brincando de Fazer Amor: Live in Colégio Bom Pastor*. O show compunha uma parte de apresentações de uma Noite Cultural, organizada pelo Grêmio Estudantil da escola em que Anderson “Alemão” Tombini era vice-presidente. No entanto, para a realização do show, a proposta feita pelo Grêmio necessitava que o sistema fosse burlado e o diretor “enganado”, assim como, a banda seria anunciada como se fosse de Santa Maria, pois, de fato, neste momento Cleandro já cursava sua graduação na cidade gaúcha.

foi desse jeito pra gente poder tocar lá naquela noite. Mas era animado, porque era uma coisa diferente, o pessoal gostava, sabe? E eles [*peçoal da direção do colégio*] já sabia quando era nós, e sabiam que ia acontecer alguma coisa. O diretor já ficava desconfiado [*sic*]. (TOMBINI, 2021).

Da mesma forma, a apresentação foi gravada, por iniciativa da banda, e mais tarde transformada em uma *demo tape* para divulgar a produção musical do grupo. Porém, entre as mais difusas *demo tapes* dos *Quentes y Calientes* em Chapecó, se encontra a *Hot Tape* (figura 27), de 1995. Gravada, também de forma artesanal em um dos ensaios, esta *demo* trazia todo o repertório de 12 músicas da banda, sob um encarte produzido com desenhos, tinta e fotografias, por Cleandro e Daniel.

Figura 27 - Encarte da demo tape “Hot Tape”, Banda Quentes y Calientes (1995)



Fonte: Acervo particular Cleandro Tombini.

Ademais, retornando ao que fora mencionado anteriormente, foi através de uma série de shows na República CRC que os *Red Tomatoes* conseguiram realizar a gravação da sua primeira *demo tape*, em 1994, intitulada *Réd Tomêitos*. Diferente das demais, esta foi gravada na casa de Paulo de Nadal, que era amigo próximo dos integrantes da banda e possuía uma aparelhagem aperfeiçoada para esse tipo de gravação, semiprofissional, apresentando um áudio mais claro. Apesar de não participar da gravação desta *demo tape*, Bellei (2021), rememora as dificuldades em gravar as músicas devido aos fundos monetários dos grupos:

Chapecó até tinha lugar pra gravar, assim, mas só que gastava uma grana e a gente, meio que, tinha uma grana limitada. [...] [*Uma parte do dinheiro*] vinha dos shows e algumas coisas da gente mesmo, que a gente economizava, todo mundo trabalhava, todo mundo fazia alguma coisa pra ganhar dinheiro, né? Então, a gente bancava certas coisas.

Deste modo, como a fala do roqueiro nos leva a pensar, grande parte das gravações artesanais ou semiprofissionais comercializáveis desenvolvidas ao longo dos primeiros anos desta cena musical, foram bancadas, em grande medida, pelos próprios integrantes das bandas, no intuito de realizar um sonho: o de ter suas músicas gravadas.

Seguindo este processo, estas *demo tapes* eram transmitidas em um mercado de pequena escala, que, entre 1994 e 1995, se encontrava em concomitante crescimento junto à consolidação da cena no município, tanto pela ampliação do público ouvinte, como pela abertura de espaços para a realização de shows. Deste modo, como lembra Panarotto, D. (2020) as cópias eram vendidas a um preço baixo, “cerca de dois reais” e “de mão em mão”, ou seja, distribuídas entre os amigos e vendidas sobretudo nos ambientes de sociabilidade e de

encontro para o consumo de música, como as escolas, o Calçadão, as lojas de disco independentes e, principalmente, nos locais de shows. Estes últimos teriam singular importância tanto para o financiamento das gravações, visto que os cachês eram utilizados para tal fim, como fizeram os *Red Tomatoes*, quanto para a divulgação do material após os shows, visto que os modelos de difusão direcionam, de forma compulsória, o consumo destes materiais (DIAS, 2008).

Um dos pontos relevantes das produções independentes sinalizado por Dias (2008, p. 142) é que os artistas realizavam um processo artesanal de distribuição das suas produções dentro da cena local, “além da venda de discos nos shows, tentavam distribuí-los, pessoalmente, às lojas ou vendê-los por reembolso postal”. Acerca da venda em Chapecó, Panarotto, R. (2021) relembra que as interações juvenis tiveram singular importância na difusão das demos, visto que:

[...] tinha uma lojinha que a gente tinha como referência, que a gente colocava a fita da banda pra vender, daí um ia lá e comprava e levava na aula e o outro via e dizia; “*ma onde que tu comprou?*” “*Lá naquele lugar*”. E assim a movimentação ia acontecendo [*sic*].

Nesse sentido, a escola continuou sendo um importante espaço de contatos, assim como na década anterior, porém sob uma outra perspectiva voltada à difusão das produções chapecoenses. O fato é que grande parte da propagação deste material fonográfico não se consolidou dentro de uma perspectiva comercial, mas sim através da realização de empréstimos e cópias das *demo tapes*, assim como era feito com todo o material importado das outras cenas. Assim, as produções musicais da Repolho, dos *Red Tomatoes* e da *Quentes y Calientes* passam a ser cada vez mais ouvidas, trazendo mais visibilidade para as bandas. Como também relembra Panarotto, R. (2020), especificamente sobre a *demo Horta da Alegria*:

[...] rolaram mais de mil cópias da fita na época, muitas delas vendidas, muitas delas a gente mandava pra meios de comunicação, revistas, jornal. E dessas mil cópias, saíram no mínimo mais duas ou três vezes essa mesma quantia em reproduções, porque a fita cassete tinha muito disso: ela caía na tua mão e aí teu amigo queria e daí tu gravava pra ele. A gente não via isso como um problema porque o objetivo era divulgar, né? [*sic*]

Não apenas a difusão é comentada, mas a partir deste trecho da entrevista, outro caminho é apontado no que diz respeito à propagação do material para além dos limites de Chapecó. Como característica do circuito de movimentações que remetem ao movimento *punk*, em que as redes de contatos eram estabelecidas com *fanzines* e envio de *demo tapes* para as outras comunidades, a Banda Repolho em 1994, passou a enviar este material para

outros espaços musicais da região sul, como Porto Alegre e Curitiba, onde a rede de contatos era mais sólida. Da mesma maneira, o material fonográfico foi remetido para o Sudeste, visando apresentar para as grandes metrópoles o que se produzia no interior de Santa Catarina.

Foi Demétrio quem assumiu a responsabilidade, entre 1994 e 1995, de realizar esta ponte entre diferentes cenas, encaminhando via correio, indo pessoalmente para estas capitais (como é o caso de São Paulo) e entregando *releases* e cópias das *demos* nos locais específicos de divulgação deste material. Acerca disso, o próprio músico rememora:

As conexões eram com a cidade, as conexões eram com a região, mas as conexões nunca foram restritas ao espaço, né? É muito engraçado, assim, quando a gente começa a fazer a divulgação das *demo tapes* e enviar essas *demo tapes* para as mais variadas cidades, nós tínhamos mapeados, por exemplo, lugares pra divulgar o trabalho em praticamente todos os estados do Brasil. E nós enviávamos. Então, [19]94, [19]95 começa a sair matéria no Correio do Povo, no Rio Grande do Sul, na Gazeta do Povo, em Curitiba, no Estado de São Paulo, na Folha de São Paulo, nesses espaços dedicados a bandas independentes nós estávamos presentes sempre, né?

A própria questão da BIZZ, que era uma revista de circulação nacional, ou mesmo em programas de televisão, como é o caso da MTV, né? A MTV era um espaço onde tocava ou mostravam os trabalhos também, depois inclusive, os videotapes, os videoclipes. (PANAROTTO, D., 2020)

Como sinalizado por Dias (2008), tanto a mídia impressa, quanto os programas televisivos específicos, se tornaram importantes espaços de *marketing* para o cenário independente dos anos 1990, substituindo um lugar antes ocupado pela televisão aberta e pelo rádio. Na MTV, por exemplo, por influência de programas como *Lado B*, a Banda Repolho projetou suas músicas, assim como o nome da cidade, em nível nacional, o que possibilitou, ao longo de toda a década, a consolidação de uma rede de contatos entre diferentes cenas musicais do país. Ademais, por influência da Repolho em dar visibilidade para Chapecó, no final dos anos 1990 é que a *Red Tomatoes* também alçaria um lugar de destaque junto à mídia especializada, participando de shows promovidos pela MTV na cidade de São Paulo.

Conforme crescia a divulgação e a difusão dos sons produzidos no Oeste Catarinense, através das *demo tapes* e dos contatos realizados nos circuitos juvenis da época, as bandas de *rock* autoral chapecoense começaram a se conectar mais intimamente com as cenas de Curitiba e, sobretudo, com Porto Alegre, de onde vinham as grandes inspirações musicais. Também passaram a se apresentar em outros locais, cenas e festivais no sul do Brasil. Sobretudo, após a *demo tape A Horta da Alegria*, a Banda Repolho ficou conhecida estadual e nacionalmente, começando a difundir uma ideia de que Chapecó era, também, um centro produtor de material fonográfico para o restante do país.

É neste período, também, que a Repolho ganhou um produtor musical: Marcelo Birck, integrante da Graforrêia Xilarmômica. O próprio Panarotto, D. (2020) relembra que o contato com a banda se deu por acaso, ainda no ano de 1993, quando:


[...] depois dessa nossa ida à Curitiba [em 1993], o Marcelo Birck que não estava nesse show em Curitiba, recebeu do irmão dele uma fita que o Roberto tinha enviado, sabe? E nessa fita ele descobre Tyto Livi, aí ele liga para o SESC em Chapecó pra conversar com o Roberto sobre Tyto Livi, aí a partir dali se estreita uma relação com o Marcelo Birck que então passa a ser o nosso produtor dos discos.

A proximidade com as ideias propostas pela banda gaúcha, recém dissolvida, fizeram com que Birck assumisse a dianteira da produção musical, levando a outras possibilidades práticas do grupo, assim como ampliando o número de shows e a divulgação das músicas em cenários fora de Chapecó. Para Maria Tosta Dias (2008, p. 96), o produtor musical tem centralidade na busca pela guinada do sucesso de uma banda pois esta figura possui “conhecimento musical, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista musicalmente sofisticado”. Deste modo, com apoio do produtor, surgiu a segunda *demo tape* da Banda Repolho, intitulada *Campo e Lavôra*, porém, desta vez, gravada em Porto Alegre. A partir destas duas produções, a Banda Repolho se constituiria uma das mais importantes bandas de *rock* autoral independente do Sul do Brasil, ganhando notoriedade em diversas regiões, dentro e fora de Santa Catarina.

Figura 28 - Encarte e verso da *demo tape* “*Campo e Lavôra*” (1995).



**O MINISTÉRIO DA SAÚDE ADVERTE:  
O CONSUMO EXCESSIVO PODE CAUSAR EFEITO LAXATIVO**




**PRODUZIDO POR: MARCELO BIRCK & B. RÉPOLHO**  
**GRAVADO NO ESTÚDIO ALFA (PORTO ALEGRE-RS)**  
**NOS DIAS: 25, 26 E 27/OUTUBRO/95.**  
**CRIAÇÃO CAPA: BANDA REPOLHO**  
**FOTOS: NELSON AKIRA FUKAI**  
**DESENHOS: CLEANDRO TOMBINI (Mr. QUENTE)**  
**MODELO CAPA: ERIC THOMAS FOLLLLLLLMANN**  
**MONTAGEM: JULIO MENDES**  
**AS MÚSICAS SÃO DE AUTORIA DA BANDA REPOLHO**

**PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS:**  
 bequi's Vocal:  
 Omero (EDUARDO ARAÚJO) - 11.  
 MARCELO BIRCK, - Introdução, 10, 11, 12. \*  
 LUCIANO ZANATTA - Introdução, 12. \*  
 \* ARISTÓTELES DE ANANIAS JR.

Instrumentos de percussão:  
 Demétrio, Girino e Anderson.

**BANDA REPOLHO É:**  
 DEMÉTRIO - GUITARRA  
 ROBERTO - VOCAL  
 ANDERSON BIRD - BATERIA  
 GIRINO - BAIXO

**CONTATOS IMEDIATOS:**  
 RUA COMANDANTE CARLOS PINHO, 57-D  
 CENTRO - CHAPECÓ - SC - BRASIL  
 CEP- 89802-010  
 FONE:(0497) 22-0099



Fonte: *Demo tapes* Brasil.

De mesmo modo, evidencia-se que “as conexões”, expressas na fala de Demétrio, se relacionam com a ideia da *colonagem* proposta pela banda. Como já mencionado, a identificação com a *colonagem* para a população do Oeste Catarinense era, de fato, um estabelecimento de relações com o universo que os envolvia. Porém, como seria a recepção deste material em outras cenas? Ora, nos permitimos pensar (a partir de comentários presentes em algumas entrevistas e na própria avaliação de Abonico Smith, apresentada anteriormente) que quando este material chegava a locais dissonantes do Oeste, construíam-se relações a partir das sonoridades produzidas com elementos consolidados no mercado, como o *grunge*, o samba, o *reggae* e o brega. Evidencia-se, também, que o humor presente nas reproduções – isto muito característico da Repolho especialmente – evocam uma aproximação com público, apesar da presença do sotaque e das gírias locais, a brincadeira presente nas músicas envolvia o ouvinte.

Enfim, o fato a ser corroborado é que a partir deste amplo circuito de difusão do material produzido em Chapecó, é que as conexões se expandiram para além dos limites geográficos. Aos poucos, para além das cenas gaúcha e paranaense, houve um reconhecimento das produções catarinenses dentro do Estado, quando os shows em cidades vizinhas, como Xaxim, Xanxerê, São Miguel do Oeste e Concórdia, abrem espaço em festivais, clubes e feira. Mas, não restrito ao Oeste, este reconhecimento também passou a vir do Litoral quando, em 1995, a banda se apresentou em Guaramirim, no Curupira Rock Club,



e em Blumenau, no Skol® Rock Club, em 1996, importantes festivais de *rock* alternativo e independente de Santa Catarina.

Mais tarde, próximo do fim da década, os *Red Tomatoes* também tiveram as produções exibidas nesses canais alternativos, propiciando um maior reconhecimento fora dos limites da cidade, sobretudo em Curitiba, onde interagiam com maior intensidade na época. Os “Tomates”, durante toda a trajetória dos anos 1990 teve acompanhamento, enquanto produtor musical, de Paulo de Nadal. O Estúdio Zazueira, de propriedade de Paulo de Nadal, localizado em frente à rodoviária, passou a ser um importante ponto de encontro da juventude, principalmente porque Paulo tinha muitas conexões neste cenário local. Logo, no Zazueira muitas bandas da cidade, como X-Meleca, O Mundo de Sofia e os *Red Tomatoes*, se encontravam para interagir, trocar sonoridades e gravar seu repertório.

O estúdio, no entanto, deixou de existir com a saída de Paulo de Nadal de Chapecó, em meados de 1997. Essa mudança de cidade fez com que Paulo deixasse o corpo musical da banda e, por consequência, a Repolho precisou reformular a composição. Em 1998, Michel Marcon assumiu o posto de baixista.

À guisa das conclusões, percebe-se que a curva do auge das bandas analisadas esteve em plena ascensão entre 1994 e 1997 (exceto os *Quentes y Calientes* que, em 1996, se dissolveram) com a organização de shows e a difusão do material fonográfico autoral e alinhado com a *colonagem* dentro e fora de Chapecó. Com as repercussões positivas garantidas pela juventude da época, os espaços começaram a investir neste nicho de mercado, retroalimentando um sistema de produção e difusão interno, que garantiu lucro e visibilidade para as bandas. Deste modo, este lucro revertido em aprimoramentos nas bandas e na gravação de *demo tapes*, possibilitou a ampliação das produções chapecoense para além dos limites do Goio-En. Assim, como será visto no tópico a seguir, tanto a *Colonagem Cybernética* e, mais tarde, o *Rock Chapecoense*, abririam portas no cenário *underground* brasileiro, colocando-se junto de outras grandes bandas de *rock* da época, como Los Hermanos, Raimundos e Júpiter Maçã.

### 3.4 CACOFONIA E MORDAÇA NA TRANSIÇÃO DO MILÊNIO (1997-2001)

A consolidação da cena musical dos anos 1990, ocorrida na segunda metade da década, teria seu auge entre 1997 e 2001, sendo o momento em que Chapecó também se colocava como um centro de produção e difusão cultural no Oeste Catarinense. Neste

contexto, também, a cena começa a receber indivíduos e grupos musicais de outras cidades, como público e como bandas. O estreitamento de contatos com as cenas porto alegre e curitibana permitiu, deste modo, que muitas artistas destas capitais passassem a fazer parte de eventos, festivais e shows produzidos pelas bandas chapecoenses, proporcionando intercâmbios musicais que ampliavam as trocas de experiências, assim como uma gama maior de apresentações. Como apresentam os entrevistados:

E a gente chegou a fazer eventos, não só com bandas locais, mas trazendo bandas de fora. Então na época a gente trouxe a Graforrêia Xilarmônica, de Porto Alegre, trouxe os Missionários, de Curitiba, a banda Boi Mamão, de Curitiba, e assim foi trazendo uma série de outras bandas também pra fazer esses intercâmbios culturais, né? (PANAROTTO, R., 2020) De repente, [...] no final de 90 em diante, essa galera de Pato Branco, no Paraná, de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, nessas regiões do Sudoeste do Paraná e noroeste do Rio Grande do Sul, elas normalmente se deslocavam para Chapecó pros shows. Era muito mais, não apenas o fato da gente ir, mas o fato das pessoas virem até nós pra esse tipo de apresentação. (PANAROTTO, D., 2020).

Mediante o exposto, é possível afirmar que o público alternativo do sul do Brasil, não somente do Oeste, mas também de regiões como o Sudoeste do Paraná e o Norte e Nordeste do Rio Grande do Sul, passaram a convergir para Chapecó em busca de diversão e sociabilidade, fazendo da cidade um importante centro do *rock* na mesorregião da Fronteira Sul. Os sons da *colonagem*, dispostos, sobretudo, nas produções da Banda Repolho, passaram a correr em Chapecó a partir deste circuito que havia sido instituído na cena *underground*, contribuindo para a formação de uma percepção da juventude local no que diz respeito à ideia de *ser colono*.

A irreverência presente nas músicas foi o fator central da definição desta identidade no corpus social da cidade, visto que o *novo colono* representado e construído sob as bases bem humoradas nas músicas, envolvendo temas e elementos do cotidiano, rompeu parcialmente com a seriedade imposta pelas instituições oficiais. A perspectiva do trabalho auto exploratório e os ares carrancudos da população davam lugar ao prazer da diversão e da busca pelo lazer no cotidiano. Também, a concentração da juventude local na *Yellow House*, como os *Red Tomatoes* e a Repolho, promoveu a ampliação destes contatos e a difusão desta identidade.

Surgida em meados de 1998, a *Yellow House* foi uma casa alugada por um grupo de jovens roqueiros, próxima ao centro da cidade, utilizada para reuniões e realização de ensaios de diferentes bandas locais e com a liberdade de se organizar e se divertir sem interrupções

constantes<sup>55</sup>. O espaço passou a substituir uma função da qual a escola (até porque, neste momento, a maioria dos sujeitos analisados já haviam concluído seus estudos na educação básica, estando alguns na faculdade) e as garagens das residências possuíam anteriormente. Como destaca Bellei (2021):

Embora cada um tivesse seu trabalho e tudo mais, nas horas de folga a gente queria tocar. E a gente tocava muito, todo fim de semana a gente tocava. Então, surgiu a ideia da gente ter um lugar pra isso. Então foi no [*bairro*] São Cristóvão [...] o pessoal teve a ideia de alugar um lugar e usar pra ensaios, né? Pra encontros, pra difundir a nossa arte, nossos trabalhos. E, é engraçado porque, a *Yellow House* reunia muita gente, muita gente diferente, vamos dizer assim, o pessoal das artes, os boêmios, vamos dizer assim (risos). Então, sempre tinha alguém tocando alguma coisa, um violãozinho, ou uma banda tocando [...]

Corroborando a perspectiva, como aponta Marcon (2021), muito mais do que estabelecer um espaço específico para a realização dos ensaios, a *Yellow House* representava um local para o estreitamento dos contatos entre a juventude, possibilitando uma ampla conexão e trocas de experiências musicais. Logo,

[...] a *Yellow* era assim mesmo. Todo dia todo mundo ia pra faculdade, no fim da faculdade se reuniam lá, faziam um churrasco, porque todo dia era sexta feira (risos). [...] Então, várias bandas se reuniram e, não tinha como não trocar, influencias, sonoridades, ideias, né?. (MARCON, 2021).

Em suma, dentro deste espaço – que se tornou o centro do *rock* alternativo da cidade –, ao longo do final da década de 1990 e início dos anos 2000, houve a profusão de bandas e a diversificação de estilos, acompanhando ou não a perspectiva da *colonagem*, fomentando a cena local.

Logo, passada quase uma década do início das movimentações na cidade, entre as bandas de *rock* autoral analisadas neste capítulo, apenas a Banda Repolho e a *Red Tomatoes* continuaram em atividade, dividindo a cena com outros grupos que assumiam um caráter mais sério no ato de fazer música, como é o caso da Variantes, Diletantes e Epopéia, por exemplo. Ressalta-se que, com a dissolução dos *Quentes y Calientes* em 1996, seus integrantes que permaneceram em Chapecó participaram de outros grupos musicais, como é o caso do Alemão Destruidor, que, por vezes, participou de shows de diversas destas bandas supracitadas, assim como organizou sua própria banda: a Mr. Magoo.

Outro ponto a ser mencionado, diante deste auge no contexto alternativo da cidade, é que com as movimentações juvenis em alta, sobretudo em torno do *rock*, a EFAPI – principal

---

<sup>55</sup> Importante frisar que as interrupções pelo público externo ocorriam, por se tratar de um espaço localizado dentro da malha residencial da cidade. Diante disso, por vezes a *Yellow House* migrou por três diferentes espaços na cidade, mantendo sua essência original, tendo sua última localização no bairro Presidente Médici, em meados dos anos 2000.

Feira de Agronegócios local –, se tornou um importante meio de difusão da *colonagem* a partir das bandas locais pela região. A Banda Repolho, que se apresentava nesta feira desde 1994, junto ao *Loverboys* e a Banda Paranoia, entre as bandas elencadas nesta pesquisa, foi a que mais teve destaque na programação, realizando aberturas de shows de destaque, como Skank, e ocupando o palco principal da feira. Os *Red Tomatoes*, por sua vez, se apresentaram em diversas ocasiões, porém nos palcos abertos secundários, isto é, em locais que difundiam as produções locais com menor ênfase.

De qualquer modo, em 2001 ocorreu a última participação da Banda Repolho na EFAPI, dias após o ataque às Torres Gêmeas, quando a banda construiu uma performance com todos vestidos de árabes, o que causou certo alvoroço entre a população. A repercussão, tal como o show de 1993 no centro da cidade, dividiu a opinião do público. Apesar disso, no dia seguinte, foi apresentado pelo jornal local a seguinte matéria:

**SHOW DE BOLA A BANDA REPOLHO** - Prestem atenção na letra: “colono, colono, nós semo tudo colono”. Um bom público adepto as bandas fizeram a festa na EFAPI. A irreverência do guitarrista Demétrio com o figurino Osama Bin Laden e o belo traje do vocalista Roberto, era de se pasmar. É a persistência e a determinação da banda. Com seu estilo peculiar, torço para que o sol brilhe artisticamente. Pratas da casa. Valorizem sempre! (Jornal *Sul Brasil*, 2001, p. 2)

Percebe-se que a crítica local, conhecendo as intencionalidades e as performances da banda, apoiou as brincadeiras realizadas no palco e se divertiu com o show. Mesmo tocando em um tema peculiar – a figura do *colono* – percebe-se que a ideia que cerceava tal figura já estava em reconstrução: ser colono, para o contexto do século XXI, era algo menos impactante que em décadas anteriores. Denota-se que, por intermédio das manifestações organizadas pela cena autoral dos anos 1990, fazer parte disso tudo, brincando com o que era comum à região, possibilitou que uma imagem até então negativa, fosse mais leve e de fácil identificação. Entretanto, esta concepção ainda não era unânime e isso teve impacto, inclusive, na supressão da cena musical de cunho autoral da cidade.

Panarotto, R. (2020) comenta que nas audições municipais para compor o quadro de bandas locais para apresentação na EFAPI, nos anos seguintes, a organização alegou que as músicas “*Chapecó*” e “*Charme de Cachorro*” chamavam o público de colono de modo vexatório, atribuindo o olhar composto sobre a ideia de *colono* a partir de uma percepção consolidada do poder local em considerar o termo como algo inferior, indo contra a ideia de *colonagem* proposta pela banda. Logo, a censura sobre as músicas impactou na presença da Repolho nas edições posteriores, fazendo com que a participação nestes eventos fosse suprimida.

Somado a isso, a Repolho passaria por um outro processo de reformulação com a saída de Anderson Gambatto, em 2001, seguindo um projeto pessoal em Natal (RN). Na verdade, Anderson não segue sozinho para o Nordeste, visto que um número significativo de músicos e roqueiros da cidade, muitos pertencentes a esta cena *underground*, se aventuram na Praia da Pipa, em Natal, tentando romper totalmente com os modelos de vida dos pais e buscando novas conexões e interações musicais em diferentes locais do país. Inclusive, este movimento em específico, necessita de uma análise aprofundada, visto o impacto que teve sobre o período de transição da década, como também para os anos 2000 como um todo.

Na Repolho, em Chapecó, a bateria foi por Ricardo Bellei, e junto de Michel Marcon permaneceram nas funções até meados de 2003, dividindo a rotina com o *Red Tomatoes*. Ademais, a mudança de Demétrio para Florianópolis, para realização do seu curso de Mestrado, também estabeleceu uma dificuldade de ensaios e do consenso para a realização de shows, devido às dificuldades impostas pelo distanciamento geográfico. É neste período, inclusive, que as bandas chapecoenses passaram a trafegar com maior intensidade pela capital do estado.

Levanta-se a hipótese de que este distanciamento se substanciou em razão de questões ligadas aos elementos geográficos, os vários quilômetros que separam “as capitais” (do Oeste e do Estado), assim como por elementos culturais, referentes aos processos de colonização e preservação identitária das mesmas. Importante mencionarmos aqui que a *colonagem* era, não somente um elemento de distinção social e musical, mas representava uma fronteira entre estes dois espaços tão diferentes, por mais que, em determinados pontos, os elementos presentes nas músicas sejam universais.

Assim, as conexões com Florianópolis ocorreram somente no início dos anos 2000, quando o Litoral do Estado passou a compreender e conhecer, a partir das *demo tapes* e dos CDs, o que se produzia em Chapecó:

[...] em Florianópolis nós fomos tocar pela primeira vez em 2000. Daí, e é muito engraçado, porque foi num show que nós organizamos a, né, nós fizemos a... fizemos uma organização de Chapecó, agora eu não lembro especificamente se foi 2000 ou se foi em 2001, mas enfim, foi um ônibus de Chapecó pra Florianópolis dar uma apresentação no Matisse, no Café Matisse que era o bar do Centro Integrado de Cultura, o CIC. (PANAROTTO, D., 2020).

Deste modo, como também comenta Bellei (2021), os contatos com amigos que estudavam na Capital possibilitavam essa interação:

A gente ia a Florianópolis, por exemplo, de vez em quando tocar. E a gente conheceu umas bandas de lá. Tocava na Barra da Lagoa lá, nos bares, enfim. E aí

tinha as bandas lá do litoral, também, que a gente gostava muito, tipo Dazaranha. Tinha uns outros amigos nossos que faziam um som também, moravam lá porque estudavam, né, não me lembro os nomes das bandas agora, mas eram amigos aqui chapecoenses que moravam em Florianópolis, entende? E tinham banda lá, faziam um som. E [...] a gente acabava se conhecendo, porque como o pessoal era daqui, vinha pra Chapecó visitar os pais em época de festa, feriado, enfim, e a gente se encontrava né. E aí a gente marcava show lá, porque tinha a banda dos cara lá, então a gente fazia parcerias com as bandas de lá [sic].

No entanto a relação Chapecó-Florianópolis se tornou mais prolífica somente em meados dos anos 2000, quando os contatos com a cena da capital do estado se intensificariam a partir da ampliação da difusão do material fonográfico chapecoense, tanto na cena *underground* de Florianópolis, como pelo sucesso que a Banda Repolho, sobretudo, adquiriu em caráter nacional. Além disso, os programas televisivos independentes de caráter cultural, somada a uma série de turnês das bandas Repolho e *Red Tomatoes* junto com outras bandas de sucesso nacional, como *Los Hermanos*, difundindo no circuito da Capital ainda mais as produções características do Oeste catarinense. Disso, Bellei (2021) relembra que foi “uma época que eu mais toquei com a Repolho”, visto que com os contatos estreitados com outras cenas, a manifestação fora dos limites de Chapecó foi mais intensa do que as interna.

E, de fato, a cena chapecoense no limiar dos anos 2000 estava entrando em declínio. Destacam-se três fatores para compreender o esmorecimento: o primeiro refere-se a uma questão biológica, ou seja, o amadurecimento dos músicos e o confronto destes com a vida adulta. Passados dez anos desde o estopim da cena do *rock* dos anos 1990, com a apresentação no Colégio Pedro Maciel, aqueles jovens roqueiros já tinham outros projetos em mente para além da pura diversão. Muitos ingressaram em cursos superiores, outros entraram de vez no mercado de trabalho, fazendo com que o tempo disponível para a atividade musical ficasse ainda mais restrito. Os relacionamentos amorosos e, em alguns casos, a paternidade, também influenciaram, levando a uma redução gradual no regime de shows. Somada a isso, a falta de uma perspectiva comercial por parte das bandas, ou seja, a baixa monetização dos shows fez com que diversos músicos, por volta dos 30 anos, desanimassem da carreira musical e procurassem estabelecer fontes de renda mais consolidadas para suprir as necessidades próprias ou familiares.

No entanto, e adentrando no segundo fator, o declínio do *rock* entre a juventude, em nível nacional e local, motivou um outro grupo a se adaptar em outros estilos musicais que, para o contexto da época, eram lucrativos. Assim, estes indivíduos investiram tempo para aprender novos instrumentos e acompanharam as ondas musicais do período, constituindo bandas de pagode, de samba, de pop e até de sertanejo, vislumbrando “sobreviver” da música.

Logo, aos poucos a cena local também foi se adaptando ao modelo de consumo de massas promovido pela mídia da época, marcado pela intensidade das manifestações em torno de *hits* e estilos, como o *funk*, o sertanejo universitário e o pagode. Este modelo, para Dias (2008, p. 94):

Segundo a lógica dos empresários, o mercado consumidor de produtos dos artistas de marketing deve financiar a permanência de artistas autênticos (*artistas verdadeiros*, de acordo com Maynard) [...]. Desta forma, a indústria gera, com velocidade e competência, grande quantidade de produtos que serão veiculados à exaustão e substituídos de acordo com os índices de vendagem alcançados.

Panarotto, R. (2020) por sua vez cria uma analogia sobre este processo enquanto a “lógica do gafanhoto”, ou seja, da mesma forma como o inseto destrói as plantações e vai embora:

[...] as casas noturnas elas funcionavam muito assim em relação as músicas, então, por exemplo, tava bombando funk, eles iam trazer e ia ser só funk, [...] ah, não dá mais com o funk, acabou com a plantação? Sertanejo! Sertanejo, sertanejo, sertanejo. Não dá mais com o sertanejo? Pagode! Pagode, pagode, pagode... A hora que eles veem que não dá mais pra ganhar dinheiro daí eles fecham, entende?

Deste modo, como terceiro e último fator, sinaliza-se que estas movimentações sobre estilos “da moda” representavam uma drástica redução na abertura de espaços para o *rock alternativo* produzido localmente, o que incentivou, por sua vez, uma expiação da cena do *rock* em Chapecó. A partir dos anos 2000, eram poucos os locais que voltaram a abrir espaços para que as bandas se apresentassem, dando ênfase para aqueles que têm uma similaridade com os fluxos alternativos pelos quais as bandas, anteriormente, trafegavam. Outrora, não queremos dizer que o *rock* esteve, ao longo dos anos 1990, no *mainstream* local – afinal, ele nunca esteve –, mas pontuamos que, novamente, a cena musical teve uma redução gradual com os avanços da indústria fonográfica.

Os projetos da *colonagem*, por sua vez, tiveram uma sobrevida através de desdobramentos da Banda Repolho, assim como com os *Red Tomatoes*. Após 2003, momento posterior ao recorte temporal desta pesquisa, com a gravação do terceiro CD da Banda Repolho, Ricardo Bellei deixa seus projetos musicais, dando espaço para que Anderson Gambatto e *Baga* retornassem à Repolho e ao *Red Tomatoes*, respectivamente. A banda Repolho, deste modo, abriu espaço para que Akira Fukai ocupasse o baixo, e sob esta nova formação (que envolvia a clássica com um novo baixista) passaram a realizar shows esporádicos por todo o estado catarinense. De mesmo modo, Demétrio e Roberto inauguraram o projeto *Irmãos Panarotto*, gravando músicas que não despontaram na Repolho, assim como

novas produções de autoria dos dois, carregando ainda a identidade da *Colonagem Cybernética* como princípio norteador das produções.

Já os *Red Tomatoes*, neste contexto, continuaram suas apresentações em Chapecó, mas estreitando as relações e contatos com outras cidades do sul do Brasil, sobretudo com Curitiba, pela proximidade da família de Nadal, que residia na capital paranaense. Deste modo, até 2004 a banda permaneceu neste ritmo que envolvia Chapecó e Curitiba, quando, na metade da década, estabeleceu trabalhos exclusivamente no Paraná junto ao *selo Tó*. Lá, nasceu um filho temporão da *colonagem*.

### 3.4.1 Resquílios da *colonagem* em cena: o filho temporão

Existe um ditado popular na região que diz o seguinte: “você sai do Oeste, mas o Oeste não sai de você”. Talvez esta seja uma fala genérica que, para qualquer contexto pode ser utilizada. Mas lembrando dela é que uma relação pode ser estabelecida a partir da *colonagem*.

Em 2004, com os *Red Tomatoes*, já em Curitiba, junto ao *selo Tó*, organizaram um CD intitulado “O centro do longe de tudo” seguindo as premissas do *Rock chapecoense*, temperando algumas de suas músicas com elementos da *colonagem*. Assim, destaca-se a música *Estados de nomes semelhantes que só diferem na localização geográfica*, última faixa do CD, em que a banda se propôs a realizar um olhar sobre os anos finais da década de 1990, destacando as movimentações juvenis e musicais ocorridas em diferentes locais: no Rio Grande do Norte, no Rio Grande do Sul (por isso o título da música) e, por fim, no Oeste Catarinense.

Portanto, a música, cuja estrutura musical e o ritmo assemelham-se em muito com *Amigo Punk*, da banda Graforrêia Xilarmônica, denota a onda que movimentou a juventude local a migrar para o Rio Grande do Norte é tratada, de forma irônica, visto que as perspectivas de sucesso almejadas pela juventude chapecoense acabaram se transformando, para grande parte do grupo viajante, em frustração e falência financeira, obrigando-os a retornar ao local de origem.



*Estados de nomes semelhantes que só diferem na localização geográfica  
(Red Tomatoes)*

*Lá no Rio Grande  
Do norte  
Viver sem dinheiro,  
Normal!  
Usava o pé  
Descalço social...*

*Lá no Rio Grande  
Do sul  
Prendas bonitas  
Vermelho e azul  
Tomar chimarrão, a costela gorda  
E a original...*

*Aqui no Oeste  
Em Chapecó  
Cerveja barata, só na Petisqueria  
Seu Pedro no bar  
Carrapa na mesa,  
Nezito no 'são'  
Balanço agitado*

No Oeste, por sua vez, a banda buscou uma narrativa memorialista com os locais por onde tocaram, muitos não existentes mais neste período. Inclusive, outros personagens importantes são inseridos neste contexto, ligados aos bastidores dos shows: Nezito, dono da sonorização, e Carrapa, operador da mesa de som. Foram estes, inclusive, que participaram da organização de muitos shows nos anos 1990, corroborando para a consolidação e ampliação da cena musical no período de abertura dos bares e boates. Como praxe, inclusive, a questão da língua, evidenciada tanto nos trechos referentes ao Rio Grande do Sul, quanto ao Oeste, destacam o dialeto e o sotaque sobre determinadas palavras ('são' = som).

Não obstante, o título do CD carrega as reflexões acerca da *colonagem* no Oeste catarinense, em específico Chapecó: *O centro do longe de tudo*. Assim, como fechamento da cena musical dos anos 1990, em que a *colonagem* se manifestou como uma identidade social para a juventude local, representada através da música, percebe-se que Chapecó se tornou um centro para o Oeste de Santa Catarina, de produção e divulgação cultural, consolidando-se, nesta década, como um espaço do *rock* distantes das capitais nacionais. As conclusões, portanto, ficam a cargo de Ramil (2004, p. 28), cujas considerações sobre Pelotas/Porto

Alegre podem ser aplicadas também à cidade de Chapecó: *“Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história”*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscou-se apresentar as movimentações ocorridas em torno do *rock* autoral e independente, na cidade de Chapecó, com destaque para o circuito juvenil e musical construído na década de 1990. A ênfase deste estudo, e que define parte do ineditismo do mesmo, se caracterizou em torno da construção e representação de uma identidade juvenil, nomeada como *colonagem*, que evidenciava as relações socioculturais e valorizava elementos da cultura popular local (*cultura colona*), características do Oeste Catarinense, nas produções musicais e estéticas das referidas bandas analisadas nesta dissertação.

Seguindo uma perspectiva teórica que dialoga tanto com a História Social, quanto com a História Cultural, ao longo de três capítulos foram colocadas em evidência as manifestações em torno do *rock* autoral chapecoense, entre as décadas de 1970 e 1990, de caráter alternativo e não comercial, difundidas em Chapecó e região. Houve a preocupação de construir as trajetórias das bandas (percebendo suas influências e os espaços por onde trafegaram, divulgando seu material fonográfico), assim como de destacar a presença da *colonagem* nas produções das bandas *Repolho*, *Red Tomatoes* e *Quentes y Calientes*.

Deste modo, no primeiro capítulo, buscou-se contextualizar e definir o conceito de *colonagem*. A partir de discussões teóricas e bibliográficas consolidadas, compreende-se que a identidade do *colono* se caracterizou de diferentes maneiras ao longo do século XX, adaptando-se aos projetos de progresso e modernidade impostos pelas forças dominantes em diferentes escalas (nacional, estadual e local). Assim, até meados da década de 1980 temos o colono restrito a, no mínimo, dois discursos opostos: o primeiro, memorialista remetido ao desbravador, dos primeiros tempos, carregado na memória local como um sujeito que instaurou as colônias e deu o pontapé para o progressismo da região.

O segundo, por sua vez, voltado a caracterizar tanto os sujeitos ruralizados, quanto urbanizados que, em geral não se adaptaram aos modelos de modernização dispostos no contexto local. Ser colono, neste caso, passou a ser muito mais do que uma característica identitária, colocando-se também como um adjetivo, que tipifica, de modo pejorativo, todo e qualquer sujeito que se opõe ao moderno. Para suprir a lacuna identitária promovida pela modernidade, lapidou-se o *cidadão chapecoense*, progressista, alinhado aos interesses políticos da modernidade e, principalmente, advogando em prol da tradição conservadora local (que preserva o trabalho e a religião como elementos de dignificação do homem), que

viria a se consolidar como um modelo para a população da cidade de Chapecó na década de 1980.

Assim, é deste contexto de embates identitários do final do século XX, que a juventude urbana chapecoense delimita a reinvenção da identidade do *colono*. Para este grupo, como percebido nas entrevistas, o *novo colono* era todo e qualquer sujeito que ocupava o Oeste Catarinense, hibridizando as concepções modernizantes e globalizadas com os elementos da cultura popular local (*cultura colona*), intrínseca no cotidiano e nas relações sociais, familiares e comunitárias, desenvolvidas na cidade de Chapecó. Tal identidade foi representada nas músicas pelo uso da ironia, fazendo do humor uma alternativa para desmistificar os estigmas impostos sobre a figura do colono, assim como redefinir o imaginário local.

Entre as possibilidades de pesquisa envolvendo a *colonagem*, enfatiza-se que é um conceito ainda em construção, ou seja, se apresentando neste trabalho como um esboço teórico de uma identidade de um grupo de jovens músicos de Chapecó. Logo, entre tantas outras manifestações culturais ocorridas no Oeste Catarinense, ao longo do final do século XX e início do XXI, em que a figura do colono é centralizada, um leque de interpretações se abrem e buscam evidenciar o que se compreende como *ser colono*. Logo, uma série de possibilidades interpretativas sobre o novo colono são vislumbrados em diferentes veios culturais da região.

Por tratar da música, em específico do *rock*, como elemento central deste trabalho, a partir do segundo capítulo passou-se a compor uma narrativa temporal com o intuito de perceber como este estilo musical passou a fazer parte do cotidiano da juventude chapecoense a partir da década de 1960. Nesse sentido, partindo das análises de Silvani (2004), entendeu-se que a indústria cultural reformulou a cultura local, explicitando as primeiras manifestações do *rock* em *cover* e, a partir dos anos 1970, na perspectiva autoral. As análises tiveram foco em Tyto Livi que, por intermédio do sotaque e dos elementos ruralizados presentes nas músicas, instituíram o embrião daquilo que seria compreendido como *colonagem* (apesar de ainda não o ser). Sob diferente perspectiva, o *Grupo Nozes* e a Banda Paranoia, apesar de comungar destas características da cultura local, as obliterava nas apresentações e produções musicais, sob a perspectiva da busca pelo sucesso comercial com as músicas, emulando os ícones da sua época.

Ao longo da década, conforme a *cena underground* motivada pelo movimento *punk* e o *Do it Yourself!* ganhava espaço na sociedade brasileira, uma série de ritmos e sonoridades, não encontradas nos rádios e lojas de discos, passaram a circular em Chapecó a partir da ação

de forasteiros. Deste modo, como os entrevistados indicaram, o final da década se mostrou um importante momento para o florescimento de bandas de garagem com uma perspectiva séria, como o *Atta Sexdens*, mas também de grupos que passavam a se constituir em torno da *colonagem*, como a *Schmier* e a Repolho.

Assim, denota-se que a cena musical dos anos 1980 ainda era um terreno prolífico para os estudos sobre o *rock* e as movimentações urbanas em Chapecó. Mediante um conjunto de fontes históricas acessíveis, presentes na memória coletiva e em fontes escritas e iconográficas, do mesmo modo, majoritariamente em arquivos particulares, uma série de problemáticas podem ser estabelecidas, visando compreender as diferentes manifestações do *rock* e o circuito de interação juvenil nesta geografia *underground* do centro da cidade. Além disso, desafios maiores corresponderam às movimentações da juventude, em torno da música, ocorridas nos bairros e nas periferias da cidade, construindo contrapontos e relações com as mesmas desenvolvidas no Centro. Estas relações, como um todo, ajudaram a compreender uma outra cidade, para além das características consolidadas nos estudos historiográficos, que se permitem olhar para grupos, até então, pouco explorados.

Equitativamente, o terceiro capítulo tem um caráter especial para o ano de defesa deste trabalho: coincidentemente, no ano de defesa deste trabalho, completam 30 anos desde as primeiras manifestações da *colonagem* no cenário chapecoense. É interessante mencionar que, mesmo após três décadas, ainda são raras as pesquisas científicas sobre a cena do *rock* chapecoense nos anos 1990 e talvez este trabalho inaugure uma série de outras pesquisas referentes ao tema em questão. Assim, percebe-se a necessidade de, antes de avançar nas análises musicais, primeiramente compreender a formação da cena local, percebendo as interações sociais, os espaços para a realização de ensaios e de apresentações em diferentes períodos durante a década. Assim como os meios de difusão das músicas dentro e fora de Chapecó, como meio de denotar que a juventude da época, não somente da cidade, mas também da região, buscava formas e modos de se divertir no que diz respeito à música.

É evidente que neste trabalho foi analisada a constituição da cena em torno do princípio da *colonagem*, estratificando os olhares desta pesquisa para um número específico de bandas que adotaram esta identidade social, representando sua proposta em produções estético-musicais. Deste modo, frisa-se que cada um dos grupos analisados buscou ressignificar os elementos desta identidade nas composições, utilizando, principalmente, da ironia como um elemento discursivo para facilitar a difusão dos princípios da *colonagem* entre a juventude. No entanto, apesar de serem projetos com identificações diferentes, destaca-se que todos tendem a um mesmo objetivo: evidenciar a realidade pela qual a sociedade

chapecoense estava inserida, constituindo uma nova percepção acerca do *colono* em fins do século.

Em suma, partindo de uma perspectiva pessoal do autor, esta pesquisa é muito mais do que um projeto que visa à reconstrução textual e as análises das identidades sociais e musicais evidenciadas pelas bandas na década de 1990, mas é principalmente a realização de um desejo, há muito suprimido, pela falta de coragem em seguir entre estas veredas da história. De fato, elencaram-se e destacaram-se todas as análises que o tempo permitiu, através as lacunas deixadas (de forma proposital ou não) nesta história, é que novas pesquisas podem emergir, auxiliando na construção da história cultural de Chapecó que, para além de um centro regional e uma cidade marcada pelo trabalho como elemento de valorização do indivíduo, também deve ser lida como um espaço em que as manifestações culturais sempre estiveram vivas, atuantes e marcando a vida da população.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

#### Fontes Orais – Entrevistas

**BELLEI**, Ricardo. Entrevista com Ricardo Bellei, concedida a Mateus Felipe Socha. Chapecó/Xanxerê, 16 abr. 2021. (Entrevista realizada via aplicativo de vídeo chamada – *Google Meet*).

**DE NADAL**, Paulo. Entrevista com Paulo de Nadal, concedida a Mateus Felipe Socha. Curitiba/Xanxerê, Out. 2020. (Entrevista realizada via aplicativo de conversas em diferentes dias do mês – *WhatsApp*).

**GAMBATTO**, Anderson W. Entrevista com Anderson Gambatto, concedida a Mateus Felipe Socha. Paial, 17 abr. 2021. (Entrevista realizada de forma presencial a pedido do entrevistado).

**MARCON**, Michel Ângelo. Entrevista com Michel Marcon, concedida a Mateus Felipe Socha. Chapecó, 31 maio 2021. (Entrevista realizada de forma presencial a pedido do entrevistado).

**PANAROTTO**, Demétrio. Entrevista com Demétrio Panarotto, concedida a Mateus Felipe Socha. Florianópolis/Xanxerê, 22 set. 2020. (Entrevista realizada via aplicativo de vídeo chamada – *Google Meet*).

**PANAROTTO**, Roberto. Entrevista com Roberto Panarotto, concedida a Mateus Felipe Socha. Chapecó/Xanxerê, 04 set. 2020. (Entrevista realizada via aplicativo de vídeo chamada – *Google Meet*).

**TOMBINI**, Cleandro Stevão. Entrevista com Cleandro Tombini, concedida a Mateus Felipe Socha. Chapecó, 15 jan. 2021. (Entrevista realizada de forma presencial a pedido do entrevistado).

#### Fontes Fonográficas – Músicas e álbuns

Música	Banda	Álbum	Citação
<b>Rock 700</b>	Tyto Livi	<i>Memórias de um certo louco (1977)</i>	TYTO LIVI. <b>Rock 700</b> . Florianópolis: Estéreo Som, 1977.
<b>Moto Viagem</b>	Grupo Nozes	<i>Grupo Nozes (1978)</i>	GRUPO NOZES. <b>Moto Viagem</b> . Florianópolis: Estéreo Som, 1978.
<b>Chamam de Louco</b>	Paranoia	<i>Não sinalizado</i>	BANDA PARANOIA. <b>Chamam de louco</b> . Chapecó, [198?] 2021.
<b>Chimarrão Espumoso</b>	Gilmar Guerreiro	<i>Gilmar Guerreiro (1986)</i>	GILMAR GUERREIRO. <b>Chimarrão espumoso</b> .

			Florianópolis: independente, 1986.
<b>Televisão</b>	<i>Atta Sexdens</i>	<i>Atta Sexdens – Sem título (1990)</i>	ATTA SEXDENS. <b>Televisão.</b> Chapecó: independente, 1990.
<b>Chapecó</b>	Repolho	<i>Repolho e a Horta da Alegria (1994)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Chapecó.</b> Chapecó: independente, 1994.
<b>Juvenal</b>	Repolho	<i>Repolho e a Horta da Alegria (1994)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Juvenal.</b> Chapecó: independente, 1994.
<b>Lasanha</b>	Repolho	<i>Repolho e a Horta da Alegria (1994)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Lasanha.</b> Chapecó: independente, 1994.
<b>Rock 701</b>	Repolho	<i>Repolho e a Horta da Alegria (1994)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Rock 701.</b> Chapecó: independente, 1994.
<b>Lilico</b>	Repolho	<i>Repolho e a Horta da Alegria (1994)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Lilico.</b> Chapecó: independente, 1994.
<b>Feio deapé e sem dinheiro</b>	Repolho	<i>Campo e Lavôra (1995)</i>	BANDA REPOLHO. <b>Feio deapé e sem dinheiro.</b> Chapecó: Studio Dreher, 1995.
<b>Isabelita</b>	<i>Quentes y Calientes</i>	<i>Quentes y Calientes: três anos na Cidade das Rosas</i>	QUENTES Y CALIENTES. <b>Isabelita.</b> Chapecó: independente, 1995.
<b>Forró do Borracheiro</b>	<i>Quentes y Calientes</i>	<i>Quentes y Calientes: três anos na Cidade das Rosas</i>	QUENTES Y CALIENTES. <b>Forró do Borracheiro.</b> Chapecó: independente, 1995.
<b>Eu só ando de trator</b>	<i>Quentes y Calientes</i>	<i>Quentes y Calientes: três anos na Cidade das Rosas</i>	QUENTES Y CALIENTES. <b>Eu só ando de trator.</b> Chapecó: independente, 1995.
<b>Pai Tchuko</b>	<i>Red Tomatoes</i>	<i>Réd Tomeitôs (1994)</i>	Red Tomatoes. <b>Pai Tchuko.</b> Chapecó, independente, 1994.
<b>Rave Familiar</b>	<i>Red Tomatoes</i>	<i>Uma de gato, uma de rock (1998)</i>	Red Tomatoes. <b>Rave Familiar.</b> Chapecó, independente, 1998.
<b>Estados de nomes semelhantes que só diferem na localização geográfica</b>	<i>Red Tomatoes</i>	<i>O centro do longe de tudo (2004)</i>	Red Tomatoes. <b>Estados de nomes semelhantes que só diferem na localização geográfica.</b> Chapecó, Selo Tó Records, 2004.



### Textos não publicados

TOMBINI, Cleandro. *Schimier, Cuspe Afrodisíaco e Quentes y Calientes*: a história contada por Cleandro Tombini. Chapecó. s/d. 8p.

TOMBINI, Cleandro. VIECILI, Daniel. *Fanzine Agito com Balalau*. Chapecó, nº1, Abril de 1993, 8p.

TOMBINI, Cleandro. VIECILI, Daniel. *Fanzine Agito com Balalau*. Chapecó, nº3, Junho de 1993, 8p.

TOMBINI, Cleandro. VIECILI, Daniel. *Fanzine Agito com Balalau*. Chapecó, nº4, Julho de 1993, 8p.

TOMBINI, Cleandro. VIECILI, Daniel. *Fanzine Agito com Balalau*. Chapecó, nº5, Agosto de 1993, 8p.

### Periódicos e Revistas

Jornal **CORREIO DO SUL**. Chapecó, 03 jul. 1977. Arquivo do CEOM.

Jornal **CORREIO DO SUL**. Chapecó, 19 nov. 1977. Arquivo do CEOM.

Jornal **CORREIO DO SUL**. Chapecó, 17 dez. 1977. Arquivo do CEOM.

Jornal **O ACADÊMICO**. Blumenau, dez. 1977. Disponível em:  
[https://bu.furb.br/CMU/jornais/Academico/Academico%20Ano%20III%20-%20N\\_29.pdf](https://bu.furb.br/CMU/jornais/Academico/Academico%20Ano%20III%20-%20N_29.pdf) .  
 Acesso em: 10 nov. 2020.

Jornal **O CATARINENSE**. Chapecó, 16 ago. 1980. Arquivo do CEOM.

Jornal **SUL BRASIL**. Chapecó, out. 2001. Arquivo do CEOM.

Jornal **VOZ DO OESTE**, Chapecó, 13 jul. 2010. Disponível em:  
[cafecigarrosedesordem.blogspot.com/2010/07/o-nosso-pai-do-rock.html](http://cafecigarrosedesordem.blogspot.com/2010/07/o-nosso-pai-do-rock.html). Acesso em: 10 nov. 2020.

Impresso **CHAPECÓ A NOVA REALIDADE**: resultados de 4 anos de Ação Chapecoense de desenvolvimento. Chapecó, set. 1976. Arquivo do CEOM.

SMITH, Abonico Ricardo. Show bizz – zona total. **Revista BIZZ**, São Paulo, ed. 95, v. 95, jun 1993.

### Fontes audiovisuais – Documentários e capas de CDs

**BANDA REPOLHO**. Banda Repolho Volume 01. Produção: Marcelo Birck e Thomas Dreher. Porto Alegre: Ecrom Estúdio. Disco Sonoro (50 min), estéreo, 1996.

**BANDA REPOLHO.** Banda Repolho Volume 02. Produção: Marcelo Birek e Edu K. Porto Alegre: Estúdio Dreher. Disco Sonoro (52 min), estéreo, 1999.

**BANDA REPOLHO.** Banda Repolho Volume 03. Produção: Irmãos Dreher e Irmãos Panarotto. Porto Alegre: Estúdio Dreher. Disco Sonoro (49 min), estéreo, 1996.

**BOLACHAS.** Direção de Loli Menezes. Florianópolis: Vinil Filmes, 2012. (55 min), son. color. Disponível em: <https://youtu.be/Vn-baowDdcY?list=WL>. Acesso em: 10 nov. 2020.

**CELIBATO no Campo.** Direção de Casemiro Vitorino e Ilka Goldschmidt. Chapecó: Margot Filmes, 2010. (52 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qxCucyl7U-U>. Acesso em: 03 jul. 2020.

SOUZA, Edson Luis de. **Demo-tapes Brasil**, 2013. Disponível em: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Atta%20Sexdens>. Acesso em: 18 abr. 2021.

**MEMÓRIAS DE UMA CERTA ESCOLHA.** Direção de Augusto Zeiser. Chapecó: UNOCHAPECÓ, 2012. (18 min), son. color. Disponível em: <https://youtu.be/muH3sWwi7TE>. Acesso em: 15 nov. 2020.

**REPOLHO – Música sem parar.** Direção de Silvia Biehl. Chapecó: S&M Produções, 2004. (26 min), son. color. Disponível em: <https://youtu.be/Mm2ubiDCXb4>. Acesso em: 15 nov. 2020.

**UNOCULTURAL – Entrevista com Gilmar Guerreiro.** UNOCHAPECÓ, 2010. (1 min e 54 seg), son. color. Disponível em: <https://youtu.be/tdJxtr7CK54>. Acesso em: 07 abr. 2021.

**UNOCULTURAL – Entrevista com Gilmar Guerreiro.** UNOCHAPECÓ, 2010. (2 min e 25 seg), son. color. Disponível em: <https://youtu.be/P85s882UoTM>. Acesso em: 07 abr. 2021.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 05-44.
- ALBA, Rosa Salete. **A produção do espaço urbano de Chapecó – SC**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 1998.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª Ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica de lugar: fronteiras da discórdia**. 3. ed. São Paulo: Editora MMM, 2012.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil nos anos 1980**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Editora Record, 9. ed., 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAVARESCO, Paulo Ricardo. A história econômica do Oeste Catarinense. In: CARBONERA, Mirian [et al.] (Orgs). **Chapecó 100 anos: histórias plurais**. 1. ed. Chapecó: Argos, 2017, p. 281-314.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 183-191.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURKE, Peter. PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. **Os Ingleses**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. Juventude e culturas de rua híbridas. **Sociologia & Antropologia**, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 587-613, ago. 2020. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752020v10211>. Acesso em: 14 abr. 2021.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da USP, 4. ed., 8 reimpressão, 2019. (Coleção Ensaio Latino-Americanos).
- CARNEIRO, Maria José. Ruralidade: novas identidades em construção. **Estudos Sociedade e**

**Agricultura**, Rio de Janeiro, n.11, out. 1998, p. 53-75.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: a era da informação – economia, sociedade e cultura**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999a, v.1.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade: a era da informação – economia, sociedade e cultura**. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999b, v.2.

CATANI, Afrânio Mendes, GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Culturas Juvenis: múltiplos olhares**. São Paulo: Editora UNESP, 2008. (Coleção Paradidáticos – Série Cultura).

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1982, 345 p.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHACON, Paulo Pin. **O que é rock**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COMASSETTO, Leandro Ramires. O rádio local e a informação global. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. v.3, n.1, 2006.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)**. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História – UFRGS, 2010.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Editora Sala, 1984.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educ. Soc.**, Campinas, v.28, n.100, p.1105-1128, out. 2007. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 2 mar. 2021.

DIAS, Maria Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2008.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009, 192f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93362>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v.94, n. 3, p.111-124, maio/jun., 2000.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. SERPA, Élio Cantalício. A hermenêutica do vazio: fronteira, região e brasilidade na viagem do governador ao Oeste de Santa Catarina. **Projeto História**, São Paulo, v. 18, n. 0, p. 215-235, maio 1999.

GROPPO, Luis Antônio. Gênese do *rock* dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música popular em revista**, Campinas, ano 1, v. 2. p.172-196, jan-jun, 2013.

GUERRA, Paula. QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza. v. 47, n. 1, p. 193-217, jan-jun, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HASS, Monica. **O linchamento que muitos querem esquecer**. 1. ed. Chapecó: Argos, 2007.

HASS, Monica. SILVA, Claiton Marcio. “O Oeste Catarinense não pode parar aqui”: Política, agroindústria e uma história do ideal de progresso em Chapecó (1950-1969). **Revista Tempo & Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 21, 2017, p. 338-374.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

HOBSBAWM, Eric. Revolução Cultural. In: HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Cap. 11. pp. 314-336.

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IOTTI, Carlos Henrique. **Mixórdia: o menos pior do Radicci**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. FILHO, Jorge Cardoso. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura brasileira. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais...**, 2006, Brasília, 14 p.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder. LIMA, Tatiana Rodrigues. PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplismo, 2011, p. 8-22.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LOHN, Ricardo Lindolfo. **Campos do atraso, campos modernos: discursos da extensão rural em Santa Catarina (1956-1975)**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 1997.

LUNA, Pedro de. *Fanzines* como imprensa alternativa: o caso da SHAPE A. In: 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – ALCAR, **Anais...**, 2008, Niterói, 12 p.

MATOS, Patricia Francisca; PESSÔA, Vera Lucia Salazar. A modernização da agricultura no Brasil e os novos usos do território. **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 22, p. 290-322, 2011. Semestral.

MOMBELLI, Raquel. **Mi soi talian gracia a dio**: identidade étnica e separatismo no oeste catarinense. Florianópolis, 1996. Dissertação de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

MOTA, Rodrigo de Souza. **ManéBeat** – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016). Tese (Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2018, 397 p.

MOTA, Rodrigo de Souza. **Rock dos anos 1980, prefixo 48**: um crime perfeito? Dissertação (Mestrado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2009, 180p.

MYSKIW, Antônio. Uma breve história da formação da fronteira no Sul do Brasil. In: ZARTH, Paulo; RADIN, José; VALENTINI, Delmir (Orgs). **História da Fronteira Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Letra & Vida: Chapecó: UFFS, 2016, p. 43-72.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. **O rádio na Era da Convergência das Mídias**. Cruz das Almas: UFRB, 2012.

NODARI, Eunice Sueli. **Etnicidades Renegociadas**: práticas socioculturais no Oeste de Santa Catarina. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, pp. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos: o tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX. In: BOEIRA, Nelson. GOLIN, Tau (Orgs.). **História Geral do Rio Grande do Sul**: República: da Revolução Militar de 1930 à ditadura militar 1930-1985. Passo Fundo: Méritos, 2007. v.4.

ONGHERO, André Luiz [et. al]. Nos primeiros tempos... cotidiano dos colonizadores em Chapecó. In: CARBONERA, Mirian [et al.] (Orgs). **Chapecó 100 anos**: histórias plurais. 1 ed. Chapecó: Argos, 2017, p. 107-136.

PAIM, Elison Antonio. Aspectos da constituição histórica da região oeste de Santa Catarina. **SAECULUM – Revista de História**. João Pessoa, v.14, pp.121-138, jan-jun. 2006.

Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjD4snR1ODxAhXSrpUCHe-AMAQFnoECAoQAA&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufpb.br%2Findex.php%2Fsrh%2Farticle%2FviewFile%2F11346%2F6460&usq=AOvVaw0iVVcwbjMYwXs5UnxneOL9>

Acesso em: 20 jun. 2021.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da. SILVA, Elizabeth Murilho da. (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006, p. 29-54.

PANAROTTO, Roberto. **É Chapecó! É Chapecó!**: Banda Repolho (1987 – 2017). (atualizado, ou quase isso). 2015. Disponível em: <https://acb2.wordpress.com/2015/07/10/e-chapeco-e-chapeco-banda-repolho-1987-2015/>. Acesso em: 5 mar. 2021.

PASSERINI, Luisa. A juventude, metáfora de mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Claude (Orgs.). **História dos jovens: A época contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense. 1992.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente? **Projeto História**, São Paulo, n.14, p. 25-39, fev. 1997.

RADIN, José Carlos. **Italianos e ítalo-brasileiros na colonização do Oeste Catarinense**. 2. ed. Joaçaba: Editora UNOESC, 1997.

RADIN, José Carlos. **Representações da colonização**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

RADIN, José Carlos. VICENZI, Renilda. A colonização em perspectiva no centenário de Chapecó. In: CARBONERA, Mirian [et al.] (Orgs.). **Chapecó 100 anos: histórias plurais**. 1 ed. Chapecó: Argos, 2017, p. 59-105.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2009.

RENK, Arlene. **Narrativas da diferença**. Chapecó: Editora Argos, 2004.

RENK, Arlene. **Sociodicéias às avessas**. Chapecó: Editora Grifos, 1 ed. 2000.

RENK, Arlene; DORIGON, Clóvis. Trabalho, juventude e mudança social. In: RENK, Arlene; DORIGON, Clóvis. (Orgs.). **Juventude rural, cultura e mudança social**. Chapecó: Argos, 2014, p. 15-35.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da Revolução”**: a juventude urbana e o *rock* brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2011, 153p. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1525.pdf>. Acesso em: 18 maio 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEVERO, Antunes. **As pioneiras: Rádio Chapecó**. 2005. Disponível em: [http://www.sulradio.com.br/destaques/destaque\\_9876.asp](http://www.sulradio.com.br/destaques/destaque_9876.asp). Acesso em: 06 jul. 2020.

SEYFERTH, Giralda. Identidade camponesa e identidade étnica (um estudo de caso). **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 91, 1993.

SILVA, Claiton Marcio da. **Saber, Sentir, Servir e Saúde: a construção do novo jovem rural**

nos clubes 4-S, SC (1970-1985). Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2002. 110p.

SILVA, Claiton Marcio da. **Dos braços do povo à espada dos militares: os anos de chumbo na Fronteira Sul (1964-1970)**. Florianópolis: Pandion, 2014.

SILVANI, Herman Gomes. **Uma nova música, uma outra história**. 2004. 107 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em História, Universidade Comunitária Regional de Chapecó - Unochapecó, Chapecó, 2004.

SPESSATTO, Mary Bortolanza. **Linguagem e colonização**. Chapecó: Editora Argos, 1 ed. 2003.

TEDESCO, João Carlos. **Terra, Salário e Família: Ethos e racionalidade produtiva no cotidiano camponês**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: 1998. 398p.

THOMÉ, Nilson. A nacionalização do ensino no Contestado, Centro-Oeste de Santa Catarina, na primeira metade do século XX. **HISTEDBr**. 2004, 38p. Disponível em: [https://www.histedbr.fe.unicamp.br/pf-histedbr/nilson\\_thome\\_artigo\\_0.pdf](https://www.histedbr.fe.unicamp.br/pf-histedbr/nilson_thome_artigo_0.pdf). Acesso em:

VALENTINI, Delmir José. **Da cidade santa à corte celeste: Memórias de sertanejos e a Guerra do Contestado**. 2 ed. Caçador: Universidade do Contestado – UnC, 2000.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-Compós**, v.7, 2006, 19p. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/100>. Acesso em: 4 jul. 2021.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2002. 349p.

VOJNIAK, Fernando. “**Iluminar a inteligência e educar a afetividade**”: uma história do gênero masculino no Oeste Catarinense (1950-1970). Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2004. 177p.

WEBER, Regina. **Os rapazes da RS-030: jovens metropolitanos nos anos 1980**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

WOLLF, Juçara Nair. Festa do Kerb: Espaços de sociabilidade, conflitos e resistências. In: CEOM (Centro de Organização da Memória do Oeste de Santa Catarina) (Orgs.). **Colonização do Oeste: cotidiano e experiências de migrantes e imigrantes teuto-brasileiros, ítalo-brasileiros e teuto-russos**. Chapecó: Editora Grifos, 1999, n.13, p. 55-98.

ZOLET, Victorino B; SILVESTREIN, Alvírio (orgs). **50 anos fotografando Chapecó: uma coletânea de mais de 500 fotos**. Chapecó: ed. do Autor, 2006.



## ANEXOS

## Anexo I – Matérias completas sobre Tyto Livi (1977)

O ACADÊMICO — 12

DEZEMBRO DE 1977

## O ESTADO



Um cantor e compositor do Oeste está fazendo sucesso no Estado. Seu nome: TYTO LIVI. No lançamento de seu primeiro disco ele dá uma amostra do que pretende fazer neste campo de atividade cultural. Seu compacto duplo "Memórias de Um Certo Louco" é o primeiro de uma longa série. (POR MARCOS BEDIN)

**CHAPECÓ (Sucursal)** —Desde o início deste mês, as emissoras de rádio da Capital e de várias cidades do Estado estão rodando o disco "Memórias de Um Certo Louco," do cantor e compositor oestino, Tyto Livi.

Com quatro músicas (o mundo não perdoa, rock 700, viva o presente e as memórias de um certo louco. Esta empresta o nome ao disco) o compacto duplo promete fazer muito sucesso em Santa Catarina. Isso porque, além do bom humor das composições e sua fácil e agradável assimilação para o ouvinte, as músicas caracterizam, por si só, o jovem cantor.

Extrovertido, muito jovial e com muitos planos, Tyto Livi não pretende parar em sua primeira gravação. Com vinte e três músicas compostas, ele já anuncia que, dependendo do sucesso financeiro de sua primeira experiência musical, gravará um LP.

Conhecido no Oeste onde se apresentou em vários festivais de canção, Tyto Livi, além de enriquecer a contextura cultural catarinense, dá novas feições à música popular: uma boa dose de humor, espontaneidade e uma indistigável peculiaridade artística.

Se fôssemos compará-lo à outros cantores, poderíamos, quem sabe, assemelhá-lo à Paul Seixas. As pitadas de ironias de suas músicas (muitas ainda não gravadas) e o humor mesclado de algum ressentimento do mundo também se fazem presentes em algumas composições. Em síntese, os traços marcantes de sua personalidade artística são as espontaneidade e a inovação.

Com 21 anos, solteiro, acadêmico de Direito da UFSC, canta desde 1972, quando comprou o primeiro violão. De lá para cá, tem usado o cavaquinho e a guitarra, alternativamente, em suas apresentações. No meio estudantil chapecoense ficou conhecido em 1974 quando participou de vários shows culturais interpretando músicas de sua autoria, em bem humoradas alegorias à vida do estudante, suas queixas, seus anseios, sua vida. Conquistou um público razoável e conseguiu, por repetidas vezes, encher as casas de espetáculo onde se apresentou, sempre amadoristicamente. Sua profissionalização dá-se agora com o lançamento de seu primeiro disco.

Tyto Livi não suporta o plágio e o classifica como o mais abominável crime cultural. "Para mim — o mais importante é a produção de músicas próprias. Também tem uma crítica para os festivais estudantis de música popular, à níveis universitários e secundários: "Eles não deveriam aceitar músicas de outros compositores, mas sim estimular a com posição de letras inéditas". E justifica: "Assim impediremos a repetição de tradicionais composições, sem nenhum benefício, enriquecimento ou crescimento da música popular brasileira".

Conheci pessoalmente Tyto Livi quando fui fazer a cobertura de um festival da canção popular, na cidade de Xanxerê. Desconstruí a platéia quando subiu ao palco munido de um guarda-chuva, explicando-se: "É para me defender das críticas".

Dialogar com o cantor, penetrar em seus mundo e compartilhar de suas pretensões, não é tarefa difícil. Valendo-se muito de metáforas e parábolas não raramente, ele fala de si, da música e da cultura em geral com muita desenvoltura, mostrando, não amiúde, alguma ingenuidade com o mundo que o cerca. É, enfim, um artista com seu mundo próprio.

## O DISCO

Embora não revelasse o número de cópias de seu disco, Tyto Livi gravou-o na Stereo Son de Florianópolis e foram impressas as cópias em São Paulo, pela RCA Victor.

Sabe-se que o empresário Zezé Moreira, de Curitiba, deseja contratar Livi e apresentá-lo em programas próprios mantidos em emissoras de televisão da Capital paranaense.

Matéria completa sobre Tyto Livi no Jornal *O Acadêmico*, de Blumenau, em 1977.

Fonte: FURB.

## Memórias de um Certo Louco

*Um cantor e compositor do Oeste está fazendo sucesso na Capital. Seu nome: TYTO LIVI. No lançamento de seu primeiro disco ele dá uma amostra do que pretende fazer neste campo da atividade cultural. O compacto duplo "Memórias de um Certo Louco" pretende ser o primeiro de uma longa série.*

*(Alencar de Athayde)*

**CHAPECÓ** — Desde o início do mês, as emissoras de rádio da Capital e de várias cidades do Estado, estão rodando o disco "Memórias de um Certo Louco", do cantor e compositor oestino, Tyto Livi.

Com quatro músicas (O mundo não perdoa, Rock 700, Viva o presente e Memórias de um certo louco, que empresta o nome ao disco) o compacto duplo promete fazer muito sucesso em Santa Catarina, pois, além do bom humor das composições e sua fácil e agradável assimilação para o ouvinte, as músicas caracterizam, por si só, o jovem cantor.

Tyto Livi tem muitos planos, e com 23 músicas compostas, ele já anuncia, dependendo do sucesso financeiro de sua primeira experiência musical, a gravação de um LP.

Com 21 anos, solteiro, acadêmico de Direito da UFSC, Tyto Livi canta desde 1972, quando comprou seu primeiro violão, mas de lá para cá tem usado, alternadamente, cavaquinho e guitarra em suas apresentações. Já se apresentou em

diversos festivais da canção do Oeste.

Tyto Livi não suporta o plágio e o classifica como o mais abominável crime cultural. "Para mim — afirma — o mais importante é a produção de músicas próprias". Também tem uma crítica aos festivais estudantis de música popular: "Eles não deveriam aceitar músicas de outros compositores, mas sim estimular a composição de letras inéditas". E justifica: "Assim impediríamos a repetição de tradicionais composições, sem nenhum benefício, enriquecimento ou crescimento da música popular brasileira".

Embora não revelasse o número de cópias de seu disco, Tyto Livi gravou-o na Stereo Som de Florianópolis, sendo as cópias impressas em São Paulo, pela RCA Victor. Sabe-se que o empresário Zezé Moreira, de Curitiba, deseja contratar Tyto Livi, e apresentá-lo em programas próprios mantidos em emissoras de televisão da capital paranaense.

Trecho da coluna de variedades sobre Tyto Livi. *Correio do Sul*, 17/12/1977.

Fonte: Arquivos do CEOM.

Anexo II – Cartaz *Punkaraná* (1990)

# Atta SexDens

Nome científico da formiga Saúva; ATTA SEXDENS: banda Hard Core, formada no final de 89. Sofrendo mudanças na sua formação original. A formação atual é: Passarinho (Guitarra e Vocal), Clodoaldo (Baixo) e Girino (Bateria). Sua cidade de origem é Chapecó - SC, mas seu show de estréia foi em Capinzal - , num encontro de bandas em fevereiro de 90. O "ATTA SEXDENS" leva a proposta de realmente lutar pela conscientização do povo, para que todos lutem contra aqueles que nos querem ver alienados.



CONTATOS:

Girino  
Rua Borões de Medeiros, 1704  
Bairro Passo dos Fortes  
Chapecó - SC  
CEP 89.800




---

## Iº PunkArANÁ

Contando com a presença de Bandas da Região Sul, Sudeste e Centro-Oeste, O Iº Festival Punkaraná, realizado nos dias 7 e 8 de setembro de 90, nas instalações da UPE (União Paranaense de Estudantes), em Curitiba. O festival provou que o Punk não está morto, mas está cada vez mais, querendo espaço para expressar sua revolta e seu objetivo.

Entre trashes, Punks e Hard Cores as bandas se revejavam, e mostravam seu trabalho através de acordes ensurdecedores e de letras que mais pareciam com chutes na boca de burguês.

Entre as bandas participantes estavam: Blokeio Mental (Cuiabá-MT), Anti-Kaos(Curitiba-PR), Vômito Infernal (Florianópolis-SC), Bosta Acumulada (Curitiba-PR), Destroyrrr (Curitiba-PR), Atta Sexdens (Chapecó-SC), Sobreviventes do Aborto (Florianópolis-SC), entre outras... DESTAQUE PARA O PROTESTO ANTI-MILITAR, REALIZADO SÁBADO, DIA 8, NO CENTRO DE CURITIBA.

M A I S I N F O R M A Ç Õ E S :

JUVENTUDE LIBERTÁRIA DE CURITIBA  
Caixa Postal 2280 ou 1094  
Curitiba - Paraná  
CEP 80001




Fanzine "Abrigo Nuclear" apresentando informações sobre a Banda *Atta Sexdens* e sobre o Iº Punkaraná, onde a banda realizou apresentações em 1990. Fonte: *Demo Tapes Brasil* (site).

### Anexo III – fotografias do show realizado no Colégio Pedro Maciel (1991)



Apresentação da Banda Biscoito de Bolha (Curitiba). Éric Follmann no baixo (à direita), "Cego", Cleandro Tombini, Kleber Todeschini "Açougueiro Segundo" (ambos no centro, porém não participavam da banda) e Paulo de Nadal "Girino" (à esquerda). Fonte: Arquivo particular de Cleandro Tombini.



Apresentação da Banda Atta Sexdans (Ramones Cover). Anderson Gambatto no vocal (à direita) e Paulo de Nadal "Girino" na guitarra (à esquerda). Fonte: Arquivo particular de Cleandro Tombini.



Apresentação da Banda Danzig Cover (Curitiba). Julio Mendes na guitarra (à direita), Éric Follmann no vocal (de costas, no centro) e Anderson Gambatto na bateria (ao fundo). Não há indicação do indivíduo à direita, no baixo. Fonte: Arquivo particular de Cleandro Tombini.

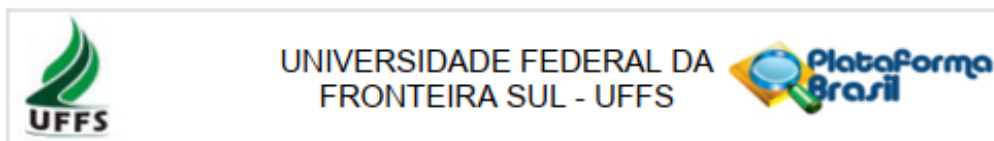


Platéia do show no Colégio Pedro Maciel. "Cego" (à direita no fundo), Ademir Todeschini "Açougueiro Primeiro" (moicano à frente), Paulo Roberto Moura "Clôdo" (ao fundo no centro), Flávio Tubino "Pepino" (à esquerda) e Cleandro Tombini "Shirley Temple" (ao fundo, à esquerda, com o rosto atrás da mão de Tubino). Fonte: Arquivo particular de Cleandro Tombini.

**Anexo IV - Entrevistados e sua participação em bandas citadas neste trabalho**

NOME	BANDA
Anderson Gambatto	<i>Atta Sexdens</i> (fundador e guitarra/vocal) <i>Loverboys</i> (fundador e guitarra/vocal) Repolho (fundador e bateria)
Cleandro Tombini	<i>Schmier</i> (fundador e backvocal) Cuspe Afrodisiáco (fundador e guitarra/vocal) <i>Quentes y Calientes</i> (fundador e guitarra/vocal)
Demétrio Panarotto	Repolho (fundador e guitarra)
Michel Marcon	<i>Red Tomatoes</i> (fundador e baixo) Repolho (baixo)
Paulo de Nadal	<i>Atta Sexdans</i> (bateria) <i>Schmier</i> (bateria) Repolho (baixo)
Ricardo Bellei	<i>Loverboys</i> (bateria) <i>Red Tomatoes</i> (bateria) Repolho (bateria)
Roberto Panarotto	Repolho (vocal) <i>Quentes y Calientes</i> (percussão – esporádico)

## Anexo V – Parecer Consubstanciado CEP UFFS



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** A (re)invenção da Colonagem: A música autoral chapecoense nas décadas de 1990 e anos 2000

**Pesquisador:** MATEUS FELIPE SOCHA

**Área Temática:**

**Versão:** 3

**CAAE:** 31522020.0.0000.5564

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL - UFFS

**Patrocinador Principal:** FUNDACAO DE AMPARO A PESQUISA E INOVACAO DO ESTADO DE SANTA CATARINA

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 4.201.003

#### Apresentação do Projeto:

Trata-se de reapresentação de projeto de pesquisa no qual haviam permanecido pendências éticas. Todas as pendências foram respondidas adequadamente

#### Objetivo da Pesquisa:

Todas as pendências foram atendidas adequadamente

#### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Todas as pendências foram atendidas adequadamente

#### Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Sem pendências

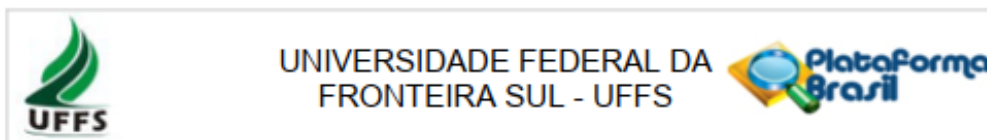
#### Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Todas as pendências foram atendidas adequadamente

#### Recomendações:

Considerando a atual pandemia do novo coronavírus, e os impactos imensuráveis da COVID-19 (Coronavirus Disease) na vida e rotina dos/as Brasileiros/as, o Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal da Fronteira Sul (CEP/UFFS) recomenda cautela ao/à pesquisador/a responsável e à sua equipe de pesquisa, de modo que atentem rigorosamente ao cumprimento das orientações amplamente divulgadas pelos órgãos oficiais de saúde (Ministério da

**Endereço:** Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul - Bloco da Biblioteca - sala 310, 3º andar  
**Bairro:** Área Rural **CEP:** 89.815-899  
**UF:** SC **Município:** CHAPECO  
**Telefone:** (49)2049-3745 **E-mail:** cep.uffs@uffs.edu.br



Continuação do Parecer: 4.201.003

Saúde e Organização Mundial de Saúde). Durante todo o desenvolvimento de sua pesquisa, sobretudo em etapas como a coleta de dados/entrada em campo e devolutiva dos resultados aos/às participantes, deve-se evitar contato físico próximo aos/às participantes e/ou aglomerações de qualquer ordem, para minimizar a elevada transmissibilidade desse vírus, bem como todos os demais impactos nos serviços de saúde e na morbimortalidade da população. Sendo assim, sugerimos que as etapas da pesquisa que envolvam estratégias interativas presenciais, que possam gerar aglomerações, e/ou que não estejam cuidadosamente alinhadas às orientações mais atuais de enfrentamento da pandemia, sejam adiadas para um momento oportuno. Por conseguinte, lembramos que para além da situação pandêmica atual, continua sendo responsabilidade ética do/a pesquisador/a e equipe de pesquisa zelar em todas as etapas pela integridade física dos/as participantes/as, não os/as expondo a riscos evitáveis e/ou não previstos em protocolo devidamente aprovado pelo sistema CEP/CONEP.

#### **Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Sem pendências

#### **Considerações Finais a critério do CEP:**

Prezado (a) Pesquisador(a)

A partir desse momento o CEP passa a ser corresponsável, em termos éticos, do seu projeto de pesquisa – vide artigo X.3.9. da Resolução 466 de 12/12/2012.

Fique atento(a) para as suas obrigações junto a este CEP ao longo da realização da sua pesquisa. Tenha em mente a Resolução CNS 466 de 12/12/2012, a Norma Operacional CNS 001/2013 e o Capítulo III da Resolução CNS 251/1997. A página do CEP/UFFS apresenta alguns pontos no documento "Deveres do Pesquisador".

Lembre-se que:

1. No prazo máximo de 6 meses, a contar da emissão deste parecer consubstanciado, deverá ser enviado um relatório parcial a este CEP (via NOTIFICAÇÃO, na Plataforma Brasil) referindo em que fase do projeto a pesquisa se encontra. Veja modelo na página do CEP/UFFS. Um novo relatório parcial deverá ser enviado a cada 6 meses, até que seja enviado o relatório final.
2. Qualquer alteração que ocorra no decorrer da execução do seu projeto e que não tenha sido prevista deve ser imediatamente comunicada ao CEP por meio de EMENDA, na Plataforma Brasil. O não cumprimento desta determinação acarretará na suspensão ética do seu projeto.
3. Ao final da pesquisa deverá ser encaminhado o relatório final por meio de NOTIFICAÇÃO, na Plataforma Brasil. Deverá ser anexado comprovação de publicização dos resultados. Veja modelo

Endereço: Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul - Bloco da Biblioteca - sala 310, 3º andar  
 Bairro: Área Rural CEP: 89.815-899  
 UF: SC Município: CHAPECO  
 Telefone: (49)2049-3745 E-mail: cep.uffs@uffs.edu.br





UNIVERSIDADE FEDERAL DA  
FRONTEIRA SUL - UFSS



Continuação do Parecer: 4.201.003

na página do CEP/UFSS.

Em caso de dúvida:

Contate o CEP/UFSS: (49) 2049-3745 (8:00 às 12:00 e 14:00 às 17:00) ou cep.ufss@ufss.edu.br;

Contate a Plataforma Brasil pelo telefone 136, opção 8 e opção 9, solicitando ao atendente suporte Plataforma Brasil das 08h às 20h, de segunda a sexta;

Contate a "central de suporte" da Plataforma Brasil, clicando no ícone no canto superior direito da página eletrônica da Plataforma Brasil. O atendimento é online.

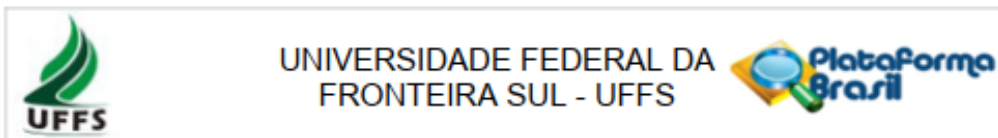
Boa pesquisa!

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1500218.pdf	23/07/2020 16:11:41		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ATUALIZADO_FINAL.doc	23/07/2020 16:11:02	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Outros	ROTEIRO_PARA_A_ENTREVISTA_2.docx	23/07/2020 16:10:41	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Outros	CARTA_DE_PENDENCIAS_2.doc	23/07/2020 16:09:11	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Outros	ROTEIRO_PARA_A_ENTREVISTA_Mateus_Socha.docx	30/08/2020 21:38:51	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Outros	CARTA_DE_PENDENCIAS.doc	30/08/2020 21:37:38	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ATUALIZADO.doc	30/08/2020 21:36:02	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO_DETALHADO_ATUALIZADO.docx	30/08/2020 21:35:16	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito
Folha de Rosto	FOLHADEROSTO_MATEUS.pdf	05/05/2020 16:25:05	MATEUS FELIPE SOCHA	Aceito

Situação do Parecer:

Endereço: Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul - Bloco da Biblioteca - sala 310, 3º andar  
 Bairro: Área Rural CEP: 89.815-899  
 UF: SC Município: CHAPECO  
 Telefone: (49)2049-3745 E-mail: cep.ufss@ufss.edu.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DA  
FRONTEIRA SUL - UFFS

Continuação do Parecer: 4.201.003

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

CHAPECO, 08 de Agosto de 2020

---

Assinado por:  
**Fabiane de Andrade Leite**  
(Coordenador(a))

Endereço: Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul - Bloco da Biblioteca - sala 310, 3º andar  
Bairro: Área Rural CEP: 89.815-899  
UF: SC Município: CHAPECO  
Telefone: (49)2049-3745 E-mail: cep.uffs@uffs.edu.br

**Anexo VI – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) dos entrevistados**

Anderson Gambatto

Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)*****A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000***

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por **Mateus Felipe Socha**, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para



acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

- Autorizo gravação       Não autorizo gravação  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

- Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados  
 Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

Chapecô, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2020.

  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacca, Xanxerê – SC.

Dados do entrevistador:

Nome completo: MATEUS FELIPE SOCHAAssinatura: 

Dados do entrevistado:

Nome completo: ANDERSON W. GAMBATOAssinatura: 

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Cleandro Tombini

Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

***A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000***

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por Mateus Felipe Socha, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para

acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

- Autorizo gravação       Não autorizo gravação  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

- Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados  
 Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poder-se-á apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

Chapecô, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2020.

2021



MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:


Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacea, Xanxerê – SC.

Dados do entrevistador:

Nome completo: MATEUS FELIPE SOCHAAssinatura: 

Dados do entrevistado:

Nome completo: CLEANDRO STEVÃO TOMBINIAssinatura: 

[ ] Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.



Demétrio Panarotto

Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

*A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000*

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por Mateus Felipe Socha, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para

acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo gravação      |     Não autorizo gravação

Autorizo filmagem      |     Não autorizo filmagem

Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

Chapecó, 22 de Setembro de 2020.

  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacca, Xanxerê – SC.

Dados do entrevistador:

Nome completo: MATEUS FELIPE SOCHA

Assinatura: 

Dados do entrevistado:

Nome completo: DEMETRIO PANABAZZO

Assinatura: Autorizado via Google Drive (consultar vídeo)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Michel Marcon

Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

*A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000*

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por Mateus Felipe Socha, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para



acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

- Autorizo gravação       Não autorizo gravação  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

- Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados  
 Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

*[Assinatura manuscrita]*

*[Assinatura manuscrita]*

Chapecó, 31 de maio de 2021.

Mateus Felipe Socha  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Toca, Xanxerê – SC.

Dados do entrevistador:

Nome completo: Mateus Felipe Socha

Assinatura: Mateus Felipe Socha

Dados do entrevistado:

Nome completo: Michel Angelo Marcos

Assinatura: Michel Angelo Marcos

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Paulo de Nadal

Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

**TÉRMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

*A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000*

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por **Matheus Felipe Socha**, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhando o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para

acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo gravação       Não autorizo gravação *→ Mensagens de texto*  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!



Chapecô,    de Outubro de 2020.

Mateus Felipe Socha:  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacca, Xanxerê – SC.

**Dados do entrevistador:**

Nome completo: MATEUS FELIPE SOCHA

Assinatura: Mateus Felipe Socha:

**Dados do entrevistado:**

Nome completo: PAULO DE NADAL

Assinatura: AVULZADO VIA WHATSAPP (VÍDEO TRANSCRIÇÃO)

[ ] Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Ricardo Bellei

**Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

*A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000*

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por **Mateus Felipe Socha**, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para

acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

- Autorizo gravação       Não autorizo gravação  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

- Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados  
 Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na mesma proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

Chapeçó, 16 de Abril de 2020.  
2021

Mateus Felipe Socha  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antônio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacca, Xanxerê – SC.

Dados do entrevistador:

Nome completo: MATEUS FELIPE SOCHA

Assinatura: Mateus Felipe Socha

Dados do entrevistado:

Nome completo: RICARDO BELLO

Assinatura: Autorizado via GOOGLE MEET (vide transcrição)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Roberto Panarotto



Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UFFS

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

*A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000*

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa **A (RE)INVENÇÃO DA COLONAGEM: A MÚSICA AUTORAL CHAPECOENSE NAS DÉCADAS DE 1990 E ANOS 2000** Desenvolvida por **Mateus Felipe Socha**, discente de Mestrado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Chapecó, sob orientação do Professor Dr. Claiton Marcio da Silva.

O objetivo central do estudo é: pesquisar sobre a história do rock chapecoense produzido e difundido nas décadas de 1990 e anos 2000 na cidade e na região, buscando nos relatos orais dos integrantes das bandas remontar as suas origens e trajetória destes grupos ao longo do período supracitado, assim como descobrir de que forma estas bandas foram responsáveis por construir uma identidade musical que envolvia costumes tradicionais da região com aspectos da contracultura juvenil emergente no período.

O convite a sua participação se deve à sua participação como membro de uma banda de rock na cidade de Chapecó do período, assim como sua atividade na produção de músicas, cartazes, fanzine e demais materiais que evocassem ao rock autoral chapecoense. Através dos relatos de suas memórias será possível reconstruir e desenhar o cenário musical chapecoense entre os anos 1990 e início dos anos 2000, assim como compreender como eram empregados elementos culturais locais em conjunto com elementos da cultura global.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas de um roteiro de entrevista ao pesquisador do projeto, sem tempo determinado, sobre suas memórias ligadas ao rock chapecoense (participação em shows, bandas e produções musicais), assim como na disponibilização de demais objetos que possam integrar esta pesquisa a partir dos seus relatos, como: recortes de jornais, cartazes, letras de músicas e fotografias do acervo pessoal.

A entrevista será gravada e/ou filmada para que se realize a transcrição e a avaliação das informações e, posteriormente, será alocada em um banco de dados digital ou nuvem de dados, para

acesso do pesquisador ou do orientador da pesquisa, durante um período mínimo de 05 anos. Somente os seus relatos orais serão utilizados nesta pesquisa, sendo que a sua imagem gravada será preservada e não será utilizada para outros fins ao longo da pesquisa, exceto sob sua autorização. Caso tenha algum material que deseje disponibilizar para contribuir no desenvolvimento da pesquisa, será realizada uma cópia do original e este estará presente no trabalho final com os devidos créditos, indicando estar presente em seu acervo pessoal.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

- Autorizo gravação       Não autorizo gravação  
 Autorizo filmagem       Não autorizo filmagem

- Autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados  
 Não autorizo cópia e reprodução dos materiais disponibilizados

Reitero que as entrevistas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas ao pesquisador e seu orientador. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, físico ou digital, por um período de cinco anos.

Suas contribuições serão utilizadas para o reconhecimento de aspectos da cultura e do rock locais, possibilitando que novas pesquisas voltadas ao tema na região sejam realizadas. Apesar de, a curto prazo, não haver nenhum reconhecimento para o participante, é possível que, a longo prazo e, sobretudo, após a publicação da pesquisa, haja um reconhecimento social, diante do ativismo cultural do participante, na região que abrange a pesquisa. Além do mais, através deste trabalho busca-se que outras pesquisas relacionadas ao tema sejam realizadas, ampliando seu escopo científico para diferentes áreas das Ciências Humanas.

Dentre os principais riscos presentes nesta pesquisa, poderão se apresentar o desconforto, cansaço ou aborrecimento pela gravação da entrevista, à exposição da identidade, da imagem e o compartilhamento de informações pessoais, que podem trazer à tona memórias e experiências ou situações vivenciadas que possam causar algum constrangimento, assim como a quebra de sigilo. A entrevista será realizada através do uso de um roteiro predefinido que permite a liberdade na manifestação das suas considerações do modo que preferir. É importante ressaltar que a qualquer momento o participante poderá pedir a suspensão ou a interrupção da entrevista por um tempo determinado.

Igualmente, o trato com o arquivamento das entrevistas será meticuloso, evitando que haja algum vazamento de informações que venham constranger e/ou prejudicar tanto o participante, quanto a pesquisa. Portanto, a segurança do sigilo das informações dispostas na nuvem proverá de arquivos criptografados com senha digital em contas particulares. Serão tomadas todas as medidas possíveis para evitar que os riscos venham a se concretizar, ao mesmo tempo que a resposta para a concretização dos riscos deverá ser imediata, minimizando os danos. Além do mais, após a entrevista o participante receberá, em até 07 dias, uma cópia escrita do que foi relatado para análise e confirmação das informações contidas dentro do arquivo, possibilitando que alterações sejam realizadas ou que partes do texto não sejam mencionadas ou utilizadas no trabalho final.

Os resultados serão divulgados em eventos e/ou publicações científicas mantendo sigilo dos dados pessoais. Posteriormente, será enviado no seu e-mail os resultados da pesquisa com os devidos agradecimentos, em forma de devolutiva pública.

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via.

Desde já agradecemos sua participação!

Chapeço, 09 de outubro de 2020.

Mateus Felipe Socha:  
MATEUS FELIPE SOCHA

Contato profissional com o pesquisador:

Nome: Mateus Felipe Socha

Tel: (49) 99824-5826

E-mail: mateus\_socha@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Antonio Simões Cavalheiro, nº36, Bairro Tacca, Xanxerê – SC.

**Dados do entrevistador:**

Nome completo: Mateus Felipe Socha

Assinatura: Mateus Felipe Socha:

**Dados do entrevistado:**

Nome completo: ROBERTO PARARIZO

Assinatura: AUTORIZADO VIA GOOGLE MEET (CONSULTAR ARQUIVO DE VÍDEO)

[ ] Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.



---

*Emitido em 23/12/2021*

**DISSERTAÇÃO Nº 80/2021 - PPGH - CH (10.41.13.10.04)**

**(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)**

*(Assinado digitalmente em 14/01/2022 10:28 )*

**CESAR CAPITANIO**

*TECNICO EM ASSUNTOS EDUCACIONAIS*

*CAPPG - CH (10.41.13.10)*

*Matricula: 2069208*

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.uffs.edu.br/documentos/> informando seu número: **80**, ano: **2021**, tipo: **DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **14/01/2022** e o código de verificação: **16465da5d6**