
Indie rock à margem da Cidade: memória e reapropriação do espaço urbano por cena musical underground carioca em documentário¹

Rodrigo Di Santo PASTORE²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

Este artigo tem como proposta uma análise da obra audiovisual de curta-metragem “Roques de Quarto” (2017, 15’) com o objetivo de discutir como a obra trabalha a memória em sua linguagem e como seus personagens – representantes de uma cena musical do Rio de Janeiro, integrantes de dois selos *indie rock*, um voltado à cena musical *lo-fi*, outro voltado ao feminismo – se reapropriam do espaço urbano. Os autores que norteiam este trabalho são Michel Maffesoli (2014) e Michel de Certeau (2019), na discussão sobre o cotidiano; Maurice Halbwachs (1990) e Paul Ricoeur (2018), no debate a respeito da memória e, esse último, auxilia a metodologia, que é realizada por análise fílmica, fundamentada também em Denise Tavares (2013) e Silvio Da-Rin (2004).

Palavras-chave: Memória; cotidiano; música; *indie*; documentário

Introdução:

Este trabalho consiste em uma análise da obra audiovisual de curta-metragem “Roques de Quarto”³ (2017, 15’), com o objetivo de discutir como seus personagens – artistas *indie rock* do Rio de Janeiro – se reapropriam do espaço urbano, no Centro da Cidade, em meio a obras para sediar os Jogos Olímpicos de 2016. Ao mesmo tempo em que vivem o cotidiano da metrópole, de maneira alheia ao megaevento, as tribos (MAFFESOLI, 2014) promovem e participam de festividades. Assim, a análise deste trabalho é elaborada a partir da representação construída pelo documentário. Para tanto, trabalhamos as questões em torno do conceito de tribos, como entende Michel Maffesoli (2014), bem como as questões de memória, na compreensão de Michel Halbwachs (1990) e Paul Ricoeur (2018, 2020). Além disso, apoiados em Michel de Certeau (2019), discutimos a reapropriação do espaço urbano pelo “homem comum” a partir da sua percepção de cotidiano. Ademais, a metodologia foi realizada por meio de análise fílmica, balizada por em Silvio Da-Rin (2004) e Denise Tavares (2013).

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento. XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano na UFF, e-mail: rodrigopastore@id.uff.br.

³ Obra cinematográfica de curta-metragem, produzida com recursos da prefeitura do Rio de Janeiro e com a chancela da Universidade Federal Fluminense. Acessada em 24 de junho de 2021 neste link: <<https://vimeo.com/219079646>>

O foco neste nicho musical deve-se a uma trajetória pessoal não somente vinculada a esse gênero musical⁴ como à realização documentária⁵. Menos do que uma justificativa, ressaltar aqui, esses elos, significa assumir um olhar muito próximo do “objeto de pesquisa”, o que estabelece um nítido território de problematizações. O primeiro, é o necessário distanciamento, de modo que os questionamentos e asserções estejam pautados por um diálogo transversal com autores que deram condições aos argumentos e reflexões que assumo neste trabalho. E, para mais, porque é impossível não assumir, desde já, a proximidade e afinidade pessoal com o tema, o que balizou, significativamente, o horizonte das hipóteses e perspectivas que mobilizaram a pesquisa.

Antes de nos debruçarmos sobre a obra, consideramos importante mencionar que a mesma apresenta integrantes de dois selos independentes do Rio de Janeiro: Transfusão Noise Records e Efusiva. Isto posto, baseados na experiência empírica deste autor, traçamos um breve mapeamento no sentido de contextualizar o referido cenário musical. A Transfusão Noise Records originou-se em 2004, no bairro de Vilar dos Teles, na Baixada Fluminense, e mudou-se para o Centro do Rio de Janeiro, em 2013, em um edifício próximo à Praça Tiradentes. Uma característica deste selo é que todas as gravações e materiais das bandas são produzidos de forma autônoma, na ideologia “faça você mesmo”⁶. Em outras palavras, todas as produções do selo são realizadas pelas próprias bandas ou pelos representantes da gravadora, em sua sede, o Escritório.

A gravadora promove diversos eventos, em sua matriz, com artistas do seu catálogo, assim como com outras bandas que tenham sonoridade ou ideologia condizente à cena *indie rock*, movimentando as noites da Rua da Constituição, no coração da cidade do Rio de Janeiro. Fazem parte de seu catálogo bandas e artistas como (o próprio fundador) Lê Almeida, Carpete Florido, John Candy, Electric Lo-Fi Seresta, Gaax, LuvBugs, Chapa Mamba, Trash No Star, além de bandas de outros estados, como Giallos

⁴ Através de participação em micro gravadoras *indie rock*, produzindo, gravando e lançando álbuns de grupos independentes, no formato virtual, *compact disc* e fitas cassete, entre 2012 e 2018, como sócio do Escritório (Que, além de funcionar como sede da gravadora independente Transfusão Noise Records e ter funcionado como sede do coletivo feminista Raiotagê, serve como estúdio de gravação e de ensaio, bem como local onde gravadora citada realiza festividades, promovendo intercâmbio entre bandas e selos de diversos estados do país) e como sócio fundador do selo Violeta Discos (Com breve duração, entre 2017 e 2018).

⁵ Atuando como montador de documentários de longa-metragem, como “Cauby – Começaria Tudo Outra Vez”, “82 Minutos”, “Padroeiros Oficiais do Brasil”, “Eu Pecador” etc.

⁶ Do it yourself (DIY), no original, em inglês.

(SP), Medialunas (RS), Hierofante Púrpura (SP), Top Surprise (MG), Badhoneys (RS) etc.

Concomitantemente, Efusiva se estabeleceu como o selo *indie* feminista do Rio de Janeiro, onde abriu uma sede, o Espaço Motim, também localizada, inicialmente, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu por dois anos, de 2016 a 2018, onde foram realizadas festas com frequentadores de diversos locais do país, considerando sempre as questões feministas, antifascistas, antirracistas, anti-homofóbicas e anti-transfóbicas. Em 2020, “a Motim” (no gênero feminino, como é chamada por suas idealizadoras e proprietárias), reabriu no bairro de Vila Isabel (um mês antes da pandemia da COVID-19 chegar ao Brasil) para funcionar como estúdio de ensaio e de gravação, assim como para realizações de festas com artistas de diversos estados. Todas as bandas do catálogo do selo têm mulheres em suas formações, mesmo que parcialmente, como Trash No Star, Belicosa, Floppy Flipper, Charlotte Matou um Cara, The Lautreamonts, Hayz, Errática, Pata, Tuíra, In Venus, LuvBugs etc.

Conforme análise social desenvolvida por Michel Maffesoli (2014), entendemos que o estudo de nichos é essencial para que se compreenda como a sociedade se organiza na contemporaneidade, pois, segundo o autor, ela se fragmenta em diversos nichos, que juntos formam um todo. Assim, entendemos que este estudo é importante para que se compreenda a organização da sociedade, ao estudarmos, através de narrativa fílmica, a atuação de nichos culturais no espaço urbano. Desta maneira, este trabalho visa contribuir para estudos em torno da constituição de memória coletiva (de um movimento musical) a partir da obra audiovisual.

Metodologia:

O cenário de obras cinematográficas independentes viabilizadas por incentivos estatais no Brasil esteve fértil, nas duas últimas décadas, e proporcionou que diferentes propostas de linguagem audiovisual tivessem oportunidade de serem experimentadas. Desta maneira, os limites dos gêneros documentário e ficção puderam ser explorados, pois nota-se que a obra em análise neste trabalho, “Roques de Quarto”, se confunde em diversos momentos entre esses dois gêneros cinematográficos supracitados.

Apoiada na seguinte convenção simbólica de Paul Ricoeur:

antes de ser texto, a mediação simbólica tem uma textura. Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, gradativamente, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a rede simbólica da cultura” (2020, p. 102).

A metodologia deste artigo é realizada por meio de análise da linguagem audiovisual (análise fílmica), considerando os recursos utilizados na construção da narrativa (imagéticos, textuais e temporais) e como sua composição simbólica pode ser entendida em nosso tempo histórico.

Além disso, vale ressaltar que de acordo com Silvio Da-Rin, desde o *doc* “Nanook of the North”, de Robert Flaherty, o cinema documentário costuma ter como objetivo construir narrativas a respeito de seu objeto. Portanto, as análises em torno do referido nicho musical são realizadas sempre a partir da narrativa documentária. No entanto, nota-se que a obra em questão também utiliza recursos de linguagem ficcional, o que nos inspira a discutir questões relacionadas às tensões entre os gêneros documentário e ficção, com o objetivo de levantar questionamentos em torno dos limites de gênero fílmico.

Memória e cotidiano:

Maurice Halbwachs (1990) discute a memória de maneira significativa para este trabalho, ao indicar que a memória coletiva depende da memória individual tanto quanto a memória individual depende da memória de um grupo. Assim, quando diversos indivíduos de um grupo presenciam um acontecimento, não há possibilidade de qualquer um deles contar exatamente a mesma história que algum outro, de modo que a memória coletiva não existiria sem as memórias individuais, enquanto a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Conseqüentemente, “A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos” (p. 51). Neste sentido, discutimos como a obra em análise desenvolve as memórias de seus personagens, bem como a narrativa documentária enquanto material de memória do ponto de vista do diretor da obra (ou dos diretores, neste caso) em relação a um grupo, o que permite à obra a colaborar com a memória coletiva desse grupo, em diálogo com a memória de outros grupos.

Halbwachs também aborda a técnica de fixar as lembranças por escrito em uma narrativa, de modo que as palavras têm a possibilidade de permanecerem por gerações.

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersava por entre alguns espíritos individuais, (...) então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Em outras palavras, a partir do relato oral, que pode ser feito por qualquer indivíduo que tenha presenciado ou participado de uma ocorrência, registra-se por escrito (ou por outros recursos técnicos) tal acontecimento. Assim como, por exemplo, foi feito por este autor na introdução deste artigo, ao contextualizar o cenário musical abordado pela obra em questão. Desta maneira, acreditamos que as outras formas técnicas de registro, como o áudio e o vídeo, também têm vocação para a eternidade, assim como o registro por escrito. Pois em todas essas formas de registro, elaboram-se construções de narrativas.

As duas micro gravadoras abordadas na obra cumprem o papel de estruturar e conservar a cena *indie rock* do Rio de Janeiro, ao promover festas e encontros, regularmente, entre as pessoas envolvidas nas cenas, criando os nichos e, desta maneira, confirmando a ideia de Michel Maffesoli de que, assim como para Durkheim, a festa permite a estruturação de uma sociedade. Ao entender que o ritual cumpre o papel de reafirmar o sentimento de grupo – pelo afeto, pelo êxtase, pelo esgotamento de energia – ele assegura que esse determinado grupo se afirme como tal. Desta maneira, Maffesoli (2014) entende a importância das festividades para a afirmação de um dado grupo na sociedade, que, por sua vez, é constituída por uma diversidade de grupos que, segundo o autor, seus integrantes têm a possibilidade de se deslocarem de um grupo para outro, assim, com a possibilidade de um indivíduo participar de diversos grupos ou “tribos” ao mesmo tempo, o que possibilita o cruzamento de cenas musicais. Esse sentimento afetivo característico a comunidades, expressado com intensidade em rituais, é da ordem emocional, assim, ele nos leva ao sentido de atmosfera, de ambiência. Como explica o próprio autor:

Para retomar a oposição clássica, pode-se dizer que a sociedade está voltada para a história futura. A comunidade, por sua vez, esgota sua energia na própria criação (ou, eventualmente, recreação). Isso é o que permite estabelecer um laço entre a ética comunitária e a solidariedade. Um dos aspectos particularmente marcantes dessa ligação é o desenvolvimento do ritual. Como sabemos, este não é, propriamente, teleológico, isto é, orientado para um fim, pelo contrário, ele é repetitivo e, por isso mesmo, dá segurança. Sua única função é reafirmar o

sentimento que um dado grupo tem de si mesmo. O exemplo das festas *corrobori*, mencionado por Durkheim, é muito esclarecedor nesse sentido. O ritual exprime o retorno do mesmo. No caso, por meio da multiplicidade dos gestos rotineiros ou quotidianos, o ritual lembra à comunidade que ela “é um corpo”. Sem a necessidade de verbalizar isso, o ritual serve de anamnese à solidariedade e, como indica L.-V. Thomas, “implica a mobilização da comunidade”. Como dizia há pouco, a comunidade “esgota” sua energia na sua própria criação. O ritual, na sua repetitividade, é o indício mais seguro desse esgotamento. Mas, fazendo isso, assegura a perdurância do grupo. (MAFFESOLI, 2014, p. 30)

Michel de Certeau desenvolve a organização do cotidiano, na sociedade, através do entendimento de Michel Foucault, em que “substitui a análise dos aparelhos que exercem o poder (...) pela dos 'dispositivos' que 'vampirizam' as instituições e reorganizam clandestinamente o funcionamento do poder” (CERTEAU, 2019, p. 40), desta maneira, transformam o espaço em operador de uma vigilância, de maneira a manter uma sociedade disciplinada. Certeau chama essa organização detentora do poder de “modelo estratégico” ou “estratégia”, que representa “a nacionalidade política, econômica ou científica”, bem como as grandes estruturas organizacionais (ou grandes corporações) que, no caso deste trabalho, consideramos a organização do espaço público da cidade “pré” olímpica do Rio de Janeiro como tal.

Em contraponto ao que Certeau conceitua como “modelo estratégico”, o autor argumenta a respeito de “maneiras de fazer” ou a utilização de “táticas”.

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é representada por uma arte. Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do ‘dom’ (de generosidades como revanche), uma estética de ‘golpes’ (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade). (CERTEAU, 2019, p. 83)

Certeau continua: “em suma, a tática é a arte do fraco. (...) Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia” (CERTEAU, 2019, p. 95). Neste sentido, pretende-se discutir como a obra “Roques de Quarto” mostra a organização de artistas independentes no cotidiano.

Ricoeur (2020) trabalha a memória a partir da construção da intriga, através da tríplice mimesis, que envolve o relato ou o desenvolvimento da intriga (mimesis I), o registro (mimesis II) e a recepção (mimesis III), como um movimento circular infinito,

de modo que “aparecerá ao final da análise que o leitor é o operador por excelência que, por seu fazer – a ação de ler –, assume a unidade de percurso de mimesis I a mimesis III através da mimesis II” (RICOEUR, 2020, p. 95). Enquanto que Bastos (2012) indica que as mídias que reproduzem obras audiovisuais se incluem nessa questão à medida que elas assumem papel fundamental nos processos sociais, de maneira que não se pode entender a sociedade sem o papel da mídia. Bastos avalia que a midiatização é “um processo de longa duração que inclui a mediação e que é formado pela contínua ação dos media” (p. 68). Por isso, consideramos que toda a evolução da mídia e suas relações transmidiáticas modificam as estruturas sociais, culturais e políticas. Com isso, todos os meios em que as representações através de linguagens são viabilizadas podem ser considerados no processo de midiatização. Assim, entendemos que o audiovisual desenvolveu uma linguagem própria, que se inseriu na “rede simbólica da cultura” (RICOEUR, 2020).

A análise da obra:

Antes de iniciar a narrativa, a primeira tela da obra revela as seguintes palavras: “este filme foi realizado com recurso do Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário 2015/2016”. Abaixo desta frase, seguem as cartelas da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, da Fundação Cesgranrio e do Elipse – Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário⁷.

No prólogo, Evandro caminha, à noite, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. A imagem corta para Letícia e Felipe, que colam lambe-lambes da gravadora feminista Efusiva (figura 1), nas paredes da cidade. Em seguida, aparece um jovem, em seu quarto, mexendo em um gravador Tascam, de fita cassete. Ele aperta o botão “play” ao passo que ressoa uma microfonia de guitarra, que permanece para além do corte para a imagem seguinte, a qual retorna para Evandro, que para em meio a obras na Rua da Constituição – em uma cidade que se preparava para os Jogos Olímpicos de 2016 – de maneira que pode-se observar pedaços de granito no chão, em espaços cercados, enquanto trabalhadores com capacetes caminham pela rua.

Evandro avista um disco voador e é abduzido. A abdução é caracterizada pela imagem nas cores verde e preta, enquanto os olhos do personagem aparecem abertos, em

⁷ Vale ressaltar que a obra recebeu o troféu Prêmio Elipse 2016 e foi adquirida pelo Canal Brasil. Além disso, o filme participou da Mostra do Filme Livre, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em 2017. Atualmente, encontra-se no Vimeo <<https://vimeo.com/219079646>>. Último acesso em 10 de agosto de 2021.

close (figura 2), ao passo que uma luz se movimenta, simulando um *scanner*. Inúmeras imagens de arquivo são mostradas. Nessas imagens, podemos ver tanto Evandro quanto Letícia e Felipe tocando música, na companhia de outras pessoas, em quartos e ruas situados na Baixada Fluminense. A textura das imagens remete a filmagens amadoras. Em seguida, aparece o título do filme, “Roques de Quarto”, por cima de imagens de caixas de som, microfones, tomadas etc.

Figura 1.

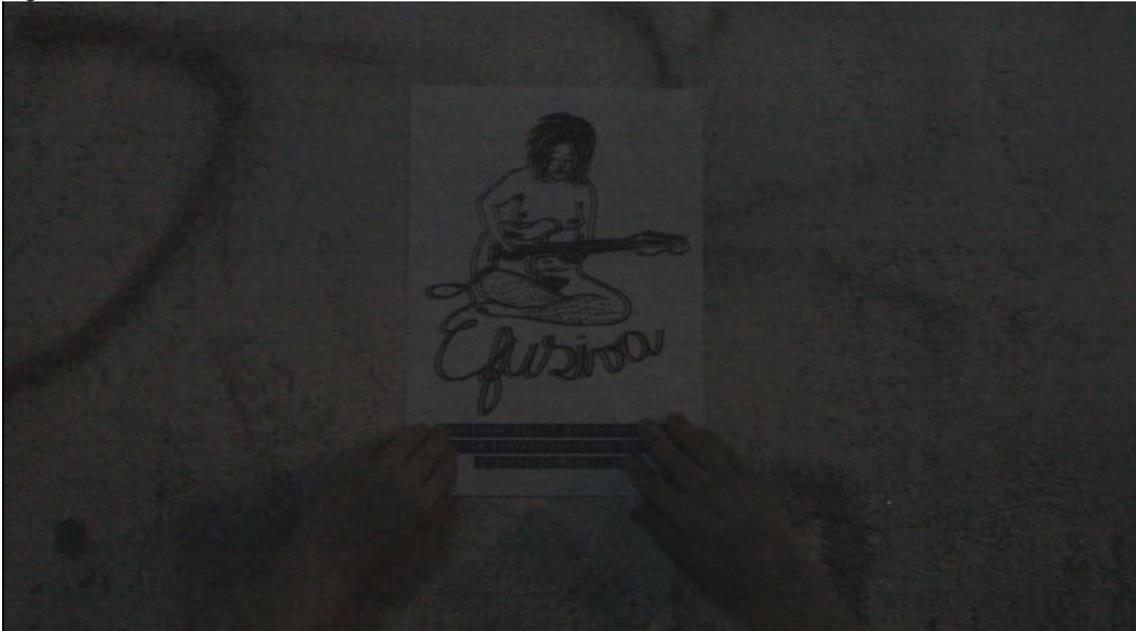


Imagem de Roques de Quarto. Duas mãos pressionam o cartaz do selo independente Efusiva e o colam na parede.

Figura 2.



Fonte: Imagem captada do filme Roques de Quarto. Olhos de Evandro em close.

De acordo com a convenção simbólica compreendida em nosso tempo a respeito da linguagem audiovisual, as imagens de arquivo mostradas representam a memória de Evandro, que estaria sendo copiada (escaneada) por seres extraterrestres. Hallbwachs (1990) afirma:

não é menos verdade que, em grande número de casos, é percorrendo em pensamento o quadro do tempo que ali encontramos a imagem do acontecimento passado: porém, para isso, é preciso que o tempo seja capaz de enquadrar as lembranças (p. 101)

Assim, a linguagem de *flashback* da obra representa justamente as imagens da memória do personagem, de acontecimentos do passado. Tanto que, mais adiante, em um momento que o personagem assiste a vídeos junto a um colega, as imagens não são mostradas, porém, nota-se a procedência das imagens através dos comentários dos dois amigos, que resgatam nelas lembranças do passado: “Na beira do valão, lá nos fundos da casa do Júnior. A avó dele perturbando para *caralho* para todo mundo ir embora”, ao passo que seu amigo concorda ao mover a cabeça no sentido positivo. “Dois amigos não se esquecem, porque a amizade supõe uma concordância de pensamentos e algumas preocupações comuns” (HALLBWACHS, 1990, p. 123).

Esta passagem induz o espectador a uma inquietação, pelo motivo de que as imagens assistidas em vídeo pelos dois amigos parecem ser exatamente as mesmas imagens da memória de Evandro capturadas pelos extraterrestres. Assim, as lembranças do personagem se confundem com as lembranças em imagens em vídeo, como uma espécie de fantasmas. Kittler (2019), ao se referir à psicanálise, em Freud, ao abordar o ato de anamnese (no processo de *taking cure*), afirma que o ser humano rememora seu passado através de imagens das lembranças. Freud, em seus estudos sobre a histeria afirma: “quando as lembranças retornam sob a forma de imagens, nossa tarefa costuma ser mais fácil do que quando voltam como pensamentos” (KITTLER, 2019, p. 205). Neste sentido, a mídia do psicanalista se compara à mídia cinematográfica, e é o mesmo efeito que a obra em questão propõe. As lembranças de Evandro além de serem representadas pelo recurso audiovisual de imagens de arquivo, também são representadas nos comentários pertinentes à conversa dos dois amigos a respeito dos vídeos que estão assistindo.

Porém, Kittler afirma que enquanto o cinema armazena as imagens, Freud trabalha a anamnese em seus pacientes com a finalidade de “decodificar o seu mistério de significantes” (Ibid, p. 207), de modo que Freud põe por escrito os relatos dos pacientes. Neste sentido, Halbwachs analisa a memória também registrada (fixada) por escrito, no entanto, como afirma Kittler, essa memória vem, originalmente, de uma imagética. Assim, quando a obra “Roques de Quarto” trabalha o *flashback* em torno da memória de Evandro, ela aparece em imagens, de modo que somente a reprodutibilidade técnica seria capaz de registrar e reproduzir. Com isso, podemos perceber que através do videotape o cinema consegue trabalhar a memória imagética da maneira a confundir-se com a lembrança real do indivíduo. Porém, enquanto Freud induzia seus pacientes à anamnese até que aquelas imagens fossem apagadas, o videotape trabalha justamente no sentido oposto, o de perpetuar as imagens (Kittler, 2019, p. 207).

Outra reflexão que esta cena proporciona é que a memória do personagem Evandro só é possível a partir de seu convívio em grupo, pois, como afirma Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (1990, p. 51), e “a sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos” (1990, p. 51). Neste sentido, todas as imagens que representam as lembranças do referido personagem o mostram em relações afetivas com seus pares em eventos musicais, entre ensaios e festividades, assim, sua memória individual só foi possível a partir daquela relação com o seu grupo. Além disso, a mesma é perpetuada através da obra fílmica, contribuindo como material de memória para a constituição da memória coletiva de sua tribo (que é a cena musical em questão).

Neste sentido, Maffesoli (1990) defende que o individualismo é um termo saturado, portanto, ao afirmar que a sociedade se organiza em diversos pequenos grupos – denominando-os como microgrupos, nichos ou tribos – fundamenta esse processo de desindividualização. Assim, a obra mostra artistas que, de fato, se organizam em grupos. Em um dos casos, um grupo compartilha gostos e comportamentos pertinentes a determinado nicho musical, enquanto o outro, além de também compartilhar o gosto musical – o que inclui semelhança no vestuário, particularidades nos cumprimentos e no comportamento – compõem um nicho de mulheres feministas.

O que evidencia-se na cena que segue na metade da obra, na qual a banda feminista Trash No Star, de Letícia e Felipe aparecem em um camarim enquanto

conversam com a baterista Lúcia e duas outras colegas. Letícia amamenta sua filha enquanto Lúcia relembra a apresentação anterior da banda, em um local com estrutura precária: “o último lugar que a gente tocou, eu sentei em uma cadeira de bar, com aquele negócio segurando o prato, e aqui tem até retorno, isso é assustador”, ao passo que todos riem, também em sinal de concordância com a lembrança de Lucia. Ou seja, a cena mostra que o grupo de amigos que dividem espaço com Lúcia validam sua lembrança a respeito do último lugar onde tocaram. Na cena do show da banda, que ocorre mais adiante, aos 11min e 35seg, mulheres aparecem dançando, enquanto Letícia, no palco, canta os seguintes versos:

Por que não chupa um de seus amigos? / Ah, qual é, não me diz que vai chorar /
Eu só quero ficar bem (4x) / Cala a boca, não aponta esse dedo pra mim / Você
fica com o cachorro, eu fico com a cerveja / Eu não sou uma de suas amigas, eu
não finjo que gozei / Ha ha ha ha ha ha / Eu só quero ficar bem (4x)

Nota-se que os versos cantados por Letícia representam o descontentamento de uma mulher com a naturalização do patriarcado na sociedade. A canção aborda temas como o da divisão de tarefas domiciliar, como observa-se no verso “você fica com o cachorro, eu fico com a cerveja”. Pois, de acordo com os costumes da sociedade patriarcal, a cerveja está associada ao homem, enquanto a mulher é associada às tarefas do lar. Em outro verso, ela canta “eu não sou uma de suas amigas, eu não finjo que gozei”, se referindo à prática sexual heteronormativa, na sociedade patriarcal, em que é socialmente comum o homem não dar importância ao orgasmo feminino, ou – como reclama a cantora – não saber como fazer. Assim, nesta canção, Letícia reivindica direitos iguais entre os gêneros, de acordo com os preceitos feministas. Bell Hooks (2018) afirma que “feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão. (...) todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas” (p. 13).

Há uma cena em que Evandro caminha, de dia, no mesmo local onde foi abduzido, e recebe uma chamada telefônica de seu chefe. Em meio ao cenário caótico de barulho de britadeiras, marteladas, imagens de obras e pessoas que caminham em todas as direções, Evandro entra em um sobrado – onde fica o Escritório da Transfusão Noise Records, na Rua da Constituição. Nesta cena, a obra traz para o espectador, em qualquer tempo em que for assistida, a memória da cidade do Rio de Janeiro daquele ano de 2016 que, em

junho, inauguraria naquele local um trecho do percurso do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT). Entretanto, a obra serve como material de memória daquele período da cidade em obras para sediar os Jogos Olímpicos de 2016, por mais que dentro da narrativa do filme esse fato passe despercebido. Neste sentido, o material de memória é justamente um objeto midiático, a obra cinematográfica, bem como afirma Halbwachs, ao discutir a respeito do papel do historiador: “o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Na mesma locação, em uma filmagem noturna, há uma festa. No seu decorrer, aparece outra imagem com pessoas, homens e mulheres, que conversam em meio ao material de obras, que aparecem distribuídos no espaço, cercado por fitas alaranjadas indicando para que as pessoas não ultrapassassem aquele local (figura 3). Entretanto, aquelas pessoas ignoram as indicações, ao sentarem nos tijolos e ultrapassarem as barreiras espaciais impostas pela prefeitura. Pode-se afirmar que a gravadora independente Transfusão Noise Records utiliza o espaço público como extensão de sua sede para realizar a festa, de maneira que esse espaço, que estava em obras para a realização dos Jogos Olímpicos de 2016, é ocupado por essa tribo urbana, que se apropria do espaço naquele momento.

Figura 3



Fonte: Imagem captada do filme *Roques de Quarto*.

Para discutir esta ação, assim como ocorre na cena do prólogo da obra, a qual Letícia e Felipe colam lambe-lambes do selo nas paredes do Centro da cidade (figura 1 e 2), dialogamos com Certeau (2019), com o conceito de táticas, que são praticadas pelo indivíduo ordinário ao modificar o sistema construído pelas grandes organizações – que o autor chama de estratégias – à medida que pessoas comuns se apropriam do espaço público, como mostra a obra. “Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor” (p. 74). “Essas 'maneiras de fazer' constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço reorganizado pelas técnicas da produção sociocultural” (p. 40-41).

Considerações finais:

Desta maneira, percebemos que a cidade é organizada não apenas pelos “estrategistas”, de modo que as ocupações espaciais realizadas por indivíduos ordinários têm papel fundamental nessa organização. No caso do filme, as tribos musicais representadas – que se cruzam em determinados momentos e se separam em outros – promovem a cultura e contribuem com a construção da identidade da cidade, mesmo que em um sentido minimalista. No mesmo sentido em que defende Maffesoli (2014): “trata-se de uma construção que, como certas pinturas, valoriza todos os seus elementos, sejam eles os mais minúsculos ou os mais insignificantes” (p. 268). Assim, percebemos que qualquer tribo, por menor que seja, possui um papel dentro da organização da sociedade, de maneira que são capazes de atuar e modificar diretamente a estrutura da cidade.

Além disso, a obra cinematográfica nos mostra como as tribos urbanas se relacionam com as cidades, como elas deixam suas marcas e se apropriam dos espaços públicos, mesmo que isso não atrapalhe efetivamente a organização estratégica (CERTEAU, 2019), no entanto, esses grupos interferem em sua estética e no seu cotidiano e, de certa forma, se reapropriam do espaço urbano, interferindo na estrutura da cidade à medida que realizam pequenas mudanças. Neste sentido, podemos afirmar que a obra trabalha como material de memória tanto para a cidade quanto para o nicho cultural do *indie rock* do Rio de Janeiro e seus desdobramentos, como as cenas musicais *lo-fi* e feminista.

Outra questão que vale ressaltar, é a de que a indústria musical absorve cada vez menos jovens artistas, ao passo que as grandes gravadoras buscam cada vez mais lucros para atender aos anseios de seus acionistas, que não se importam com a relação de artistas

do catálogo das gravadoras, mas com o quanto elas podem fazer seu dinheiro multiplicar no mercado de ações. Desta maneira, a qualidade da produção artística musical é deteriorada progressivamente, no sentido descrito por Adorno⁸ (2010). Com isso, artistas independentes buscam outros caminhos para sobrevivência, de maneira que a narrativa do documentário em questão serve para nos mostrar questões importantes para se compreender o cenário musical contemporâneo.

Destaca-se, também, a maneira que a obra trabalha a memória dos personagens, ora com imagens de arquivo, ora em conversas entre os personagens. Bem como o modo que a obra utiliza uma linguagem aceitável, de acordo com o entendimento simbólico da linguagem audiovisual, para caracterizar uma abdução extraterrestre, de maneira que qualquer indivíduo de nosso tempo, provavelmente compreenderá tal recurso de linguagem, pois, justamente neste momento, a narrativa se utiliza de um recurso de linguagem ficcional, ao passo que as memórias de Evandro são produzidas com recurso documental, com imagens históricas daquela tribo urbana.

Por fim, percebe-se que “Roques de Quarto” utiliza tanto recursos de linguagem de documentário quanto de ficção. Mesmo considerando que, assim como afirma Silvio Da-Rin, em toda obra documentária se constrói uma intriga, uma narrativa em torno de seu objeto. O recurso de linguagem utilizado na obra não visto como realidade – que acontece no momento em que aparece um disco voador no céu e Evandro é abduzido – caracteriza-se como artifício de linguagem ficcional (ou não documentária). No entanto, em todo o desenrolar da obra, em seguida, predomina a linguagem de documentário. Desta maneira, mesmo ao considerar que esse tensionamento indique que os autores da obra não se importaram em pertencer a algum desses gêneros fílmicos, para nós, trata-se de um documentário que utiliza recursos de linguagem de ficção, porém, a afirmação oposta não seria absurda.

Referências:

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus. 2012.

⁸ Adorno (2011) defende que, no capitalismo, a música é submetida à condição de mercadoria, de maneira que o músico aliena sua produção para atender às condições mercadológicas da Indústria Cultural. Com isso, quanto mais o capitalismo avança, mais a qualidade musical se deteriora, porque a qualidade artística fica em segundo plano diante da prioridade mercadológica.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007.

BASTOS, Marco Toledo. *Medium, media*, mediação e midiatização: a perspectiva germânica. In. MATTOS, Maria Ângela; JUNIOR, Jeder Janotti; JACKS, Nilda (Org.) **Mediação & Midiatização.** Salvador : EDUFBA ; Brasília :Compós, 2012. p.53-78

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero.** Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2020.

KITTLER, Friedrich. **Gramofone, filme, typewriter.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: FORENSE UNIVERSITÁRIA, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa - Tomo 1.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

TAVARES, Denise. **Subjetividades transbordantes:** apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. Doc On-line, n. 15, p. 111-142, dez. 2013.

ROQUES DE QUARTO. Direção de Lucas Andrade; Lívia de Paiva; Jorge Polo; Helena Lessa; Petrus de Bairros. Rio de Janeiro: Osso Osso Filmes. 2016. (15 min.)