

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE TEFÉ – CEST/UEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS - PPGICH**

ENTRE A FLORESTA E O ASFALTO: Análises e vivências da cena cultural

Underground Amazonense

**Tefé-AM
2025**

MÁRCIO AUGUSTO SILVA DE SOUZA

ENTRE A FLORESTA E O ASFALTO: Análises e vivências da cena cultural

Underground Amazonense

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura.

Linha de pesquisa: Crítica, Interpretação e História das Formas da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Yomarley Lopes Holanda.

**Tefé-AM
2025**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

S719e	<p>Souza, Márcio Augusto Silva de</p> <p>Entre a floresta e o asfalto: : análises e vivências da cena cultural underground amazonense / Márcio Augusto Silva de Souza . Manaus : [s.n], 2025.</p> <p>113 f.: color.; 21,0 cm.</p> <p>Dissertação - Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas- Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2025.</p> <p>Inclui Bibliografia.</p> <p>Orientador: Holanda, Yomarley Lopes.</p> <p>1. Cena underground. 2. Cultura amazônica. 3. Autoetnobiografia. 4. Música alternativa. 5. Resistência cultural.. I. Holanda, Yomarley Lopes (Orient.) II. Universidade do Estado do Amazonas. III. Título</p> <p>CDU(1997)168.522(043.3)</p>
-------	--

MÁRCIO AUGUSTO SILVA DE SOUZA

**ENTRE A FLORESTA E O ASFALTO: ANÁLISES E VIVÊNCIAS DA CENA CULTURAL
UNDERGROUND AMAZONENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Dissertação defendida e aprovada no dia 20 de Maio de 2025.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
YOMARLEY LOPES HOLANDA
Data: 16/06/2025 18:00:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

F

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas –
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Sidney Barata de Aguiar

Secretaria de Educação do Estado do Amazonas – SEDUC-AM



Documento assinado digitalmente
GUILHERME GITAHY DE FIGUEIREDO
Data: 14/06/2025 14:34:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Gitahy de Figueiredo

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas –
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

SUPLENTES

Prof. Dra. Monica Dias de Araújo

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas –
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Eduardo Kazuo Tamanaha

Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá-IDSM



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
<https://edoc.amazonas.am.gov.br/3A27.072F.9C17.B707/2A2CD310>
Código verificador: **3A27.072F.9C17.B707** CRC: **2A2CD310**

Agradecimentos

Para mamãe, que nunca deixou de acreditar e torcer.

Aos vaga-lumes e todos os seres que iluminam minha vida.

Epígrafe

“Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só. Mas sonho que se sonha junto é realidade”.

(Raul Seixas)

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar as expressões culturais da cena underground do eixo Manaus-Tefé, com ênfase nas práticas artísticas, políticas e afetivas de resistência desenvolvidas por músicos, produtores, zineiros e coletivos da região. A investigação centrou-se nas produções culturais como zines, festivais, discos e performances musicais, observando suas singularidades e modos de articulação em redes autônomas, à margem da indústria cultural. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o trabalho dialoga com conceitos da antropologia, da história cultural, da crítica da indústria cultural e da filosofia política. A metodologia consistiu em observação participante, análise documental e autoetnobiografia, utilizando referenciais como Clifford Geertz (1973), Pierre Bourdieu (1989), Walter Benjamin (1987), Néstor García Canclini (2019), Edgar Morin (2000), bell hooks (1994) e Carolyn Ellis (2004), entre outros. A pesquisa evidencia que a cena underground amazônica constitui uma forma própria de resistência simbólica e de construção de subjetividades insurgentes, articulando cultura, território e afetividade em uma ecologia criativa que conecta as margens urbanas e florestais do Amazonas.

Palavras-chave: Cena underground. Cultura amazônica. Autoetnobiografia. Música alternativa. Resistência cultural.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the cultural expressions of the underground scene along the Manaus–Tefé axis, with emphasis on the artistic, political, and affective practices of resistance developed by musicians, producers, zine makers, and collectives in the region. The investigation focused on cultural productions such as zines, festivals, albums, and musical performances, examining their particularities and the ways in which they are articulated through autonomous networks operating outside the cultural industry. Through an interdisciplinary approach, the study engages with concepts from anthropology, cultural history, cultural industry criticism, and political philosophy. The methodology comprised participant observation, documentary analysis, and autoethnobiography, drawing on theoretical references such as Clifford Geertz (1973), Pierre Bourdieu (1989), Walter Benjamin (1987), Néstor García Canclini (2019), Edgar Morin (2000), bell hooks (1994), and Carolyn Ellis (2004), among others. The research demonstrates that the Amazonian underground scene constitutes a distinctive form of symbolic resistance and a space for the construction of insurgent subjectivities, articulating culture, territory, and affectivity within a creative ecology that connects the urban and forest margins of the state of Amazonas.

Keywords: Underground scene. Amazonian culture. Autoethnobiography. Alternative music. Cultural resistance.

SUMÁRIO

RESUMO	7
Introdução	12
CAPÍTULO I.....	14
SOMOS OS FILHOS DA REVOLUÇÃO: A CENA <i>UNDERGROUND</i> E ANÁLISE DE PRODUÇÕES <i>UNDERGROUNDS</i>	14
1.1 Cena Underground	14
1.2 Barulho na floresta e vivências: o <i>rock</i> produzido no Norte	19
1.3 <i>Do It Yourself</i> : Produções Culturais Independentes no <i>Underground</i>	23
CAPÍTULO II.....	66
Capítulo II – Câmbio Negro e artistas: trocas simbólicas e afetivas na cena <i>Underground</i> amazonense.....	66
2.1 – Fanzines	67
2.2 – O zineiro como mediador cultural: Sérgio Figueiredo e o Fly Kintal	70
2.3 – Distribuição como resistência: Thony "Sacrifice" e a <i>Underground</i> Brasil Distro	73
2.4 – Música.....	76
2.5 – Eventos.....	78
2.6 – A banda Espantalho como vetor de influência e resistência cultural em Manaus	83
2.7 – Zona Tribal e Menciaus Melo: cultura, resistência e insurgência musical na Amazônia	88
CAPÍTULO III	92
Entre o autor e o agitador: autoetnobiografia de um militante da cultura <i>Underground</i>	92
3.1 – Polaroids, barulhos distorcidos, celebrações e amigos reunidos: Autoetnografia de vivências do autor pelo <i>Underground</i>	94
Considerações Finais	108
Referências:	111

Índice de Ilustrações

Figura 1- Fanzine de Barbarie.noblogs	25
Figura 2- Fanzine “A fúria das garotas <i>punks</i> ” de Flávia Lucchesi	28
Figura 3- Fanzine de Coletivo CrimethInc.	31
Figura 4- Fanzine de Chris Wilson.....	33
Figura 5- Fanzine de Cindy Milstein.....	35
Figura 6- Fanzine de Coletivo Contra-Mão Musical.....	38
Figura 7- Fanzine EDUCAÇÃO E CULTURA LIBERTÁRIA	40
Figura 8- Livro/Fanzine Amazônia em caos	42
Figura 9- Fanzine de Sérgio Figueiredo	45
Figura 10- Fanzine de Márcio Augusto.....	47
Figura 11- Fanzine de Márcio Augusto.....	49
Figura 12- CD Zona Tribal.....	51
Figura 13- CD Renegados pelo Sistema.....	53
Figura 14- Coletânea ALÉM DA FRONTEIRA.....	55
Figura 15- Videoclipe da música MEIA NOITE, da Banda Rejeitados pelo Diabo.....	57
Figura 16- Cartaz da terceira edição do FRONTEIRA NORTE FESTIVA, ano de 2003. Conhecido como o WOODSTOCK da Amazônia.	60
Figura 17- Cartaz do ano de 2023, de evento em homenagem aos 20 anos do lançamento dos álbuns das bandas ESPANTALHO, CHÁ DE FLORES e ZONA TRIBAL e em homenagem ao lançamento da coletânea ALÉM DA FRONTEIRA.....	63
Figura 18- Fanzine FLY KINTAL, de Sérgio Figueiredo.....	67
Figura 19- edição especial de 11 anos do FLY KINTAL ZINE	68
Figura 20- Logo da <i>Underground</i> Brasil Distro, de Thony Ferreira.....	70
Figura 21- Sérgio Figueiredo. Zineiro responsável pelo FLY KINTAL ZINE.....	72
Figura 22- Thony “Sacrifice” em Manaus, recebendo a banda Rejeitados pelo Diabo diretamente de Tefé, em um dos vários momentos de intercâmbio cultural underground.	75
Figura 23- CDs da banda Zona Tribal	76

Figura 24- Cartaz de mais uma edição do FESTIVAL FRONTEIRA NORTE. Conhecido como o maior festival de rock da região norte.	80
Figura 25- CD homônimo da banda Espantalho..	87
Figura 26- Foto de divulgação da Banda ZONA TRIBAL	91
Figura 27- Cartaz da Amostra de Zines e Dia de Cultura Libertária, no CEST-UEA, Com transmissão ao vivo da comunitária Rádio Xibé. Ano de 2014	100
Figura 28: Bandas <i>Undergrounds</i> surgiram e tocaram pelos corredores da Universidade do Estado do Amazonas. 2014	101
Figura 29: Um dia totalmente voltada para a exibição de produções <i>Undergrounds</i> no CEST – UES, como filmes, músicas ao vivo, zines... Debates e palestras sobre a temática. Ano de 2014.	101
Figura 30: Shows de bandas <i>Undergrounds</i> na área de convivência do CEST UEA. Ano de 2014.	102
Figura 31: Festa dos Calouros da UEA, na Casa do Estudante. Outro celeiro de bandas de rock em Tefé. 2015	102
Figura 32: Show da banda REJEITADOS PELO DIABO, 2023. A produção de shows <i>undergrounds</i> para a banda e para grupos parceiros terem espaço para se apresentarem é uma constante nas atividades do grupo.	103
Figura 33: Chegada da banda OLHOS IMACULADOS em Tefé, um retorno aguardado por mais de 20 anos pelo público <i>Underground</i> local.	103
Figura 34: Thony “Sacrifice”, mentor da UNDEGROUND BRASIL DISTRO	104
Figura 35: Mencius Melo, Vocalista da ZONA TRIBAL e idealizador do FRONTEIRA NORTE FESTIVAL.	104
Figura 36: Bosco Leão e a banda CHÁ DE FLORES, em apresentação no Largo de São Sebastião, em 2023.	105
Figura 37: Zine A CIGARRA, da multi artista Sam Rio Negro, sendo apresentado em uma aula do PPGICH - UEA.....	105
Figura 38: Banda PLATOON THRASH WAR, em uma passagem por Tefé. Uma das grande parceiras de intercâmbio cultural entre as 2 cidades.	106

Figura 39: Sávio Lima (em destaque), fundador e apresentador do “PROGRAMA A HORA DOO ROCK” em tefé, ano de 2010.	106
Figura 40: Álvaro Jr (Velho Iron). Um dos primeiros difusores da cultura <i>Underground</i> em Tefé e promotor de shows de rock na cidade desde os anos 90 até hoje.....	107
Figura 41: Encontro do movimento Anarcopunk em Manaus, com participação de indivíduos de oitros municípios, como Tefé.	107

Introdução

A presente pesquisa busca imergir na cultura *Underground*, que se trata de um ecossistema vibrante que prospera nas margens da sociedade, muitas vezes desafiando as normas e convenções do *mainstream*. Esta pesquisa explora o conceito de cena *Underground*, suas características e significados dentro do contexto cultural e social.

O trabalho explora as nuances dessa cultura, com um foco especial na cultura dos zines e nas produções culturais independentes, incluindo bandas de *rock*, festivais e mobilizações sociais que caracterizam esse meio na cena *Underground* amazonense do início dos anos 2000 até a atualidade. Para compreender a cultura *Underground*, é essencial destacar suas diferenças em relação ao *mainstream*. Enquanto o *mainstream* tende a ser comercial, padronizado e amplamente acessível, o *Underground* abraça a individualidade, a experimentação e muitas vezes opera fora das estruturas tradicionais de distribuição e consumo. Essa distinção não apenas molda as formas de expressão cultural, mas também influencia as atitudes e valores que permeiam cada esfera.

A natureza independente dessas produções permite que os artistas e criadores tenham um controle total sobre seu trabalho, desde a concepção até a distribuição. Abordaremos algumas produções e produtores, artes e artistas, e suas características e impactos na cena *Underground* amazonense, baseando-se em teorias e análises de historiadores e sociólogos, como Bosco Leão, Eric Hobsbawm, Peter Burke, Marcos Napolitano, Marc Bloch, Roger Chartier e Edward Thompson. Através da análise de literatura acadêmica, observação participante, fotoetnografia e exemplos históricos, este estudo busca compreender a relevância e a contribuição dessa cena para a diversidade cultural e a inovação artística.

Assim sendo, as hipóteses construídas são as seguintes: Há uma cena *Underground* na Amazônia na capital manauara e uma relação com a cidade de Tefé. Ocorre uma falta de pesquisas realizadas acerca deste tema. Existem características da cena *Underground* na Amazônia em suas produções, seus movimentos. Deste modo nossa análise enveredará pela compreensão das obras do *Underground* amazonense.

O **Capítulo I**, intitulado “Somos os filhos da Revolução: A cena *Underground* e análise de produções *Undergrounds*”, estabelece o panorama conceitual e histórico da cultura *Underground*. Nele, são discutidas as origens da cena *Underground* em contextos globais e sua articulação na Amazônia, especialmente em Manaus e Tefé. O

capítulo aborda também a produção cultural marginal, com destaque para os fanzines, os discos de músicas autorais, os suportes visuais e os valores éticos compartilhados por essa cena. As manifestações analisadas são contextualizadas à luz de referenciais teóricos das Ciências Humanas, buscando compreender o *Underground* como fenômeno cultural, político e social.

O Capítulo II – “*Câmbio Negro e artistas: trocas simbólicas e afetivas na cena Underground amazonense*” – se dedica à análise da circulação informal de bens culturais no *Underground* amazônico. Este câmbio inclui não apenas objetos como CDs, zines, camisetas e cartazes, mas sobretudo relações e afetos que sustentam a cena. Nesse capítulo, são apresentadas as trajetórias de artistas, zineiros e produtores culturais como Thony “Sacrifice” (*Underground Brasil Distro*), Sérgio Figueiredo (*Fly Kintal Zine*), Mencius Melo (*Zona Tribal*), Marcos Terra Nova (*Espantalho*), entre outros sujeitos que constroem e mantêm a cena viva. O capítulo enfoca, portanto, a lógica do compartilhamento, da autogestão e da produção independente como pilares do *Underground* amazônico.

O Capítulo III – “*Entre o autor e o agitador: autoetnobiografia de um militante da cultura Underground*” – propõe uma análise da trajetória do próprio autor da pesquisa, enquanto agente ativo da cena *Underground*. Utilizando-se da observação participante e da fotoetnografia como metodologias principais, o capítulo apresenta uma etnobiografia crítica a partir do acervo pessoal e da vivência direta em eventos, projetos, fanzines e bandas. Trata-se de refletir sobre os atravessamentos entre vida, pesquisa e militância cultural, ressaltando como a prática artística e política constitui um modo de existência no subterrâneo amazônico.

CAPÍTULO I

SOMOS OS FILHOS DA REVOLUÇÃO: A CENA *UNDERGROUND* E ANÁLISE DE PRODUÇÕES *UNDERGROUNDS*.

1.1 Cena Underground

A cena *Underground* pode assim ser entendida como um conjunto de práticas culturais e sociais que ocorrem à margem das correntes dominantes, caracterizando-se pela resistência às normas estabelecidas e pela busca de alternativas de expressão e organização. “É neste terreno, de padronização resumindo-o em números, que surgem os primeiros indícios de uma contracultura nos Estados Unidos, também chamada inicialmente de movimento *Underground*” (Guimarães, 2013, p.52). Algumas dessas práticas são as formas de arte, música e atividades sociais e culturais que resistem à comercialização e ao *mainstream*. “O termo cena musical, principalmente no decorrer das duas primeiras décadas do século XXI, vem gradualmente adquirindo espaço no meio acadêmico, especialmente no contexto de discussões sobre música popular” (Müller, 2020, p.30).

Embora isso possa significar recursos limitados em comparação com projetos *mainstream*, também oferece uma liberdade criativa incomparável e uma conexão mais direta com o público. As músicas, os zines, e os movimentos sociais libertários são uma forma de expressão característica do *Underground*, muitas vezes produzidos de forma totalmente independente e distribuídos em pequenas tiragens (quando se trata de zines, músicas, panfletagens, livros...). Um dos grandes exemplos a de produção cultural *Underground* a ser explorado aqui são os zines ou fanzines. Originários das contraculturas dos anos 1930 e 1940, os zines ganharam destaque nas décadas de 1970 e 1980, fornecendo uma plataforma para vozes marginalizadas e ideias não convencionais. “O início dos anos 50 o começo da supremacia estadunidense sobre o globo. A pujança econômica impulsiona o mercado fonográfico começa a tomar forma um nicho de mercado especificamente jovem [...] passa a incentivar artistas brancos a gravarem canções originalmente negras” (Gatto, 2011, p.58).

A história da cena *Underground* pode ser traçada através de diversos movimentos culturais ao longo do século XX. Exemplos notáveis incluem o movimento *punk* nos anos 1970, o hip-hop nos anos 1980 e a cultura rave nos anos 1990. “Um

espaço plural de relações entre grupos e produções musicais variadas, girando em torno de um gênero musical [...] Straw aponta para a centralidade do consumo da música, e consequentemente, da relação destes atores com o mercado fonográfico” (Straw apud Müller, 2020, p.31).

Cada um desses movimentos surgiu como uma resposta às condições socioeconômicas e políticas de sua época, criando espaços para a inovação e a resistência cultural. “O conceito de ‘cena’ refere-se a uma configuração de padrões de comportamento que é bem conhecida por um grupo de atores [...] comportamento contínuo de alguma coletividade em um determinado local e tempo” (Irwin apud Queiroz, 2019, p.27).

Para início precisamos ter em mente que durante as décadas de 1950 e 1960 os Estados Unidos começam a exercer a sua hegemonia e exportavam cultura para todo o mundo através do cinema, do rádio, discos e também, através das empresas multinacionais. Com grande apoio da população guerras eram mascaradas de missões civilizatórias e a expansão do capitalismo colocada como desenvolvimento alicerçado em uma visão anticomunista. “No Brasil, com o início do regime militar em 1º de abril de 1964, que derrubou o então presidente Jânio Quadros e implantou a ditadura no país sob justificativa de proteção ao interesse da segurança nacional, questões relacionadas ao nacionalismo vieram à tona” (Castanho, 2013, p.15).

Diante deste cenário surge uma contraposição ao sistema político e as estruturas sociais “para milhões de jovens naquela década, a saída vislumbrada [...] nasceram novos significados: um novo modo de pensar, de encarar o mundo, de se relacionar com as outras pessoas. Da recusa surgia, na verdade, uma revolta cultural que contestou a cultura ocidental (PAES LOUREIRO apud GUIMARÃES, 2013, p.52). “A chegada do *rock* no Brasil na década de 1950 não representou um fenômeno nem novo, nem genuíno [...] a rápida adaptação do *rock* no país. Pensamos que este fato se deve a dois [...] de ordem técnica/tecnológica [...] musical/cultural e até mesmo social” (Guimarães, 2013, p.69-70).

O cerne da cultura *Underground* se encontra presente não só na música, mas também nas mais diversas formas de manifestação artística. Podemos citar na estética visual de vestuário, na literatura, em produções de filmes e documentários em forma de curtas e longas metragens. Dentro dessas produções estão categorias que não se

enquadram no entendimento *mainstream* de propagação da arte. O *Underground*, em adição, também se manifesta como um estilo de vida, faz com que ele reflita em diversos grupos e gere cenas culturais variadas. Assim, temos o *Underground* definido como um “Movimento ou organização que funciona secretamente e cuja finalidade, geralmente, é destruir a autoridade estabelecida ou a força inimiga invasora de um território” (CASTANHO, 2013, p. 23). Festivais, produzidos principalmente pela Rede Record e TV Excelsior, promoviam dois movimentos que se tornaram uma frente ampla cultural contra o regime militar: a Bossa Nova [...] e a MPB” (Castanho, 2013, p.15).

Dessa forma, todas as manifestações artísticas (musicais, visuais, literárias...) que não sejam alinhado com o popular, que esteja no “subterrâneo” social, é considerado então *Underground*, entendendo-se que se trata também de uma expressão artística que tem como proposta se antagonizar ao status quo da sociedade, se posicionando de forma contrária ao padrão vigente do cenário cultural estabelecido, criando assim sua própria cena cultural. “O *rock* brasileiro também tinha seu espaço na mídia e conquistava muitos fãs, por exemplo com o movimento Jovem Guarda, em 1965, [...] apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, que mesclava música, comportamento e moda (Guimarães, 2013, p.70).

Existe produção de cultura *Underground* também na Amazônia, que pode ser exemplificada com o trabalho fonográfico e de produção de shows de bandas de *Rock* do cenário *Underground* muito evidentes neste circuito atualmente na cidade de Manaus, capital do estado, com trajetórias de cerca de vinte anos e outras mais recentes, assim como nos interiores da Amazônia, portanto o *Rock* ainda é um estilo musical em plena atividade dentro dessa cena desde os anos 60, e destacar os trabalhos destas bandas é de extrema importância para o melhor entendimento desta face urbanizada da Amazônia.

Assim como toda uma produção artística- cultural advinda, não restritas ao formato musical de obra de arte ou expressão cultural, na Amazônia entre as cidade de Manaus (Capital) e Tefé existe um circuito de interação da cena *Underground*, a cultura *Underground* amazônica se expressa em formatos textuais, imagéticos, musicais, estéticos e comportamentais. Sendo um campo diverso para pesquisa em Ciências Humanas onde procuraremos nos adensar. Ainda na esteira do conceito de cena musical “esse conjunto de padrões pode ser observado enquanto um protocolo subjetivo de comportamento dentro de determinado grupo de jovens, [...] lido através dos códigos

transmitidos através de alguns meios comunicação e acesso a bens culturais” (Queiros, 2019, p.29).

A cultura *Underground* no Brasil é um fenômeno multifacetado que merece ser estudado e compreendido em sua complexidade. Ao longo deste estudo, serão utilizadas referências bibliográficas de autores brasileiros para fornecer uma análise contextualizada e relevante para o cenário nacional.

Os zines desempenham um papel significativo na cultura *Underground* brasileira, oferecendo uma plataforma para discutir questões sociais, políticas e culturais de forma independente e descentralizada. Autores como Antonio Hohlfeldt, em "Mídia Alternativa e Cidadania", destacam como os zines têm sido cruciais para amplificar as vozes marginalizadas e desafiar as narrativas dominantes.

Além dos zines, as produções culturais independentes no Brasil incluem uma vibrante cena de bandas de *rock*, festivais independentes e mobilizações sociais. Autores como Ricardo Teperman, em "*Rock, Jornalismo e Poder no Brasil*", exploram como o *rock* brasileiro tem sido uma forma de resistência e expressão cultural desde os anos 1960, enquanto pesquisadores como Tânia Montoro, em "*Cultura e Política: O Papel dos Festivais Culturais na Construção da Identidade Nacional*", analisam o papel dos festivais na promoção da diversidade cultural e na mobilização social.

A cultura *Underground* no Brasil é um reflexo da diversidade e da resistência presentes na sociedade brasileira. Ao explorar as diferenças entre o *Underground* e o *mainstream*, assim como a cultura dos zines e outras produções independentes, podemos entender melhor as dinâmicas culturais e sociais que moldam o cenário nacional. É fundamental reconhecer e valorizar a contribuição do *Underground* para a construção de uma sociedade mais plural e a cultura *Underground* é um fenômeno intrínseco à dinâmica cultural global, mas suas manifestações adquirem nuances particulares em diferentes contextos, como no Brasil e como na Amazônia. Podemos entender a ideia de uma cultura *Underground* por aquilo que se opõe aos padrões estéticos e comportamentais vigentes. “*Mainstream*, que traduz-se para ‘corrente principal’ e que funciona como o oposto complementar do *Underground* representando a normalidade a partir da qual são medidos seus desvios” (Steinmacher, 2020,p.02).

O conceito de cena *Underground* abrange diversos movimentos e manifestações culturais que ocorrem fora do *mainstream*. Estas manifestações se distinguem por uma

resistência às formas convencionais de produção e consumo cultural e pela criação de espaços alternativos de expressão e interação social. Um dos objetivos desse trabalho é explorar a gênese e a evolução da cena *Underground*, bem como seu impacto na sociedade contemporânea.

A cena *Underground* frequentemente surge em resposta a contextos de repressão política, exclusão social ou insatisfação com as normas culturais predominantes. Segundo Hobsbawm (1995), movimentos subversivos têm sido uma constante na história, onde grupos marginalizados buscam afirmar sua identidade e resistir ao poder hegemônico. Ele argumenta que essas manifestações são cruciais para entender as dinâmicas de mudança social.

Burke (2003) acrescenta que a cultura popular e as formas de resistência cultural frequentemente florescem em ambientes onde há restrições severas às liberdades individuais. A cena *Underground*, nesse sentido, pode ser vista como um terreno fértil para a inovação cultural e a contestação política. Esta visão é complementada por Napolitano (2001), que analisa o papel das culturas marginais na construção de novas identidades e discursos, especialmente em contextos urbanos. Contextos envoltos em uma dinâmica local social e historicamente construídas haja vista a chegada das novas tecnologias a Amazônia a partir principalmente do advento da Zona Franca de Manaus ainda na década de 1970, e a grande circulação de pessoas e influências.

Na ideia de uma produção cultural independente podemos ater nosso campo de visão para a perspectiva de Bloch (1992) na qual se enfatiza a importância de considerar a dimensão histórica das manifestações culturais *Underground*. Ele sugere que o estudo dessas práticas pode revelar aspectos ocultos da sociedade e proporcionar uma compreensão mais profunda dos processos históricos. Como corrobora Chartier (1990), ao explorar como as práticas culturais não hegemônicas desafiam e reconfiguram as estruturas de poder e conhecimento estabelecidas, temos que o movimento do *Underground* amazonense é um ato de subversão ao sistema em vigor construindo meio de circulação de suas produções culturais tendo a partir deste sua possibilidade de permanência e atividade.

No Amazonas a cena *Underground* articula, divulga e promove seus próprios eventos na esteira do que coloca Edward Thompson (1981) destacando a agência dos indivíduos e grupos na criação de culturas de resistência. Ele argumenta que as cenas

Underground são espaços onde novas formas de solidariedade e ação coletiva podem ser forjadas, muitas vezes em oposição direta às forças dominantes. Thompson vê essas práticas como essenciais para a construção de uma consciência crítica e transformadora. Tefé e Manaus articulam-se para a circulação de artistas dentro de eventos voltados para o público receptor desta cultura, um grupo articulado para fazer acontecer os shows, oferecer estadia, passeios pela cidade, traslado até a cidade de Tefé ou o trajeto oposto para Manaus. O movimento é circular de ajuda mútua onde todos tem oportunidade de apresentarem seus trabalhos autorais.

A cena *Underground* desempenha um papel crucial na dinâmica cultural e social, proporcionando espaços de resistência e inovação. Através do exame das contribuições de Hobsbawm, Burke, Napolitano, Bloch, Chartier e Thompson, é possível compreender melhor como essas práticas culturais alternativas surgem, se desenvolvem e influenciam a sociedade. Em última análise, a cena *Underground* não apenas reflete a diversidade cultural e as tensões sociais, mas também oferece caminhos para a transformação e a mudança social.

1.2 Barulho na floresta e vivências: o *rock* produzido no Norte

Os álbuns das bandas Espantalho, Zona Tribal, e Chá de Flores (grupos musicais influentes e que servem de referência para muitas outras bandas emergentes) tem seu recorte de obras de 2001 a 2024 com intervalos de tempo de uma média de 3 a 4 anos entre os discos, são produções iniciais (canções, shows, festivais...) do cenário musical *Underground* nortista no início do novo milênio. No ano de 2023 inclusive sendo realizado vinte anos depois o festival no qual estas bandas são lançadas, o Festival Além da Fronteira, confirmando sua representatividade cultural.

As obras musicais são uma parte integrante do movimento *Underground*. Os Fanzines por exemplo, são um canal diferente por onde esta cultura urbana encontra possibilidade de expressão. À grosso modo são revistas não tradicionais produzidas de forma independente a partir de recortes, assim como os desenhos, os artesanatos, as formas de se vestir seus simbolismos e significados, e a própria organização dos eventos. Esses elementos invadem então espaços como programas de rádio, sendo levados como curiosidades e itens exóticos produzidos culturalmente pela juventude.

Surgia, em 1961, o primeiro programa dedicado ao *rock* no Amazonas, —Chegou a hora do *rock*!, apresentado por Joaquim Marinho, veiculado diariamente, às 16h, logo após o —Teatrinho infantil de Alfredo Fernandes!.

O programa logo virou sucesso. Era a primeira vez, por exemplo, que se tocava Elvis Presley e Bill Haley para o grande público em Manaus. Segundo Valentim, foi a época em que os jovens em Manaus começaram a formar pequenas bandas roqueiras (Menezes, 2011, p.33).

A falta de estudos realizados acerca deste tema chama a necessidade de uma pesquisa de fôlego acerca destes grupos sociais que representam o cenário do *Underground* na Amazônia na capital Manaus e em sintonia com a nossa cidade de Tefé, onde estas se influenciam reciprocamente criando um circuito específico. Entendemos por circuitos lugares de circulação cultural, em relação a lugares físicos, ambientes. “Circuitos *Undergrounds* de Toronto, principalmente no Teatro Rivoli, remete-nos a algo semelhante a inúmeros outros lugares de descobertas, tais como o ‘Cavern Club’ em Liverpool e o Teatro Pasadena Playhouse em Los Angeles [...] incubadoras culturais” (Queiroz, 2019, p.02). No Amazonas o circuitos são os eventos, os bares, as atividades coletivas onde se resolverem propor as apresentações, e qualquer outro espaço propício ao fazer cultural. Divergindo circuito de cena estando a segunda mais ligada a conteúdo, circulação de ideia, enquanto circuito são os espaços sociais.

Vivências musicais e trajetória acadêmica proporcionam a curiosidade e os caminhos teóricos necessários nesta busca. A capital Manaus assim como o restante do país participou do grande auge do *Rock and roll*.

Era praticamente impossível tirar as músicas ouvindo-as uma vez ou outra no rádio, havia quem passasse sessões e mais sessões dentro do cinema (que começou a passar filmes dos artistas citados anteriormente) para aprender a tocar algumas canções. O pianista Assis Mourão, por exemplo, confessa que assistiu a —Balanço das HorasI (com Bill Haley) 15 vezes para decorar letras e aprender as músicas. Portanto frequentar cinema em Manaus, também estava associado à oportunidade de ouvir novas canções e reproduzi-las para virar sucesso nas festas da cidade. (Menezes, 2011, p.34)

As produções culturais independentes, como bandas de *rock*, festivais e mobilizações sociais, encontram nos zines uma ferramenta poderosa de comunicação com seu público. No campo da música, bandas *Underground* frequentemente usam zines para divulgar suas músicas, compartilhar letras e conectar-se com sua base de fãs. Festivais independentes muitas vezes contam com zines para promover seus eventos e criar uma comunidade em torno da música, da arte e da contracultura. Além disso, mobilizações sociais encontram nos zines uma forma de disseminar informações, mobilizar apoiadores e amplificar suas demandas. Autores como Ricardo Teperman, em “*Rock, Jornalismo e Poder no Brasil*”, analisam como o *rock* brasileiro e outras manifestações culturais se tornaram formas de resistência e expressão

política, muitas vezes articuladas através de zines e outras mídias alternativas. O *rock*, por sua vez, é uma mistura incomum até então na música mundial, para Guimarães (2013) musicalidade negra e musicalidade branca através da fusão do rhythm & blues/Jazz e do country & western.

Em Manaus, a partir de meados da década de 1960, o surgimento de grupos, e nomes na música local foram influenciados pelo contexto midiático e de produção da música popular acima referido, tal como podemos observar no relato do compositor amazonense Aníbal Beça, em entrevista concedida em 2006: Tudo começou em 1965, claro que antes de 63 a gente já fazia reuniões e tal, mas em 65 a gente tava organizado mesmo pra essa coisa, l?. E exatamente 66, 67 começam a eclodir os Festivais em São Paulo, TV Record, no Rio de Janeiro também, e aí como eu viajava todos os anos ao Rio, trazia as novidades do que tava acontecendo pra cá, então no início nós éramos reprodutores, l, cover do que se fazia lá e aí nós resolvemos fazer as nossas próprias músicas, já sabendo da história dos festivais, das composições e tal. (Menezes, 2011, p.23-24)

O conceito de indústria cultural é carregado de significados e interpretações múltiplas. Ao mesmo tempo esclarece parte do processo de produção de difusão de cultura, mas dificulta se pretendemos compreender parte isolada deste processo. Portanto, entendemos indústria cultural enquanto o aparato que possibilitou a produção de bens culturais a partir da lógica de mercado e consumo. A partir desta indústria, a cultura passa a ser percebida enquanto uma mercadoria cultural. Porém, ao analisarmos a difusão do *rock* a partir deste aparato mercadológico, entendemos que a indústria cultural, possibilitou avanços inéditos na história da música. Principalmente se analisarmos os meios de produção e difusão da música em questão (GUIMARÃES, 2013, p.30).

O Ideal Clube, inesquecível para aqueles que viveram esta época, estava em auge e foi um dos mais famosos e requisitados pela juventude na noite da cidade. Gaitano Antonaccio (2003) em seu livro: Ideal Clube: —Cem anos de Aristocracia, faz um importante apanhado da história do clube, de seus membros e assíduos frequentadores e por consequência uma descrição do cotidiano da própria cidadel. Manaus, segundo Gaitano fervilhava com sua juventude, vivendo os chamados Anos Dourados. Foram os anos da consagração do *Rock and roll*, da Bossa Nova, dos famosos embalos de sábado à noite, e onde existissem jovens, havia muita música, muito romantismo, numa conjuntura onde o saudosismo imperou, e a poesia mereceu destaque nos palcos de todos os salões sociais e nos mais diversos silogeus, casas onde reuniam associações literárias e ou científicas (Menezes, 2011, p.24)

De acordo com SOUZA (2020) o *rock* nos chegou através de trilhas sonoras do cinema, Cauby Peixoto grava a primeira música do gênero, Carlos Imperial no clube do *rock* na Tupy descobre os irmãos Campello, de Taubaté, Cely Campello, aquela que abandonou todo o sucesso para se dedicar aos afazeres domésticos depois do casamento.

Desde o início, o *Rock* teve uma imagem controversa, sendo considerado um gênero de rebeldia e contra as tradições de segregação. O guitarrista Chuck Berry, um dos pioneiros do *Rock*, acreditava que a popularização do *Rock* se deu quando as rádios de comunidades brancas passaram a tocar músicas de artistas negros, e vice versa, já que até as rádios eram segregadas. (ALMEIDA, 2018, p.19).

Para Martins Gatto (2011, p.30) as comunidades juvenis são pois comunidades que desenvolvem rituais, símbolos, modas e linguagens que as distinguem do mundo dos adultos. São comunidades que operacionalizam e colocam sentido e descontinuidade entre o espaço coletivo, público e o espaço familiar. As comunidades operacionalizam e colocam sentido na ambiguidade do ser jovem, nessa transitória em que deveres e direitos ainda estão por serem estabelecidos.

Afirma Martins Gatto (2011, p. 45) a base social sobre a qual o *Punk Rock* se desenvolve é composta em suma pelos rejeitados da utopia do consumo do pós-guerra e pelo prazer mercantilizado da indústria cultural. O fato é que nos anos 70 o discurso organizado por esses grupos ganhava força social em virtude do clima de descontentamento e desesperança causados pela crise econômica e o ajuste da prática tecnológica do capital. A frase “não há futuro” é recorrente por todo o discurso *Punk Rock*.

A partir do fim da década de 1960 e início dos anos 1970, o *rock* se mesclou a outros estilos musicais dando início a diversos subgêneros, como o *folk rock*, *glam rock*, *punk rock*, a *new wave*, o *hardcore*, *grunge*, *britpop*, *indie rock*, etc. Para Paulo Chacon, autor do livro “O que é *Rock*”, o conceito de *rock* está diretamente ligado ao público que o consome, representado por jovens no início da adolescência até a inserção no mercado de trabalho. (DE PAULA, 2015, p.05).

Apesar de já utilizada anteriormente por escritores para determinar a porção marginalizada da sociedade a palavra *Punk* se consolida para designar o movimento a partir da década de 1970 “a postura *punk* acabou enraizando-se pelo mundo até se tornar um fenômeno de grande impacto global. Dentro desse processo de concretização de tal estilo

destaca-se a banda the velvet *Underground*, que de certa forma abriu as portas” para o que conhecemos hoje como *punk*” (BATTISTI & LIMA, 2015, p.10).

A estética da alienação do *punk*, conectada diretamente ao ambiente pós-guerra, deu ao estilo características tangíveis, por vezes ausentes em outros estilos musicais. A negação, a neurose e a cosmética da raiva presentes no *punk* criaram uma retórica da ironia, que apesar de não satisfazer a indústria da época, era fácil e simples de entender. Apesar da simplicidade, a recusa da indústria fonográfica em investir no gênero fez com que o crescimento e a divulgação das bandas fossem bastante limitados (BATTISTI & LIMA, 2015, p.13).

O músico e compositor Torrinho tem opinião semelhante à de Aníbal Beça, conforme se pode constatar em entrevista obtida neste mesmo ano: minha geração, digamos de músicos, de compositores era praticamente influenciada por tudo o que acontecia naqueles anos 60 e 70, desde Beatles até o *rock* chamado progressivo dos anos 70, passando pela Bossa Nova de João Gilberto, Tom Jobim, pelo Movimento Tropicalista, que eu não considero nem um movimento mais uma forma de comportamento espontânea que aconteceu no final dos 60 né? Comandada pelo Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, que é uma grande influência na minha música. (Menezes, 2011, p.23-24)

A cena musical de Manaus da década de 1960 e 70 tinha muita influência externa advinda dessa importação de cultura norte-americana “As festas em Manaus, segundo Gaitano Antonaccio, eram produtos do que se veiculava através do rádio ou mesmo das experiências de pessoas que aqui chegavam de outras localidades. Reproduziam os Anos Dourados —período responsável pelas mudanças radicais do comportamento dos jovens” (MENEZES, 2011, p.26) na música o ritmo do *Rock and roll*, Twist, cha, cha, cha e outros substituíram o bolero, samba-canção, tangos, guarânias, valsas e a dança passou a ser muito mais física substituindo a ideia de romantismo.

1.3 Do It Yourself: Produções Culturais Independentes no *Underground*

Apesar de seu potencial subversivo, a cena *Underground* enfrenta desafios significativos, incluindo a ameaça de cooptação pela cultura *mainstream* e a sustentabilidade financeira. O processo de comercialização pode diluir a autenticidade dessas cenas, pois a incorporação de elementos *Underground* pela mídia de massa pode resultar em uma perda de sua essência contracultural. “Para os adeptos do *rock Underground*, este seria mais autêntico por estar menos ligado à dimensão comercial da indústria fonográfica. Enquanto a música

mainstream teria o lucro como objetivo principal os produtos *Underground*” (Steinmacher, 2020, p.03).

Além dos zines, o meio *Underground* é caracterizado por uma multiplicidade de produções culturais independentes. Isso pode incluir música independente, filmes de baixo orçamento, arte de rua, performances ao vivo em espaços alternativos e muito mais. Essas formas de expressão muitas vezes desafiam as convenções estabelecidas, oferecendo uma visão única do mundo e proporcionando um senso de comunidade para aqueles que estão envolvidos.” Publicações independentes de pequena escala orientadas para nichos. Ao lado de blogues, música e vídeos independentes, livros e romances de tiragens baixas, vendem muito menos cópias, individualmente, do que qualquer best-seller” (Lerm, 2017, p.24)

A cultura *Underground* continua a desempenhar um papel vital na paisagem cultural global, desafiando as normas e inspirando a inovação. Seja através dos zines ou de outras produções independentes, esse mundo alternativo oferece um espaço vital para a expressão individual e a experimentação criativa. Ao reconhecer e valorizar essas formas de cultura, enriquecemos nosso entendimento do mundo ao nosso redor e celebramos a diversidade de vozes que o habitam. “A produção desse gênero está marcada pela história de diferentes gêneros multimodais, perpassando pelas histórias em quadrinhos (HQ), ficção científica, fanfics, panfletos políticos, poesia marginal” (Santos et al, 2022, p.151).

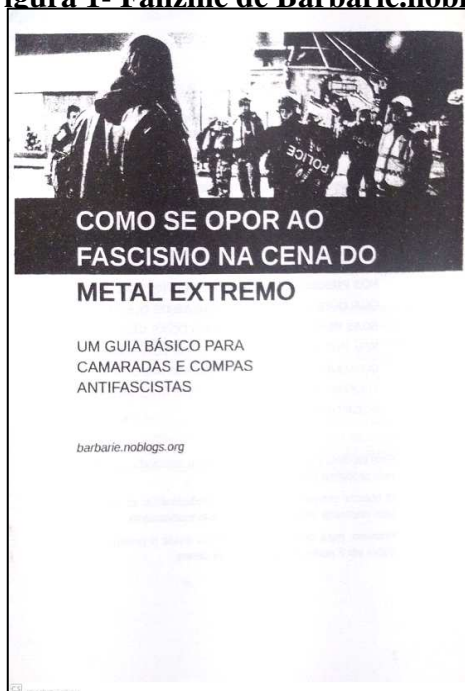
Os zines são publicações que abordam uma ampla gama de tópicos, desde política e arte até música e subculturas específicas. Sua produção descentralizada permite que indivíduos compartilhem suas perspectivas de forma autêntica, muitas vezes escapando do escrutínio e da censura das grandes editoras. A estética DIY (*Do It Yourself*, ou “Faça-você-mesmo”) dos zines não apenas reflete uma abordagem prática à criação, mas também reforça a ideia de que qualquer pessoa pode participar na produção cultural.

Essas publicações independentes produzidas em pequenas tiragens e distribuídas de forma descentralizada. No Brasil, essa forma de expressão ganhou destaque especialmente nas décadas de 1980 e 1990, oferecendo uma alternativa às narrativas dominantes da mídia tradicional. Antonio Hohlfeldt, em “Mídia Alternativa e Cidadania” (2008), destaca como os zines proporcionam um espaço para discutir temas tabus e contestar as estruturas de poder estabelecidas. Eles são frequentemente associados a movimentos contraculturais e representam uma forma de resistência cultural e política.

Os zines desempenham um papel vital na cultura *Underground*, conectando diversas formas de expressão e promovendo uma cultura de resistência e autenticidade. Ao lado das produções culturais independentes, eles constituem uma rede de comunicação e solidariedade que desafia as normas do *mainstream* e promove a diversidade cultural. Reconhecer a importância dos zines e das produções independentes é fundamental para valorizar as vozes marginalizadas e promover uma cultura mais inclusiva e democrática

A cena *Underground* é um fenômeno cultural que tem atraído a atenção de estudiosos por seu papel na promoção da diversidade artística e na resistência a estruturas de poder estabelecidas. Definida como um conjunto de atividades culturais que ocorrem fora dos canais tradicionais e comerciais, a cena *Underground* frequentemente desafia normas sociais e oferece um espaço para a expressão de identidades marginalizadas. Segundo Hebdige (1979), a cena *Underground* é um "reservatório de significados subversivos" que contrasta com a cultura *mainstream*. A cena *Underground* é caracterizada por sua autenticidade e resistência à comercialização. De acordo com Haenfler (2013), essas cenas são "ambientes onde as identidades culturais são construídas de forma colaborativa e onde a autenticidade é valorizada sobre o sucesso comercial". Isso se manifesta em diversos domínios culturais, incluindo música, arte visual, literatura e práticas sociais.

Figura 1- Fanzine de Barbarie.noblogs



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

Muitas vezes a cena extrema / black metal não tem sido o local mais acolhedor para pessoas não brancas e / ou LGBTQIA. Essas pessoas gostariam de ir a shows de black metal e fazer parte da cena, mas muitas vezes não se sentem seguras pela presença consistente de racistas em shows e festivais. A forte presença de racistas no Black Metal chegou a produzir um subgênero completamente novo e autônomo: o NSBM (NS), ou National Socialist Black Metal. É preciso nos opor ao o racismo de qualquer forma, certificando-se de que pessoas perigosas e suas ideologias não são bem-vindas e que o Metal é um lugar para qualquer tipo de pessoa, menos preconceituosos, sexistas e pessoas que discriminam a cor da pele de alguém. Este panfleto é apenas uma ferramenta destinada a resolver este problema sufocante. O boicote sempre foi uma tática revolucionária: só preciso encontrar uma maneira de usá-lo efetivamente.

O conteúdo presente no fanzine da *Barbarie.noblogs* revela, de forma contundente, as contradições internas da cena extrema, em especial no universo do black metal. Embora o gênero tenha surgido como contestação, transgressão e marginalidade sonora, muitas de suas expressões foram progressivamente capturadas por ideologias de exclusão, notadamente pelo surgimento do subgênero conhecido como NSBM (National Socialist Black Metal), cujos adeptos defendem abertamente pautas nazistas, racistas, xenófobas e machistas. Essa infiltração ideológica representa um desvio radical da proposta libertária e anticultural que permeava originalmente o black metal norueguês dos anos 1980 e 1990.

A análise crítica do fanzine demonstra um posicionamento insurgente diante dessas contradições, apontando para o uso do próprio suporte da contracultura (o fanzine) como meio de resistência simbólica e ideológica. Segundo Stuart Hall (2003), as culturas juvenis e musicais são campos onde ocorrem disputas por significação; neste caso, o panfleto busca reorientar os significados atribuídos ao black metal, deslocando-os da lógica excludente e reafirmando sua potência enquanto expressão inclusiva e contestatória.

Nesse sentido, o fanzine da *Barbarie* se coloca como ferramenta de contra-hegemonia dentro de um espaço cultural supostamente alternativo, mas marcado por contradições. A estratégia de boicote proposta no texto remonta às táticas históricas dos movimentos sociais antirracistas e LGBTQIA+, que sempre fizeram da desobediência econômica e da denúncia pública instrumentos de enfrentamento. Como argumenta Jacques Rancière (1996), a política se dá quando os que não têm lugar tomam a palavra

e tornam visíveis as estruturas de exclusão — algo que este fanzine explicitamente realiza.

O próprio gesto de produzir um fanzine com esse conteúdo, circulando em meios digitais e físicos, opera como o que Walter Benjamin (1987) chamaria de "documento da barbárie", no duplo sentido: denuncia os horrores do presente e se constitui como uma forma de resistência a eles. O panfleto se torna assim um instrumento de pedagogia crítica, alertando a cena para a urgência de posicionamentos éticos e políticos que não se omitam diante do avanço do conservadorismo e da violência simbólica (e física) dentro do *Underground*.

A análise da imagem e do texto contidos no fanzine também pode ser lida à luz do conceito de "cultura híbrida" de Néstor García Canclini (1995). O suporte tradicional da contracultura (o zine impresso em formato panfleto) dialoga com um discurso político que se renova, articulando os temas contemporâneos de identidade, exclusão e resistência. Trata-se de uma apropriação da linguagem do *Underground* para fins de crítica social ampliada, que integra diferentes movimentos — anarquismo, feminismo, antirracismo, antifascismo e queer.

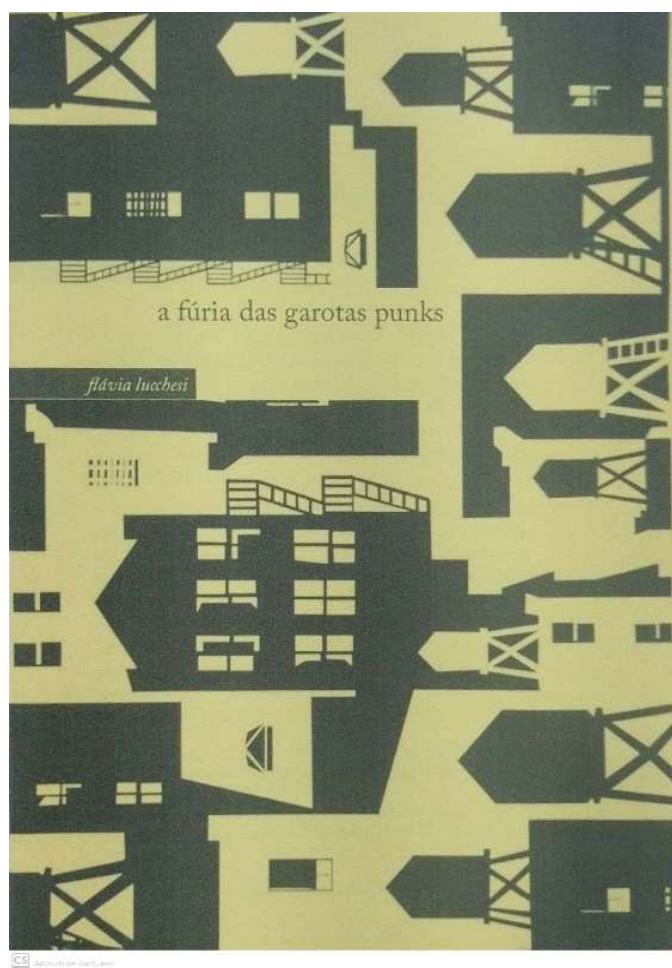
É importante destacar que o alerta contido nesse fanzine não é isolado. Ele faz parte de uma rede mais ampla de produções culturais *Underground* que têm denunciado a presença de discursos de ódio em cenas alternativas. Como observa Catherine Walsh (2009), a decolonialidade pressupõe uma ruptura com as estruturas de poder, inclusive dentro dos espaços que se apresentam como contraculturais. Assim, a denúncia da presença de racistas, misóginos e homofóbicos no metal extremo é, ao mesmo tempo, um gesto de purificação ética e uma reconfiguração radical do sentido da cena.

O panfleto, portanto, não apenas denuncia, mas propõe ação: a adoção do boicote como método legítimo de exclusão dos que oprimem dentro do espaço alternativo. Como prática política, o boicote se insere na tradição das ações diretas e horizontais das culturas punk e hardcore. E como instrumento de disputa cultural, ele evidencia a potência do *Underground* enquanto território de insurgência ética, onde não basta apenas romper com as formas musicais do mainstream — é preciso também romper com as lógicas de opressão internalizadas nas próprias margens.

Ao valorizar e circular esse tipo de conteúdo, o *Underground* se recusa a ser apenas refúgio estético. Assume seu papel como campo de luta social, onde se forjam

valores e se constroem alianças. O fanzine da *Barbarie*, assim como tantos outros panfletos produzidos no Amazonas e no Brasil, reafirma o compromisso da cena *Underground* com a diversidade, a inclusão e a recusa das violências estruturais. Ele é, em si, um grito contra a captura da arte pela barbárie fascista — e uma convocação para que o metal continue sendo um espaço para todos, exceto para os opressores.

Figura 2- Fanzine “A fúria das garotas punks” de Flávia Lucchesi



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

Em meados de 1990, algumas jovens *punks*, esgotadas com uma conduta machista preponderante em meio ao *punk*, começaram a inventar maneiras de resistir e enfrentar estas condutas. As práticas instauradas por essas garotas produziram o que veio a ser conhecido como o movimento riot grrrl. Diante do estupro e das violências exercidas sobre os corpos de meninas e mulheres, por meio do “girl Power”, lidaram com mudanças de atitude para melhorar a segurança e bem estar das garotas em

circuitos *Underground* e com liberdade sexual. No entanto, no interior da sociedade de controle, são percebidas rápidas rupturas e, ainda, metamorfoses do riot grrrl, movimento *Underground* esse entendido aqui com auxílio do conceito de máquina de guerra de Deleuze e Guatarri (1995). Este zine pretende analisar estas capturas e a produção de novas linhas de fuga do riot grrrl.

A produção do fanzine “A fúria das garotas punks”, de Flávia Lucchesi, configura-se como um gesto político de resgate, crítica e atualização do movimento riot grrrl no Brasil. Surgido nos anos 1990 a partir do encontro entre jovens punks feministas nos Estados Unidos, o movimento riot grrrl constituiu-se como uma resposta à cultura patriarcal que também contaminava os espaços alternativos e supostamente libertários do punk e do hardcore. A proposta era combinar práticas artísticas com ativismo feminista e criar redes de apoio, expressão e enfrentamento aos abusos cometidos contra mulheres, especialmente no interior da cena.

O fanzine aqui analisado revisita essa genealogia insurgente, apontando as limitações e capturas que o movimento sofreu ao longo do tempo, mas também enfatizando suas reinvenções. Flávia Lucchesi propõe no texto um olhar crítico sobre o esvaziamento simbólico que o termo “girl power” sofreu, quando apropriado pela indústria cultural, tornando-se um slogan comercial descolado de seu sentido original de resistência coletiva e autonomia. Essa análise dialoga com Angela McRobbie (2009), que discute como o pós-feminismo transformou a luta em produto e a crítica em mercadoria.

A referência ao conceito de “máquina de guerra” de Deleuze e Guattari (1995) serve como chave teórica para entender o riot grrrl enquanto força nômade, mutante e antissistêmica. A máquina de guerra, nesse contexto, não é destrutiva por natureza, mas sim criadora de linhas de fuga: práticas que escapam às normatividades do Estado, da moral e do mercado. O fanzine de Lucchesi opera como um artefato dessa máquina — arma simbólica que não só denuncia o machismo nos espaços *Underground*, mas propõe a reconfiguração desses espaços a partir da escuta e do protagonismo feminino.

A estética do zine também traduz esse gesto político. Com colagens, fragmentos de textos e uma diagramação não linear, o material remete ao que Halberstam (2012) denomina de “estética queer da desordem”, ou seja, formas gráficas e textuais que rompem com a lógica da linearidade, da harmonia e da objetividade, valorizando a multiplicidade, o excesso e o dissenso. A visualidade do fanzine não é apenas suporte

do conteúdo, mas parte integrante da crítica e da performatividade feminista ali proposta.

Ao narrar experiências de violência, exclusão e resistência de mulheres na cena punk e hardcore, o zine cumpre um papel de arquivo afetivo e político, como proposto por Ann Cvetkovich (2003). Esse tipo de produção textual não apenas informa, mas também constitui e sustenta uma memória emocional e coletiva das lutas feministas dentro do *Underground*, funcionando como um espaço de reconhecimento e identificação entre leitoras e produtoras.

O fanzine também articula sua crítica a uma proposta de reterritorialização do espaço alternativo, defendendo práticas concretas para tornar os shows e festivais mais seguros e acolhedores para meninas, mulheres e pessoas LGBTQIA+. Essa reivindicação se aproxima do que bell hooks (2000) define como “espaços de margem radical”, nos quais sujeitos historicamente oprimidos constroem zonas de solidariedade, escuta e resistência, subvertendo as dinâmicas de poder vigentes.

A proposta de analisar as metamorfoses do “riot grrrl” no contexto brasileiro contemporâneo, como faz o fanzine, é também uma provocação epistemológica. Sugere que o pensamento feminista interseccional deve sempre estar atento às capturas e ressignificações de suas práticas, assim como às possibilidades de reinvenção. O zine não se limita a denunciar a masculinização da cena punk, mas propõe um novo léxico para o ativismo cultural feminista, em consonância com o que Walsh (2009) chama de “pedagogias decoloniais insurgentes”. Trata-se, portanto, de um dispositivo de crítica, criação e reexistência, profundamente enraizado na estética e na política da contracultura.

Figura 3- Fanzine de Coletivo CrimethInc.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

A polícia exerce uma autoridade legítima. O policial comum não é um especialista em leis; ele provavelmente conhece o seu protocolo da sua instituição, mas muito pouco sobre as leis reais. Isso significa que sua aplicação das leis envolve uma grande quantidade de blefe, improvisação, e desonestidade. A polícia mente regularmente “Recebi uma denúncia de alguém com a sua descrição cometendo um crime por aqui. Quer me mostrar alguma identificação?” O fanzine do Coletivo CrimethInc, ao abordar criticamente o funcionamento cotidiano da polícia, se insere na longa tradição do anarquismo contemporâneo que busca desvelar as estruturas de controle institucionalizadas sob a aparência de legitimidade jurídica. A passagem destacada, ao revelar que “o policial comum não é um especialista em leis [...] e sua aplicação das leis envolve blefe, improvisação e desonestidade”, desmonta o imaginário dominante que associa automaticamente polícia a justiça. O zine denuncia o uso estratégico da mentira como técnica de dominação cotidiana e prática de coerção subjetiva — o que Foucault (1979) chamaria de “microfísica do poder”.

O conteúdo se configura como uma crítica à racionalidade policial moderna, que se apresenta como técnica, mas opera por meio da intimidação e do medo. Segundo Deleuze (1992), vivemos em uma sociedade de controle, onde os dispositivos de poder

se tornam móveis, descentralizados e internalizados. O policial que “blefa” ou exige identificação sob falsas alegações opera justamente nesse campo ambíguo da legalidade performática, onde o protocolo se sobrepõe à norma escrita.

O fanzine do CrimethInc é uma pedagogia radical que busca empoderar o leitor ao fornecer informação tática e crítica sobre como se portar diante de abordagens policiais. Tal prática se insere em uma pedagogia de resistência, nos termos de bell hooks (1994), pois oferece instrumentos de leitura crítica do mundo e encoraja a construção de subjetividades autônomas e insubmissas. Trata-se de um gesto insurgente que resgata o sentido originário da educação popular: a possibilidade de ler, interpretar e intervir na realidade.

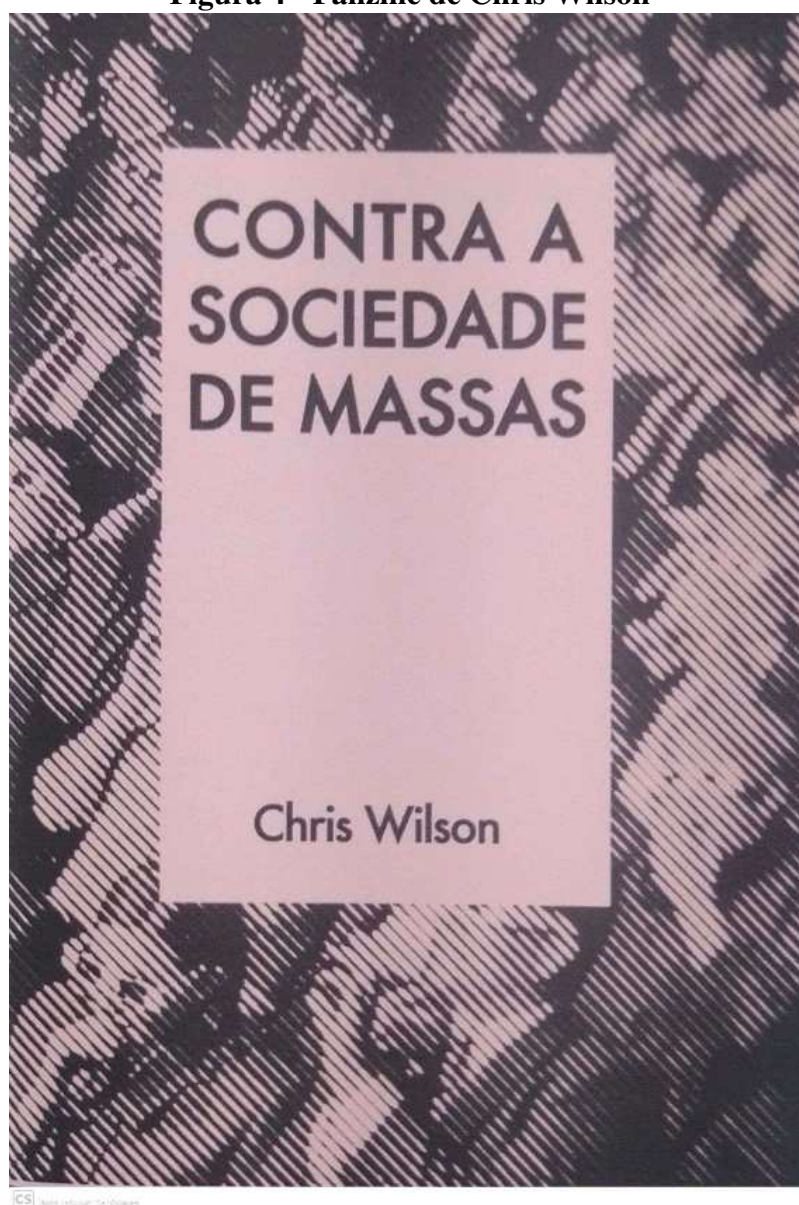
A estratégia gráfica do fanzine reforça essa intencionalidade pedagógica e política. A linguagem direta, os exemplos concretos, o uso de colagens e a estética punk remete a um tipo de comunicação que privilegia o acesso popular à informação estratégica. Como Halberstam (2012) propõe, essas formas de expressão visual e textual são exemplos de uma estética queer e contra-hegemônica, que deliberadamente rejeita a clareza e a ordem como valores absolutos e abraça a complexidade e a tensão como recursos políticos.

CrimethInc, enquanto coletivo, propõe uma crítica ampla ao que consideram os pilares da opressão cotidiana: o trabalho assalariado compulsório, a propriedade privada, o sistema penal e, sobretudo, a alienação política. Nesse sentido, o fanzine é apenas uma das muitas ferramentas que o coletivo utiliza para promover uma cultura de insubmissão, baseada na ação direta, na solidariedade e na criação de alternativas ao status quo. Essa postura se alinha ao que autores como James C. Scott (2008) chamam de “formas de resistência infrapolíticas” — gestos cotidianos que desestabilizam os mecanismos institucionais sem necessariamente se apresentarem como ações organizadas.

A presença desse fanzine na cena *Underground* amazonense indica a existência de uma rede global de compartilhamento de ideias libertárias. Trata-se de um fenômeno que Canclini (1995) identificaria como circulação cultural transnacional não institucional, ou seja, a difusão de saberes e práticas que escapam às formas convencionais de difusão de conhecimento e que constituem verdadeiros circuitos alternativos de formação política.

O texto materializa uma ética anárquica de enfrentamento e desobediência. Ao instruir o leitor sobre as táticas policiais e ao convidá-lo a questionar a autoridade institucional, o fanzine age como um dispositivo de reconfiguração da percepção cotidiana, abrindo brechas para a desnaturalização da violência de Estado. Ele se insere, assim, no campo das lutas por justiça social, denunciando a normalização da repressão e reafirmando o direito à autodeterminação e à autonomia dos corpos e territórios marginalizados.

Figura 4- Fanzine de Chris Wilson



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

O fanzine de Chris Wilson, traduzido pelo Coletivo Erva Daninha e publicado originalmente na revista *Green Anarchy*, articula uma crítica incisiva à civilização enquanto forma de organização social baseada na dominação, controle e alienação. A crítica de Wilson ressoa com a tradição do anarquismo verde, que questiona não apenas as instituições estatais e econômicas, mas os próprios fundamentos da vida urbana, tecnológica e hierarquizada. O ensaio “Contra a sociedade de massas” parte do princípio de que a civilização impõe formas de vida padronizadas, alienadas da natureza e profundamente autoritárias.

A proposta de Wilson se ancora na recusa da normalização institucional e na valorização da autonomia individual e comunitária. Ao desconstruir o ideal civilizatório moderno, o fanzine também revela os mecanismos sutis de submissão impostos pela vida em sociedade: o trabalho compulsório, a vigilância constante, a burocracia e a imposição de normas de conduta. Essa abordagem dialoga com a noção de “sociedade de controle” de Deleuze (1992), na qual o poder não se exerce apenas por instituições fechadas, mas por dispositivos que regulam comportamentos por meio da gestão da vida cotidiana.

A crítica de Wilson também pode ser lida à luz de Foucault (1979), sobretudo na relação entre saber, poder e normatização. A civilização, entendida como projeto de homogeneização e domesticação dos corpos, se mostra como um aparato disciplinar que desativa a criatividade, a dissidência e o vínculo comunitário com a terra. O fanzine, ao propor a recusa ativa da civilidade compulsória, atua como dispositivo de contraconduta — um conceito foucaultiano para ações que rompem com os regimes normativos dominantes.

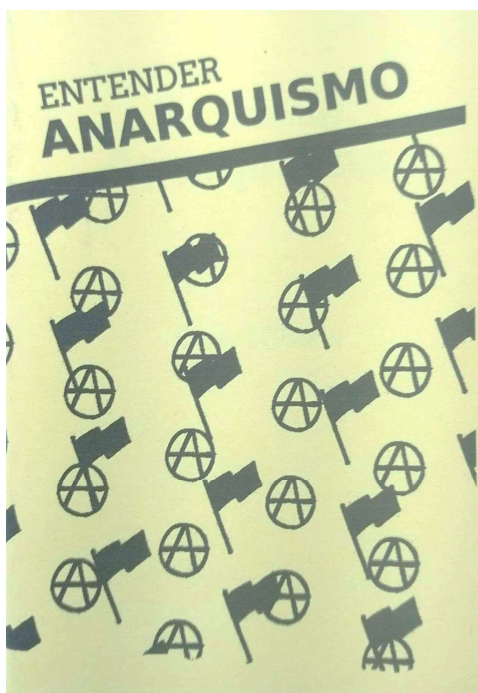
A linguagem do fanzine é direta, provocativa e insurgente, fazendo uso de metáforas, ironia e sínteses potentes para denunciar a alienação imposta pela vida urbana industrializada. Essa escolha estética aproxima-se da “estética da negatividade” descrita por Theodor Adorno, onde a crítica radical não oferece conciliação, mas desestabilização. O zine, portanto, cumpre uma função de despertar sensível, provocando reflexões que escapam ao conforto da estabilidade institucional. A publicação também faz uso do que Rancière (1996) denominou “partilha do sensível” — ou seja, a redistribuição dos lugares de fala, do que pode ser dito, visto e sentido. Ao denunciar a naturalização da vida em sociedade como única possibilidade legítima, o

fanzine cria fissuras no que se entende por normalidade e reabre o campo do possível. Ao mesmo tempo, se alinha com a crítica decolonial ao progresso e à modernidade como projetos violentos de imposição cultural e destruição da diversidade.

Importante destacar que a circulação desse tipo de material na cena *Underground* amazônica aponta para uma conexão entre crítica ambiental, política radical e práticas culturais de resistência. O fanzine de Wilson, ao ser distribuído e discutido em shows, rodas de conversa e feiras alternativas, funciona como catalisador de debates sobre ecologia política, autogestão e modos de vida alternativos.

Por fim, o ensaio contido no fanzine não se limita a uma crítica abstrata da civilização, mas propõe um modo de vida baseado na descentralização, na horizontalidade e no retorno à autonomia comunitária. Ele se conecta com os princípios do anarquismo ecológico de autores como Murray Bookchin e se inscreve como um artefato da luta antissistêmica contemporânea, reafirmando o *Underground* não apenas como estética, mas como campo de disputa pela vida em liberdade.

Figura 5- Fanzine de Cindy Milstein



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

A Coleção Entender traz explicações para conceitos muito utilizadas, transformando-os em ferramentas politicamente úteis para pessoas que já estão engajadas na política vinda de baixo ou então que estão chegando agora.

O fanzine que integra a “Coleção Entender”, com texto de Cindy Milstein sobre anarquismo, representa um esforço de mediação política e pedagógica no campo da cultura libertária. A proposta do material é clara: traduzir conceitos fundamentais do pensamento crítico contemporâneo em uma linguagem acessível, conectando teoria e prática para sujeitos que já atuam ou desejam atuar em coletivos, grupos de estudo, espaços de militância ou movimentos autônomos. Trata-se de um gesto anarquista não apenas no conteúdo, mas na forma, ao rejeitar o academicismo e propor uma pedagogia horizontal, inclusiva e insurgente.

A produção e tradução desse material pelo coletivo Monstro dos Mares inscreve-se nas práticas da pedagogia radical e da autogestão do conhecimento, como discutido por Paulo Freire (1996) e bell hooks (1994), onde aprender e ensinar não são posições hierárquicas, mas processos coletivos de construção da autonomia crítica. Cindy Milstein, em sua escrita, incorpora essa perspectiva ao tratar o anarquismo não como um dogma ou doutrina fechada, mas como uma ética relacional, uma prática cotidiana de cuidado, ação direta e rejeição das hierarquias. A importância da Coleção Entender reside também em seu potencial de articulação entre contextos locais e discursos globais. A tradução e circulação desses textos em português amplia os horizontes de formação política nos territórios de língua portuguesa, possibilitando que ideias anarquistas se desdobrem em realidades diversas, adaptadas às urgências do Brasil e da América Latina. Esse movimento de transposição cultural se aproxima da ideia de “tradução cultural” proposta por Homi Bhabha (1998), em que conceitos são apropriados e recriados a partir de experiências específicas, sem submissão a uma matriz original.

O texto de Milstein sobre anarquismo assume, portanto, uma função estratégica dentro da Coleção: apresentar uma introdução que não reduz, mas amplia. Em vez de definir rigidamente o anarquismo, ela destaca sua pluralidade, sua abertura a diferentes formas de ação e sua historicidade mutante. Como aponta Colin Ward (1973), o anarquismo não é um modelo utópico a ser aplicado, mas uma prática social emergente,

que brota em cada gesto de resistência ao autoritarismo e de organização comunitária voluntária.

Do ponto de vista gráfico, a Coleção também se destaca. O trabalho de Josh MacPhee, artista ligado à cooperativa Justseeds, reforça visualmente os princípios do conteúdo: simplicidade, impacto, partilha e sensibilidade estética. O design gráfico não é mero adorno, mas extensão da proposta política, produzindo o que Rancière (2005) chama de “reconfiguração do sensível” — tornar visíveis novas formas de viver, pensar e imaginar o mundo. A proposta do fanzine se inscreve, assim, no campo das pedagogias contra-hegemônicas, aproximando-se de experiências de educação popular libertária e de práticas autônomas de formação política. Essa dimensão torna a Coleção Entender especialmente potente na cena *Underground*, onde o acesso a materiais didáticos formais é limitado, e onde a circulação do conhecimento ocorre em feiras, shows, rodas de conversa e trocas interpessoais. Sua presença nesse circuito cultural amplia o repertório político da cena, fortalecendo sua base ideológica e sua capacidade de elaboração crítica.

O texto de Milstein, ao dialogar com temas como o poder, o colonialismo, o gênero e a supremacia branca — temas abordados por outros autores na mesma coleção — contribui para a articulação de um campo de pensamento anarquista interseccional e contemporâneo. Trata-se de uma anarquia situada, atenta às múltiplas formas de opressão e às possibilidades concretas de transformação social. Ao circular na cena *Underground* amazônica, esse fanzine se torna parte de uma constelação de práticas insurgentes que alimentam a luta cotidiana por autonomia, dignidade e liberdade compartilhada.

Figura 6- Fanzine de Coletivo Contra-Mão Musical



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2022

O fanzine produzido por Zé Júlio, sob o nome de Coletivo Contra-Mão Musical, é uma das expressões mais fiéis do espírito do “faça você mesmo” (DIY) que caracteriza a cultura *Underground*. Feito à mão, com distribuição artesanal e conteúdo autoral, o zine representa não apenas uma prática estética, mas uma postura política diante do mundo. Ele materializa o que autores como Hakim Bey (1994) chamariam de “zona autônoma temporária”: um espaço onde a comunicação se dá fora das estruturas dominantes, com base em relações horizontais, afetivas e diretas.

A relevância desse fanzine reside na forma como ele promove a circulação de artistas, bandas e escritores que dificilmente teriam espaço em plataformas de grande alcance. Trata-se, portanto, de uma ferramenta de visibilidade alternativa, que rompe com a lógica da exclusão cultural imposta pelas indústrias midiáticas. Como aponta

Pierre Bourdieu (1996), o capital simbólico é distribuído de forma desigual, e o fanzine de Zé Júlio atua como dispositivo de redistribuição de valor cultural, trazendo à cena autores periféricos e vozes silenciadas.

O caráter artesanal da produção não é sinal de precariedade, mas sim de autonomia. Cada exemplar carrega a marca do autor, sua subjetividade e seu tempo. Isso se alinha à ideia de “economia moral” de Thompson (1987), pois o objetivo do fanzine não é o lucro, mas a continuidade do projeto coletivo, financiado por meio da própria venda a preço de custo. A sustentabilidade do processo depende do apoio mútuo, do compartilhamento e da fidelidade de leitores e colaboradores, configurando um circuito de afetos e solidariedade.

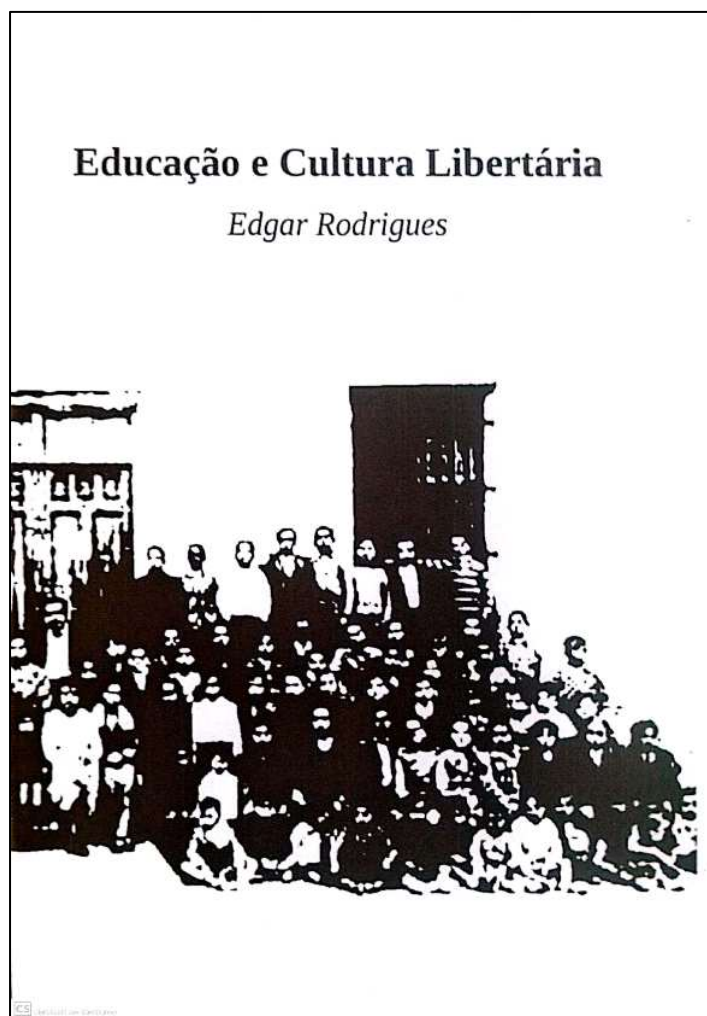
No conteúdo, o zine mescla crítica cultural, entrevistas, divulgação de trabalhos musicais e literários, e comentários sobre lançamentos independentes. Essa pluralidade temática e de linguagem aproxima-se da concepção de cultura como “ecologia de saberes”, proposta por Boaventura de Sousa Santos (2007), onde diferentes formas de conhecimento e expressão são valorizadas em sua singularidade e potência local. O trabalho de Zé Júlio também evidencia a potência do interior na articulação da cultura *Underground*. Ao contrário da ideia de que as grandes capitais são os únicos polos produtores de cultura alternativa, o fanzine mostra que cidades pequenas e médias também geram, consomem e circulam arte crítica. Isso reforça a perspectiva de uma “geopolítica da contracultura”, na qual múltiplos territórios se articulam por meio de trocas diretas e redes autônomas de comunicação, como analisado por Milton Santos (2006) ao discutir os circuitos informais da informação.

Além disso, o fanzine se torna uma plataforma de acolhimento e troca entre artistas que compartilham da mesma precariedade e paixão. A curadoria afetuosa dos materiais, a linguagem acessível e a disposição em comentar com atenção e respeito as obras recebidas demonstram um comprometimento ético com a produção cultural marginal. Como afirma bell hooks (2000), a cultura de resistência nasce da reciprocidade e da escuta radical — algo que o Contra-Mão Musical realiza com sensibilidade.

A existência e persistência desse tipo de fanzine artesanal confirma que a contracultura continua a ser um espaço de invenção e insurgência. Em tempos de hipervisibilidade digital e esvaziamento do conteúdo crítico, produções como a de Zé Júlio reafirmam que a cena *Underground* não é apenas um estilo musical ou uma

estética visual, mas um modo de vida que valoriza a autonomia, a criação coletiva e o compromisso ético com a transformação cultural.

Figura 7- Fanzine EDUCAÇÃO E CULTURA LIBERTÁRIA



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

O fanzine “Educação e Cultura Libertária”, centrado nas práticas educativas de inspiração anarquista, evoca o legado de figuras como Francisco Ferrer e Sebastião Faure, que pensaram a educação como um processo libertador e não como adestramento. A publicação resgata experiências de educação popular realizadas por anarquistas no Brasil e no mundo, destacando escolas modernas, grupos de teatro social e rituais civis que negavam os protocolos eclesiásticos. Trata-se de um fanzine que age

como ponte entre a história das pedagogias libertárias e sua atualidade na cena *Underground*.

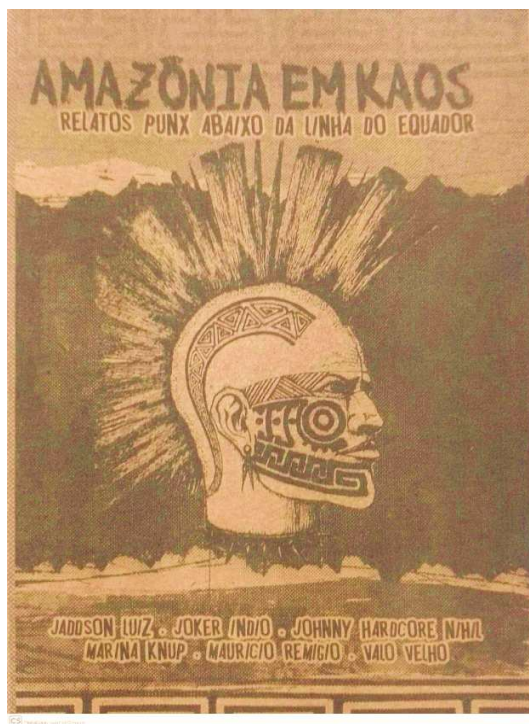
A referência a Francisco Ferrer, educador catalão que fundou a Escuela Moderna, evidencia uma compreensão crítica da educação institucionalizada. Segundo Ferrer (1913), a escola oficial é uma ferramenta de reprodução da ordem burguesa e clerical, e por isso precisa ser combatida com propostas que unam ciência, liberdade e solidariedade. O fanzine atualiza essa proposta ao mostrar que o espírito libertário ainda pulsa em espaços alternativos, como centros culturais, shows independentes e coletivos autogestionados.

A valorização de práticas como a recusa do batismo religioso e do sepultamento com padres, bem como a escolha de nomes anarquistas para os filhos, revela uma micropolítica do cotidiano que se insere na lógica das contraculturas. Como aponta Michel de Certeau (1994), essas práticas aparentemente pequenas constituem táticas de resistência no cotidiano, que subvertem normas instituídas e criam brechas para outras formas de vida. O fanzine, ao narrar essas escolhas, transforma-as em gestos pedagógicos e políticos. Essa proposta de educação autônoma articula-se com o conceito de “educação popular libertária” de Paulo Freire (1996), que pressupõe o diálogo, a escuta, a criticidade e a recusa das hierarquias. Embora Freire e os anarquistas tenham origens distintas, há uma confluência em sua defesa da autonomia do educando e da coletividade como eixo do processo educativo. O fanzine atua nesse entre-lugar, funcionando como material formativo para grupos de estudo, ocupações culturais e redes pedagógicas independentes.

Além do conteúdo textual, o fanzine se vale de imagens históricas, depoimentos e composições gráficas que resgatam visualmente a memória das lutas educativas anarquistas. Essa memória visual configura o que Marianne Hirsch (2008) chama de “post-memória”, uma forma de transmissão de experiências que molda as identidades políticas e culturais das gerações seguintes. O zine, portanto, não apenas informa: ele ativa afetos e convoca ações. A circulação desse material nos espaços *Underground* fortalece o elo entre cultura e educação, mostrando que aprender pode ser uma prática insurgente e que ensinar é também um gesto de resistência. Em uma sociedade cada vez mais marcada pela mercantilização do conhecimento, o fanzine reapresenta a educação como um direito e uma prática coletiva, subtraída do controle estatal e das lógicas do capital.

O fanzine “Educação e Cultura Libertária” contribui para reposicionar a pedagogia como campo de disputa política dentro da cena *Underground*. Ele reivindica a necessidade de formar sujeitos críticos, sensíveis e autônomos, capazes de transformar o mundo e suas relações. Como afirma bell hooks (1994), ensinar é um ato de liberdade — e esse fanzine, em sua simplicidade artesanal, nos lembra disso com força e clareza.

Figura 8- Livro/Fanzine Amazônia em kaos



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

Este zine/livro chamado “AMAZÔNIA EM KAOS” é resultado de um esforço coletivo. Os autores também são os organizadores do livro e participantes/organizadores do Encontro Nacional *Punk* Amazônia em Kaos, realizado na cidade de Belém – PA, no ano de 2019. É um trabalho autogestionado com o intuito de fortalecer a cultura *punk* e de estabelecer novas estratégias de luta e vivências nos diversos estados brasileiros. Agrega pensamentos diversos, individuais e coletivos, coerentes com a cultura *punk* que preza pela liberdade e a mobilização em bando. Essa mobilização pode ser entendida como uma expressão do "devir revolucionário", um conceito discutido por Deleuze e Guattari (1972), que se refere a processos de transformação que escapam às formas

tradicionais de organização e resistência, desafiando o status quo e buscando novas formas de existir e lutar.

“Não há mais uma manifestação contra uma cultura dominante, por isso, a contracultura dá lugar a essas culturas extremas, que nunca têm fim e vivem um devir constante. Há uma revolução sem direção certa, sem ter o estado como protagonista adverso” (Hauch, 2015, p.152). Este trecho reflete a ideia de que, como Adorno (1967) observou, a cultura de massa e a indústria cultural tendem a assimilar e neutralizar movimentos de resistência, transformando-os em mercadorias, o que leva à necessidade de uma constante reinvenção da contracultura, como vemos no *punk*.

Durante o período de 19 a 22 de dezembro de 2019, foi sediado em Belém do Pará um encontro de *punks* com o intuito de fortalecer a cultura *punk*, bem como de estabelecer novas estratégias de luta e compartilhamento de vivências *punks* em vários estados brasileiros. Este movimento de resistência cultural reflete a "cultura híbrida" proposta por Néstor García Canclini (1990), onde culturas locais e globais se entrelaçam, criando novas formas de expressão e resistência que se adaptam às realidades específicas dos diversos contextos brasileiros.

A título de explicação, destaca-se que este encontro ocorre todo ano e, vale ressaltar, corresponde a uma mobilização de *punks hardcores* (HCs) geralmente ligados filosoficamente ao niilismo. No evento ocorrido em 2018, intitulado Dezembro Negro, ficou decidido que o encontro do ano seguinte, ou seja, o de 2019, ocorreria em Belém do Pará e que os organizadores teriam total autonomia para pensar o tema geral do evento. Desta forma, toda a mobilização empreendida pelos *punks* locais resolveu problematizar não só a realidade local da cultura *punk*, como também entender o processo histórico, político e cultural que estabeleceu a atual realidade da cultura *punk*.

A mobilização para pensar e realizar o evento partiu do coletivo composto por *punks* anarquistas e niilistas intitulado Tapuru *Punk*. Nesse sentido, o grupo em questão, integrado por Joker Índio, Ivan Barros e Jaddson, sem perder a autonomia, projetou os temas do evento no diálogo com os *punks* HCs através de um grupo no WhatsApp que agregava *punks* de várias regiões do Brasil. Esta dinâmica de auto-organização e cooperação entre diferentes grupos reflete o conceito de "organização espontânea" de Geertz (1973), onde a cultura é vista como um sistema de significados compartilhados que se desenvolve organicamente dentro de uma comunidade.

Também deve ser destacada a forte participação de *anarcopunks* tanto antes quanto durante a realização do evento. Houve dois lançamentos de livros de *anarcopunks*, além da participação dos *anarcopunks* de Belém do Pará nos debates, na organização da infraestrutura do evento, no transporte dos materiais e nas Gigs. Como somente a banda Tapuru *Punk* estava completa, muitos *punks* HCs e *anarcopunks* se organizaram de forma improvisada e tocaram músicas autorais e clássicos de bandas *anarcopunks* e *hardcores*.

Contudo, o principal objetivo foi o de construir um evento que agregasse pensamentos plurais sem perder de vista a coerência dentro da cultura *punk*, e que fosse construído através do diálogo, e não de forma impositiva. Em resumo, nos quase quatro dias de mobilização *punk*, foram levados relatos individuais de vivências *punks*, abordagens temáticas urgentes para a cultura e pensadas as diferentes realidades do *punk* em outras regiões do país. E tudo isso sem perder de vista as conjunturas estruturais da sociedade brasileira e os efeitos nocivos do avanço fascista. Esta perspectiva crítica pode ser relacionada à análise de Marx (1867) sobre as estruturas de poder na sociedade e como elas moldam as condições de vida e de luta das classes subalternas.

A síntese dos debates empreendidos no decorrer do evento foi apresentada no decorrer deste texto, porém, ganhou espaço fundamental nos relatos individuais que compõem os capítulos deste livro. Como pode ser observado na verificação de cada zine apresentado, cada edição é feita através de pesquisa e empenho de coletivos ou indivíduos para fortalecer alguma vertente cultural ou social que interesse a determinado grupo. Vamos ter então zines que abordam o feminismo, zines que elucidam formas de combater o preconceito e fascismo que emergem em determinados momentos dentro de espaços culturais como *rock*, *punk rock*, Black metal, heavy metal... (estilo de música “Metal”); sobre educação e cultura libertária; sobre Anarquismo... etc. Muitos deles contam com traduções (feitas de forma voluntária) de artigos estrangeiros para deixar seus interlocutores mais interessados sobre os assuntos e sobre outros indivíduos que compartilham suas ideias..

Figura 9- Fanzine de Sérgio Figueiredo



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2022.

O Fly Kintal Zine, editado por Sérgio Figueiredo desde 1995 em Manaus, é um dos mais longevos e significativos veículos de comunicação e articulação da cena *Underground* no Norte do Brasil. Produzido com recursos próprios e baseado em

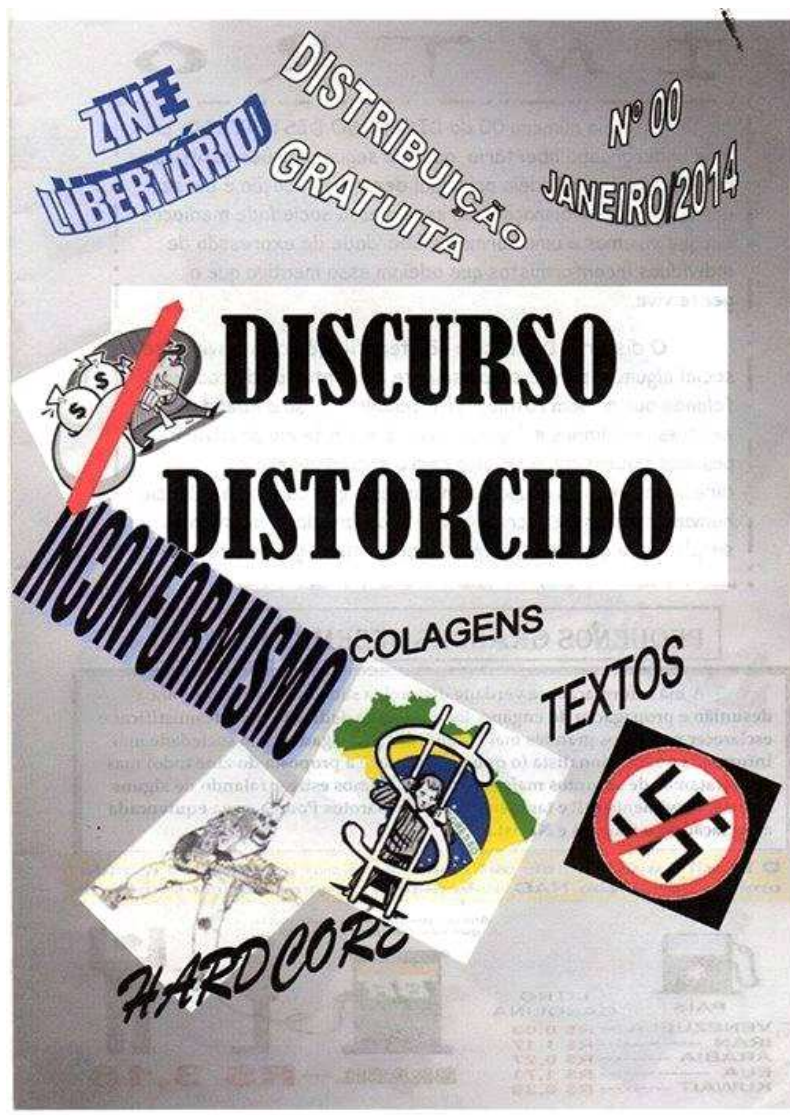
princípios da autogestão, o zine cumpre funções que vão muito além da simples divulgação musical: ele constrói pontes, fortalece vínculos comunitários e contribui para a constituição de uma memória afetiva e política do *Underground* brasileiro. A longevidade e a consistência da publicação confirmam o papel central que Figueiredo exerce como mediador cultural e cronista de sua geração. O fanzine atua como uma rede viva de informações, conectando cenas de diferentes cidades, estados e regiões, em especial aquelas localizadas fora dos grandes centros culturais. Essa função de articulação territorial descentralizada pode ser pensada a partir da noção de “cartografia cultural” proposta por Suely Rolnik (1989), em que o conhecimento se distribui por afetos, práticas e alianças que não se baseiam na lógica institucional, mas na cumplicidade política e na paixão compartilhada por formas alternativas de existência e expressão.

Em termos de conteúdo, o Fly Kintal mistura entrevistas, resenhas de álbuns, divulgação de eventos, colunas reflexivas e editoriais que expressam o pensamento crítico do editor. Essa multiplicidade textual remete à concepção de cultura como ecossistema de sentidos (Canclini, 1995), no qual cada entrada contribui para a ampliação da sensibilidade e da consciência crítica do leitor. A estética do zine é simples, mas funcional, e reforça o compromisso ético com o conteúdo: comunicar de forma direta, acessível e inclusiva.

A atuação de Sérgio Figueiredo também pode ser entendida à luz do conceito de “intelectual orgânico” de Gramsci (2000). Ele não escreve de fora ou acima da cena, mas como parte dela, comprometido com suas dores, contradições e potências. Seu trabalho é movido por um afeto político que resiste à mercantilização da arte e à elitização do debate cultural. Como observa Stuart Hall (2003), a cultura popular não é espaço de pureza, mas de disputa — e é nesse campo de tensão que o Fly Kintal se insere e atua. Importante notar que, ao dar visibilidade a bandas, artistas e escritores que não encontram espaço na mídia convencional, o zine também cumpre um papel de curadoria política e estética. A seleção de conteúdos não é neutra: ela reflete valores, prioridades e visões de mundo que buscam ampliar a diversidade e combater as estruturas de silenciamento. Essa prática está em consonância com o que bell hooks (2000) propõe ao falar de uma cultura de resistência que valoriza as vozes marginalizadas e afirma outras formas de saber.

O Fly Kintal Zine representa uma continuidade e uma renovação das práticas do *Underground* brasileiro. Ele é, ao mesmo tempo, memória e ação; arquivo e performance; palavra escrita e gesto coletivo. Sua presença constante nas feiras alternativas, nos shows e nas trocas entre artistas reafirma que o zine é mais do que um objeto impresso — é um elo afetivo que mantém viva a chama da cultura independente, insurgente e amazônica.

Figura 10- Fanzine de Márcio Augusto



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2014.

O fanzine produzido por Márcio Augusto em Tefé, com sua edição número 00 publicada em 2014, representa uma das primeiras manifestações documentadas de um discurso autoral sobre a cultura *Underground* amazônica no interior do estado. Escrito durante sua vivência universitária, o zine articula música, movimentos sociais e eventos culturais por meio de uma linguagem direta, subjetiva e não normativa. Trata-se de um esforço de comunicação comunitária cuja intenção primordial era dar visibilidade a formas culturais negligenciadas pela grande mídia e pelo circuito institucionalizado.

O caráter artesanal e político do fanzine ecoa os princípios do movimento punk dos anos 1980, cuja tradição editorial se caracteriza por formas gráficas livres, edição independente e um compromisso com a liberdade de expressão. Como afirma Dick Hebdige (1979), as subculturas desenvolvem sistemas semióticos alternativos para se expressarem em meio ao silêncio imposto pela hegemonia. Nesse sentido, o fanzine de Márcio Augusto configura-se como um artefato semiótico de resistência, elaborado a partir da vivência de quem participa diretamente da cena que documenta. A intenção de dar voz a representantes dos movimentos e eventos envolvidos com a cultura *Underground* local reflete um princípio de horizontalidade na produção do conhecimento, característico das pedagogias críticas e insurgentes. A autoria coletiva de alguns textos e a disposição para incluir múltiplas vozes no zine apontam para o que Paulo Freire (1996) chama de “diálogo como base da ação libertadora”. Trata-se de uma prática editorial que vai além da informação: constrói pertencimento.

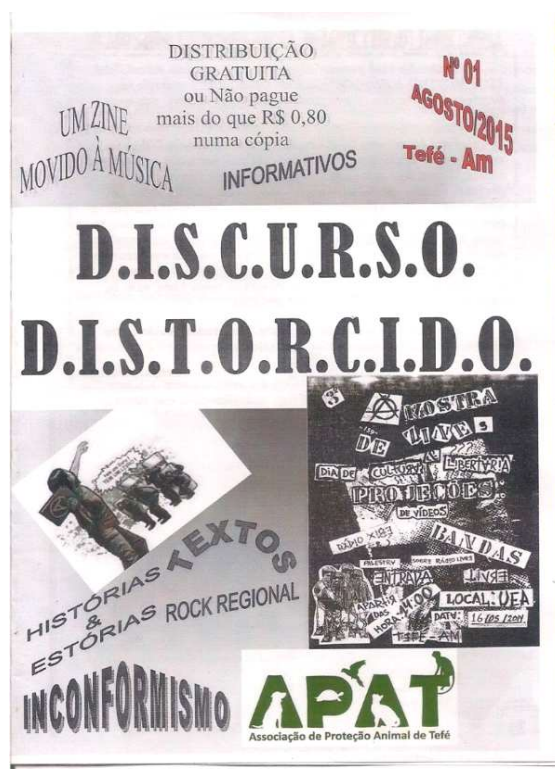
Por se tratar de uma produção regional e periférica, este fanzine rompe com a lógica concentradora de visibilidade das capitais e traz à tona uma estética e um discurso forjados nas margens. Essa descentralização da produção cultural é essencial para a constituição de uma cartografia afetiva do *Underground* amazônico, tal como propõe Suely Rolnik (1989), ao enfatizar a potência criadora dos territórios esquecidos pelas políticas culturais tradicionais. A recusa explícita a padrões estéticos e linguísticos normativos no zine também evidencia uma estética da dissidência, que Halberstam (2012) identificaria como forma de saber queer: não apenas no conteúdo, mas na forma e nos afetos que mobiliza. O fanzine não quer apenas representar o *Underground* — ele deseja ser um gesto do *Underground*, uma performance gráfica e textual da própria rebeldia.

Ao tratar da vida cultural em Tefé e dar destaque a artistas e eventos que movimentam o cenário local, o zine se torna um documento de memória coletiva. Como

defendem autores como Pierre Nora (1984), os lugares de memória não são apenas físicos, mas também simbólicos, e o fanzine de Márcio atua como um desses dispositivos, fixando experiências e subjetividades que de outro modo se perderiam na história oficial.

A experiência com esse fanzine marca o início de um percurso de mediação cultural que se prolonga nas ações posteriores do autor, como organizador de eventos, pesquisador e agente da cena. Ao recuperar esse exemplar de 2014, a dissertação também opera uma autoetnografia crítica, onde o pesquisador não se coloca como sujeito exterior à cena, mas como parte de sua tessitura. O zine, portanto, é tanto objeto quanto sujeito do estudo, revelando o modo como a produção simbólica autônoma pode ser ferramenta de insurgência e de reflexão sobre o mundo.

Figura 11- Fanzine de Márcio Augusto



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2015.

A segunda edição do fanzine *Discurso Distorcido*, publicada em 2015 por Márcio Augusto, marca a continuidade e aprofundamento de um projeto editorial independente enraizado na experiência da cultura *Underground* tefeense. Diferente da edição inaugural, esta publicação amplia seu escopo ao incluir entrevistas com artistas

locais, cobertura de eventos culturais organizados na cidade e a divulgação de associações comunitárias e atividades coletivas, reforçando seu papel como veículo de formação crítica e construção de redes afetivas e culturais no interior do Amazonas.

A proposta do zine é visivelmente inspirada nas práticas editoriais das publicações punk dos anos 1980, mas incorpora uma dimensão local que o torna singular. Essa fusão entre herança contracultural e territorialidade amazônica se manifesta tanto no conteúdo quanto na forma, promovendo o que Suely Rolnik (1989) chamaria de cartografia sensível — um mapeamento das forças vivas e insurgentes que escapam ao controle institucional e ressignificam o cotidiano. Com forte componente comunitário, o *Discurso Distorcido* atua como espaço de visibilidade para sujeitos e coletivos historicamente marginalizados, que não encontram espaço nos meios de comunicação tradicionais. O zine evidencia a potência pedagógica da contracultura ao possibilitar, como propõe Paulo Freire (1996), uma educação pela experiência, onde o saber se constrói no diálogo, na escuta e na partilha das vivências culturais e políticas dos envolvidos.

A publicação também se destaca por manter uma postura editorial aberta e colaborativa. Ao incluir conteúdos escritos pelos próprios integrantes dos movimentos sociais e culturais apresentados, o fanzine se afasta de uma lógica autoritária de autoria e aproxima-se da ideia de “intelectual coletivo” formulada por Antonio Gramsci (2000), onde o conhecimento é construído por meio da prática conjunta, do engajamento e da participação. Do ponto de vista estético, o zine mantém a recusa a normas gramaticais e visuais, o que configura uma “estética da desobediência” (Halberstam, 2012), refletindo a pluralidade, a rebeldia e a urgência das vozes que representa. Essa recusa é também um gesto político, uma crítica às convenções elitistas da cultura dominante e uma afirmação da legitimidade das formas alternativas de expressão.

Ao documentar a cena local e refletir criticamente sobre os acontecimentos e atores culturais de Tefé, a segunda edição do *Discurso Distorcido* contribui para a construção de uma memória viva da resistência cultural amazônica. Como propõe Pierre Nora (1984), esses registros funcionam como “lugares de memória” que preservam a identidade e a história de comunidades frequentemente invisibilizadas.

Em sua continuidade editorial, o fanzine evidencia um projeto político de longo prazo, comprometido com a formação de um público leitor consciente, engajado e conectado com a cena *Underground*. Mais do que uma publicação pontual, o *Discurso*

Distorcido se estabelece como ferramenta de formação, mobilização e articulação cultural — um dispositivo de insurgência simbólica forjado no coração da floresta.

Figura 12- CD Zona Tribal



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2023

O primeiro álbum da banda Zona Tribal representa um marco na consolidação de uma sonoridade amazônica insurgente, onde os códigos do rock n' roll — especialmente o peso das guitarras distorcidas — são colocados a serviço de uma poética voltada à crítica social, à valorização da floresta e ao reconhecimento dos povos indígenas. Lançado em um contexto de produção independente, esse disco se inscreve na tradição do *Underground* como território de síntese entre global e local, entre som e território, entre técnica e ancestralidade. A força simbólica do álbum está na sua capacidade de usar a linguagem universal do rock para tratar de pautas regionais e históricas, como a devastação ambiental, o genocídio cultural e os efeitos da alienação nas populações urbanas da Amazônia. Como propõe Stuart Hall (2003), a cultura popular é um campo de lutas e negociações, onde significados são apropriados, redefinidos e recolocados de maneira estratégica. A Zona Tribal realiza esse gesto ao

criar músicas que mesclam o grito urbano com o eco da floresta, tornando-se veículo de uma resistência sonora.

A estrutura musical do disco, marcada por riffs pesados, vocalizações enérgicas e letras em português com forte carga crítica, aproxima-se do que Hebdige (1979) identificava nas subculturas como estratégias de significação alternativa: modos de se comunicar que escapam à normatividade e desafiam a hegemonia. As letras da Zona Tribal falam de exclusão, de injustiça, de identidade — mas também de pertencimento e de memória coletiva.

O lançamento do álbum reafirma a atuação da banda como produtora de cultura e como articuladora de redes. A própria gravação e distribuição do CD se deram de maneira autônoma, com recursos próprios e apoio de coletivos locais, evidenciando o compromisso com o princípio do DIY (Do It Yourself) que fundamenta a ética do *Underground*. Esse processo remete ao que Pierre Bourdieu (1996) chamou de “campo de produção restrita”: um espaço onde o valor simbólico prevalece sobre o valor de mercado e onde o reconhecimento se constrói na relação direta com o público e os pares.

Importante também notar que o álbum da Zona Tribal não se limita ao plano musical. Ele opera como dispositivo cultural multidimensional, gerando debates, fortalecendo identidades e mobilizando afetos. Sua circulação nos shows, feiras e encontros culturais regionais transforma o CD em artefato de articulação comunitária — um vetor de memória e resistência. Como afirma Raymond Williams (1979), a cultura é ordinária, vivida no cotidiano, e nesse sentido, cada faixa do disco é uma extensão da vida na periferia amazônica. Esse álbum inaugura uma narrativa sonora própria da Zona Tribal, que será aprofundada nos trabalhos posteriores da banda, mas que já neste primeiro lançamento sintetiza um projeto estético e político coeso. A escolha de abordar temas como a destruição da Amazônia e o sofrimento indígena com a linguagem do rock evidencia um tensionamento entre formas culturais globalizadas e urgências locais — o que Canclini (1995) nomeia como “hibridização cultural”. Nesse ponto, a banda não busca conciliação, mas confronto, usando a distorção como forma de denúncia e construção.

Por tudo isso, o CD de estreia da Zona Tribal é mais do que um produto artístico: é uma peça de resistência cultural, um manifesto em forma de música, um arquivo sonoro da insurgência amazônica. Sua importância para a cena *Underground* de

Manaus e de cidades como Tefé reside tanto na estética sonora quanto na capacidade de criar um sentimento de coletividade e enfrentamento a partir do som. Trata-se de um documento político que reverbera no tempo e no espaço, como um grito elétrico da floresta contra a lógica do esquecimento.

Figura 13- CD Renegados pelo Sistema.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2016

A banda Renegados pelo Sistema, surgida em Manaus sob a liderança de Rodney Silva, conhecido como “Marginal”, constitui um dos exemplos mais contundentes de como a música punk pode operar como instrumento de articulação política, resistência comunitária e denúncia social na Amazônia urbana. Com um discurso assumidamente anarquista e engajado, o grupo consolida, por meio de suas letras e ações, a prática da autogestão e da contracultura enquanto força social ativa e mobilizadora.

Rodney “Marginal” representa a figura do militante-artista, cuja atuação transcende os palcos e adentra os territórios da organização coletiva, das ações solidárias e da intervenção cultural direta em comunidades periféricas. A realização de eventos musicais voltados à arrecadação de alimentos e roupas para populações vulneráveis, ao lado de bandas e artistas do subúrbio, expressa a materialização do punk

enquanto prática de cuidado e de política solidária, dialogando diretamente com o conceito de “micropolítica do cotidiano” de Guattari e Rolnik (1986).

A proposta estética dos Renegados pelo Sistema não dissocia som e mensagem. Com sonoridade crua, letras em português e temáticas ligadas à exploração, repressão policial, desigualdade social e luta de classes, a banda reafirma uma tradição do punk brasileiro que remonta a grupos como Cólera e Ratos de Porão, mas com uma inflexão própria amazônica. Como discute Hebdige (1979), o punk articula símbolos de desordem que operam como códigos alternativos para significar a insatisfação e a recusa — e é nessa chave que os Renegados atuam.

Importante destacar que a atuação de Rodney e sua banda também mobiliza a ideia de um “território insurgente”, como proposto por Milton Santos (2006): espaços criados pelas práticas populares e marginais que desafiam o ordenamento hegemônico da cidade. Os eventos organizados por ele configuram espaços autônomos e temporários de partilha, estética e política, onde se exercita uma nova ética das relações sociais — não hierárquica, anticapitalista e comunitária.

A presença da banda no circuito *Underground* amazonense também colabora para a construção de um ethos coletivo, no qual a identidade punk se vincula diretamente a uma pedagogia do conflito e à ação direta. Rodney é reconhecido não apenas como músico, mas como referência moral e organizativa da cena, sendo sua trajetória um exemplo vivo do que Gramsci (2000) denominaria como “intelectual orgânico” da periferia, articulando teoria e prática, palavra e ação. A estética visual dos materiais produzidos pela banda — cartazes, camisetas, capas de CDs — reforça uma identidade imagética ancorada na iconografia da rebeldia e da denúncia. O uso de símbolos como o “A” anarquista, imagens de favelas, caveiras, barricadas e rostos anônimos remetem à tradição gráfica do punk internacional, mas com uma ambientação local e politizada. Como aponta Rancière (2005), essa reconfiguração do sensível é fundamental para a criação de novas formas de perceber e agir no mundo.

Os Renegados pelo Sistema evidenciam como a cena *Underground* manauara é constituída por agentes múltiplos, cujas trajetórias não se limitam à arte, mas incluem pedagogias comunitárias, práticas de solidariedade e modos autônomos de organização da vida. A atuação de Rodney e sua banda reforçam que, na Amazônia urbana, o punk segue sendo não apenas um estilo musical, mas uma forma de vida politicamente engajada e esteticamente combativa.

Figura 14- Coletânea ALÉM DA FRONTEIRA



Fonte: Acervo Pessoal do Pesquisador, 2024.

Lançada em 2003, a coletânea *ALÉM DA FRONTEIRA* é uma das mais significativas iniciativas de registro e circulação da produção musical autoral do *Underground* manauara. O álbum reúne bandas como Espantalho, Chá de Flores e Zona Tribal, que, com estilos e poéticas distintas, expressam as diversas vozes da juventude periférica amazônica. Trata-se de uma obra seminal, que não apenas documenta um momento criativo efervescente, mas também consolida uma identidade musical insurgente que foge aos modelos hegemônicos do mainstream.

A importância desta coletânea reside em sua capacidade de integrar diferentes segmentos da cena *Underground*, criando uma unidade simbólica sem apagar as singularidades. A diversidade sonora presente nas faixas revela um diálogo entre gêneros como o punk, o hardcore melódico e o rock alternativo, sem perder o vínculo com o território amazônico. Nesse sentido, Clifford Geertz (1973) contribui com a compreensão dessa coletânea como um sistema denso de significações, onde cada música articula, de forma simbólica, elementos da cultura, do conflito e da identidade local.

Por meio das temáticas abordadas nas letras — alienação, injustiça social, cotidiano periférico, ancestralidade indígena e angústias existenciais — a coletânea revela um campo de produção artística que busca interferir na realidade, propondo novas formas de ver e sentir o mundo. Como afirma Stuart Hall (2003), a cultura é o lugar da luta por significados. A coletânea *ALÉM DA FRONTEIRA* é, nesse sentido, um instrumento de batalha semiótica, tensionando discursos estabelecidos e reafirmando a potência simbólica da margem.

O título da obra, *ALÉM DA FRONTEIRA*, é por si só um manifesto. Rompe com a ideia de periferia como ausência e propõe a borda como ponto de irradiação cultural. Esse deslocamento simbólico remete à proposta de Karl Marx (1867) sobre a superação das barreiras que restringem a liberdade humana. As músicas do álbum revelam um desejo de ultrapassar as cercas simbólicas e materiais que isolam a Amazônia do restante do país, criando novas rotas e redes culturais autônomas. Além do conteúdo musical, a forma de produção e distribuição da coletânea reforça seu caráter de resistência. Lançada de forma independente, com apoio de selos locais e redes de artistas, o CD não se submeteu às lógicas da indústria cultural. Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) criticam os sistemas de produção cultural voltados ao lucro e à padronização; a coletânea rompe com esses padrões ao valorizar a diversidade e a autenticidade de seus participantes.

A circulação do disco em festivais, lojas alternativas, fanzines e, posteriormente, nas plataformas digitais, evidencia sua penetração e importância na construção da memória coletiva da cena. Trata-se de um artefato cultural que, mesmo anos após seu lançamento, continua a ser referenciado como símbolo da resistência e da criatividade musical independente da região Norte. A coletânea também cumpriu um papel pedagógico ao inspirar novas bandas e coletivos a registrarem suas obras. Assim como sugere bell hooks (1994), quando as vozes marginalizadas encontram meios para se expressar, elas não apenas rompem com o silêncio imposto, mas também criam possibilidades de transformação e empoderamento. *ALÉM DA FRONTEIRA* tornou-se, assim, referência estética e política para gerações posteriores.

A presença de artistas como Espantalho e Zona Tribal no álbum ainda contribuiu para consolidar seus nomes como referências éticas e criativas na cena alternativa. Eles não apenas performam o *Underground*, mas o constroem diariamente com ações concretas, eventos, zines, gravações e falas públicas. São, portanto, sujeitos históricos

ativos da produção cultural amazônica. A proposta curatorial da coletânea também é digna de nota. Ela não foi apenas uma compilação de faixas: houve um cuidado em selecionar músicas que dialogassem entre si, tanto em termos sonoros quanto temáticos. Essa preocupação curatorial aproxima o projeto de uma “narrativa coletiva musical”, como defende Jacques Attali (1985), na qual a música não é apenas entretenimento, mas profecia, crítica e anúncio de novos tempos.

A coletânea *ALÉM DA FRONTEIRA* permanece como uma das expressões mais contundentes do poder da música *Underground* em construir vínculos, mobilizar afetos e forjar comunidades de resistência. Ela é ao mesmo tempo memória, projeto e provocação — um testemunho de que, da floresta urbana da Amazônia, brotam acordes de liberdade, dissonância e criação coletiva.

Figura 15- Videoclipe da música MEIA NOITE, da Banda Rejeitados pelo Diabo.



Fonte: YOUTUBE.COM

O videoclipe da música *Meia Noite*, da banda Rejeitados pelo Diabo, é uma produção que sintetiza diversos elementos da estética e da política do *Underground* amazônico. A banda, formada em Tefé no ano de 2008 e reformulada em 2019, é liderada por Márcio Amorim e carrega nas suas composições uma crítica social contundente, influenciada por nomes consagrados do punk e do hardcore brasileiro como Ratos de Porão, Cólera, Olho Seco e Garotos Podres. O clipe, filmado e lançado em 2021 com produção da Marrecos Filmes, representa um marco audiovisual dentro da produção cultural alternativa da região.

A estética do clipe dialoga com o imaginário do horror, fazendo referência direta aos filmes de Zé do Caixão e ao cinema B de terror dos anos 1970 e 1980. O uso desses elementos não é gratuito: o grotesco, o sombrio e o exagerado tornam-se instrumentos de crítica e desestabilização das normatividades sociais, como propõe Halberstam (2012) ao abordar a estética queer do monstro. O clipe, assim, se inscreve em uma tradição de subversão simbólica que transforma o medo em arma política.

A resenha publicada pelo site Whiplash.net — maior plataforma jornalística de rock e metal do país — destaca o caráter independente e combativo da produção, reforçando sua relevância nacional. O reconhecimento de uma banda do interior da Amazônia em um veículo especializado de abrangência nacional aponta para a ampliação das fronteiras da produção *Underground* e a sua capacidade de alcançar novos territórios simbólicos. Isso confirma a potência das “zonas autônomas temporárias” propostas por Hakim Bey (1994), nas quais espaços alternativos emergem e impactam mesmo sem legitimidade institucional.

O clipe é uma extensão do ethos punk da banda, articulando música, visualidade e crítica social. Sua produção totalmente independente, com recursos próprios e colaboração voluntária, exemplifica o princípio do Do It Yourself (DIY), que Canclini (1990) entende como prática híbrida de resistência — onde elementos globais e locais se entrelaçam para criar novas formas de expressão cultural. O DIY aqui não é apenas uma técnica, mas um modo de existência política. A letra de *Meia Noite* é carregada de imagens que evocam medo, opressão e desespero social. Entretanto, em vez de sucumbir à escuridão, a música transforma a noite em campo de resistência. O uso do horário simbólico da meia-noite como metáfora para o colapso da ordem também dialoga com a tradição do punk em denunciar o estado de coisas, como aponta Adorno (1947), que via na arte crítica uma ferramenta de desalienação e confronto com a lógica da indústria cultural.

A banda Rejeitados pelo Diabo opera, assim, não apenas como grupo musical, mas como coletivo cultural. A gravação do clipe em cenários periféricos, com a participação de artistas locais e com elementos visuais simples porém simbólicos — como a figura do gato Salém — torna o videoclipe um testemunho audiovisual das possibilidades criativas da cultura feita nas margens. Trata-se de uma “imagem insurgente”, como propõe Didi-Huberman (2012), que emerge da escuridão para iluminar as brechas de resistência. A atuação da banda vai além da música e se estende

à articulação de eventos, rodas culturais e debates políticos em escolas, feiras e espaços comunitários. A banda se configura como produtora de contracultura viva, conectando estética, política e pedagogia. Esse compromisso lembra o conceito de “intelectual orgânico” de Gramsci (2000), onde os sujeitos engajados em práticas culturais também operam como formadores de consciência crítica.

O impacto do clipe também reside em seu modo de circulação. Ao ser lançado em plataformas digitais como o YouTube e replicado por redes sociais, coletivos e grupos de WhatsApp, ele se insere nas “infraestruturas informais de comunicação” descritas por Milton Santos (2006), onde conteúdos periféricos encontram meios alternativos de difusão, desafiando a concentração de poder midiático. A linguagem visual do clipe — marcada por cortes rápidos, iluminação de baixo orçamento e efeitos simples — expressa uma estética de precariedade que, em vez de limitar, fortalece a autenticidade da obra. Essa estética se relaciona com o que Nicolas Bourriaud (2002) denominou de “estética relacional”, ao enfatizar a importância da interação e do afeto no processo artístico.

O próprio nome da banda, Rejeitados pelo Diabo, já carrega uma provocação simbólica, desafiando as moralidades instituídas e assumindo uma postura de afronta à normatividade. Esse tipo de insubordinação cultural se alinha com o pensamento de bell hooks (1994) sobre as margens como espaços radicais de possibilidade — territórios que abrigam resistência, criação e refazimento. A produção do videoclipe em plena pandemia de COVID-19 também evidencia o compromisso da banda com a continuidade da cena cultural, mesmo diante das adversidades. A arte, nesse caso, funciona como um antídoto contra o desânimo e a inércia, atuando como força de recomposição simbólica e comunitária.

O videoclipe de *Meia Noite* também pode ser lido como uma metáfora da própria cena *Underground* amazônica: operando nas sombras, enfrentando o esquecimento e a marginalização, mas irrompendo com força, criatividade e denúncia. A floresta e a cidade coexistem como pano de fundo e tensão nas imagens, reforçando o hibridismo territorial que marca a produção cultural do Norte do país. A recepção positiva do clipe também revela que há público para a arte marginal. Há desejo por narrativas que escapem à padronização e ofereçam outros modos de existir, escutar e ver. A crítica social ali embutida encontra ressonância não apenas entre militantes da

cena, mas em sujeitos diversos que reconhecem na música uma aliada contra a opressão cotidiana.

A consolidação do videoclipe como parte do acervo simbólico da banda também projeta novas possibilidades para a produção audiovisual independente no Amazonas. O trabalho da Marrecos Filmes e a colaboração entre diferentes agentes culturais da cidade de Tefé demonstram que, com criatividade, parceria e persistência, é possível produzir arte relevante mesmo com poucos recursos. Assim, *Meia Noite* é mais que um clipe: é um manifesto audiovisual, uma prova de que a cultura *Underground* amazônica pulsa com potência, crítica e coragem. Trata-se de uma obra que, mesmo nas limitações materiais, afirma a liberdade criativa e reafirma o direito de falar, cantar e existir — entre a floresta e o asfalto.

Figura 16- Cartaz da terceira edição do FRONTEIRA NORTE FESTIVA, ano de 2003. Conhecido como o WOODSTOCK da Amazônia.



Fonte: Acervo Pessoal do pesquisador, 2023.

O Fronteira Norte Festival, idealizado por Menciús Melo e Cris Reis, foi um dos marcos mais expressivos da cena *Underground* manauara entre o final da década de 1990 e meados dos anos 2000. Conhecido como o “Woodstock da Amazônia”, o festival promoveu quatro edições que reuniram bandas autorais, artistas independentes e uma comunidade que encontrava na cultura alternativa um espaço de liberdade, crítica e pertencimento. A terceira edição, realizada em 2003, consolidou o evento como símbolo da efervescência cultural amazônica, colocando Manaus no mapa das grandes mobilizações da música independente brasileira.

O cartaz da terceira edição não apenas divulga um evento, mas documenta um momento histórico de articulação cultural. Sua estética é marcada por colagens, fontes agressivas e elementos gráficos que remetem à cultura do zine e do punk, refletindo uma visualidade insurgente. Segundo Nicolas Bourriaud (2002), a arte relacional surge como forma de construção coletiva e horizontal do sentido — algo visível na própria concepção do festival, pensado por e para a cena local. O Fronteira Norte operou como uma zona autônoma temporária, nos termos de Hakim Bey (1994): um espaço de suspensão das regras normativas da sociedade, onde a experimentação estética e a ação direta ganham centralidade. Durante os dias do evento, a música se tornava catalisadora de encontros, afetos, discursos e práticas de resistência cultural.

Mais que um festival musical, o Fronteira Norte articulava redes, fortalecia bandas e consolidava uma infraestrutura afetiva e simbólica do *Underground* amazônico. Essa capacidade de mobilização comunitária aproxima o evento das práticas de pedagogia libertária propostas por Paulo Freire (1996), pois criava espaços de escuta, trocas horizontais e afirmação das vozes periféricas. A proposta curatorial do festival também deve ser destacada. Bandas como Zona Tribal, Espantalho, Chá de Flores e outras de fora do estado se apresentavam lado a lado, promovendo uma verdadeira ecologia sonora. A pluralidade estética refletia o que Canclini (1990) chamou de “hibridização cultural”: um intercâmbio entre o local e o global, o tradicional e o moderno, o lírico e o político.

O festival funcionava como um dispositivo de enfrentamento às formas hegemônicas de produção cultural. Em vez de depender da indústria fonográfica ou de grandes produtores, o Fronteira Norte foi autogerido, com apoio de coletivos, parceiros locais e trabalho colaborativo. Essa lógica alternativa de organização se alinha à crítica de Adorno e Horkheimer (1947) à padronização da indústria cultural. A cidade de

Manaus, como cenário desse acontecimento, ganha também contornos simbólicos. Ao sediar um festival desse porte com estrutura independente e propostas contraculturais, a capital amazonense se afirmava como centro produtor de cultura crítica. A territorialização do evento reafirma a Amazônia não como periferia da cultura, mas como produtora de estéticas e discursos autênticos.

O cartaz da edição de 2003 carrega, portanto, camadas de significados. Ele não é apenas publicidade, mas memória visual de uma cena que resistia à invisibilidade e à colonização cultural. Como destaca Pierre Nora (1984), os lugares de memória se constroem a partir de objetos que condensam afetos, eventos e significados — e esse cartaz é um desses objetos. Além da música, o festival incluía rodas de conversa, feiras de zines, exibição de vídeos e performances teatrais, compondo uma programação plural e inclusiva. Essa transdisciplinaridade evidencia a preocupação do Fronteira Norte com uma formação cultural ampla, que incluía arte, política e pedagogia. A dimensão política do evento era reforçada nas falas de Mêncio Melo, que constantemente evocava a importância de produzir arte com consciência e responsabilidade social. O festival era também um grito coletivo contra o silenciamento das periferias, a precarização da cultura e o abandono estatal.

O reconhecimento do festival como “Woodstock da Amazônia” não se deu apenas pelo seu tamanho, mas por sua potência simbólica. Como Woodstock nos anos 1960, o Fronteira Norte mobilizou uma geração em torno da música, da liberdade e da criação coletiva. Nesse sentido, o festival pode ser compreendido como um ritual de resistência e comunhão, conforme proposto por Victor Turner (1982) na noção de “comunidade efervescente”. O cartaz, ao apresentar as bandas e destacar os parceiros da cena, também evidencia o ethos colaborativo do *Underground*. A cultura do “faça você mesmo” é visível na diagramação, no uso de técnicas acessíveis e na valorização das redes locais, criando uma estética que valoriza o conteúdo sobre a forma comercial.

As edições do Fronteira Norte marcaram profundamente os envolvidos, deixando um legado que ainda ecoa na cena atual. Muitos dos artistas que circularam pelo festival continuam ativos, enquanto novas gerações citam o evento como inspiração. Trata-se de uma memória viva, que continua mobilizando práticas, sonhos e resistências. O festival ainda contribuiu para desnaturalizar a visão de que grandes eventos culturais só podem acontecer nos grandes centros do Sudeste. Ele reafirmou que

a floresta é também espaço de produção cultural, de vanguarda e de inovação — como bem defende a proposta de uma “Amazônia ativa”, que produz, critica e transforma.

O Fronteira Norte Festival, e seus participantes, simbolizam uma das maiores realizações da contracultura amazônica. É a prova de que, mesmo diante das adversidades, é possível construir experiências estéticas e políticas potentes, desde que haja coletividade, criatividade e desejo de transformação social.

Figura 17- Cartaz do ano de 2023, de evento em homenagem aos 20 anos do lançamento dos álbuns das bandas ESPANTALHO, CHÁ DE FLORES e ZONA TRIBAL e em homenagem ao lançamento da coletânea ALÉM DA FRONTEIRA.



Fonte: Acervo Pessoal do pesquisador, 2023

O cartaz comemorativo de 2023, que celebra os 20 anos dos álbuns das bandas Espantalho, Chá de Flores, Zona Tribal e da coletânea *Além da Fronteira*, funciona como um marco simbólico da persistência e da vitalidade da cena *Underground*

manauara. Mais do que um objeto gráfico de divulgação, ele carrega consigo uma memória afetiva e política de um tempo em que a música independente consolidou seu papel como força criadora e crítica no contexto amazônico. Esse gesto de rememoração não é apenas nostálgico, mas um ato político de reafirmação da relevância de artistas que abriram caminhos para a cultura marginal na região Norte. Segundo Pierre Nora (1984), os lugares de memória são ativados em contextos de ameaça ao esquecimento — e é isso que o cartaz de 2023 representa: um dispositivo de resistência contra a amnésia cultural.

O design visual do cartaz, inspirado na estética dos anos 2000, remete aos materiais gráficos originais dos álbuns homenageados. A escolha tipográfica, as colagens de fotos e o destaque às bandas participantes produzem um efeito de continuidade estética, valorizando o percurso artístico dos grupos e suas contribuições à cena alternativa. O evento, além de musical, foi um reencontro intergeracional. Artistas, produtores, zineiros e público se reuniram para celebrar uma história coletiva, cujos marcos foram registrados por meio de CDs, shows, zines e ações comunitárias. A coletânea *Além da Fronteira*, em especial, é rememorada como catalisadora desse processo, consolidando um sentimento de pertencimento comum.

A proposta de homenagear os 20 anos desses lançamentos também dialoga com a ideia de “memória insurgente”, como propõe Didi-Huberman (2012), em que o passado é reativado não como arquivo passivo, mas como força que ainda pulsa. O cartaz torna-se, assim, uma espécie de manifesto gráfico, convocando à escuta, à lembrança e à continuidade do fazer cultural alternativo.

Esse tipo de celebração é também uma forma de educação estética e política. Conforme Paulo Freire (1996), a cultura popular se fortalece quando os sujeitos tomam consciência de sua história e de sua capacidade de intervenção no mundo. O cartaz materializa essa consciência, afirmando a relevância do passado recente e inspirando as novas gerações a seguir construindo a cena. O fato de o evento ter sido realizado em Manaus, cidade onde esses discos nasceram, reforça a territorialidade como elemento essencial da produção cultural. Como defende Milton Santos (2006), o território não é apenas espaço físico, mas campo de relações simbólicas. O cartaz homenageia não só artistas, mas também a cidade, seus bicos, seus palcos e suas resistências cotidianas.

Em um tempo marcado por apagamentos e mercantilização da cultura, esse tipo de evento e seu cartaz constituem formas de reafirmação da autonomia, da memória e

da potência criativa do *Underground*. Ele sinaliza que os ciclos culturais não se encerram, mas se transformam, ecoam e se reconfiguram — e que o legado de 2003 segue presente como horizonte de luta e inspiração. Dessa forma, o cartaz de 2023 não apenas homenageia uma história, mas projeta um futuro. Ele atua como elo entre gerações, entre linguagens e entre estéticas, reatualizando os sentidos da coletânea *Além da Fronteira* e dos álbuns das bandas fundadoras da cena *Underground* manauara.

CAPÍTULO II

Capítulo II – Câmbio Negro e artistas: trocas simbólicas e afetivas na cena *Underground* amazonense

No contexto da cena cultural *Underground* amazônica, o "câmbio negro" não se refere apenas a trocas materiais. Ele diz respeito às práticas de compartilhamento e circulação de saberes, estéticas, valores e produções culturais – como zines, músicas em CD-R, convites para eventos, clipes caseiros, adesivos e camisetas. Este fluxo informal de bens culturais entre sujeitos da cena, que inclui bandas, zineiros, agitadores culturais, produtores e público, cria uma rede subterrânea de produção e distribuição.

Essa rede pode ser interpretada sob a luz da teoria da cultura como "teia de significados", conforme Clifford Geertz (1989), onde o câmbio não é apenas logístico, mas simbólico. Ele produz reconhecimento, pertencimento e validação mútua entre os sujeitos envolvidos. O envio de um zine para outro estado, a troca de um CD gravado em casa ou o convite para tocar num festival não têm valor apenas como produto; constituem rituais de ligação e aliança dentro do ethos *Underground*.

Nos circuitos *Underground* de Manaus, Tefé, Manacapuru, Parintins e Alvarães, o câmbio negro cria uma rede afetiva e política. Homi Bhabha (1998) chama esses espaços de "entre-lugares", territórios culturais onde as identidades são (re)negociadas. A troca cultural entre esses pontos é também um dispositivo de resistência ao monopólio da indústria cultural e dos centros hegemônicos de produção e legitimação da arte. A figura do zineiro é central nesse ecossistema. São sujeitos que acumulam múltiplas funções: autores, editores, distribuidores e agitadores culturais. Suas publicações tratam de anarquismo, veganismo, feminismo punk, memória local e resistência urbana. São agentes de uma micropolítica cultural, cuja potência está em operar nas margens.

Já os artistas e músicos não apenas compõem e executam canções, mas também são produtores dos próprios discos, clipes e eventos. Essa autogestão aproxima o *Underground* da ideia de "economia moral" de Thompson (1987), onde a produção cultural é atravessada por valores comunitários e não apenas por interesses de mercado. Bandas como Zona Tribal, Rejeitados pelo Diabo e os coletivos CrimethInc e Contra-Mão Musical são exemplos dessa lógica alternativa.

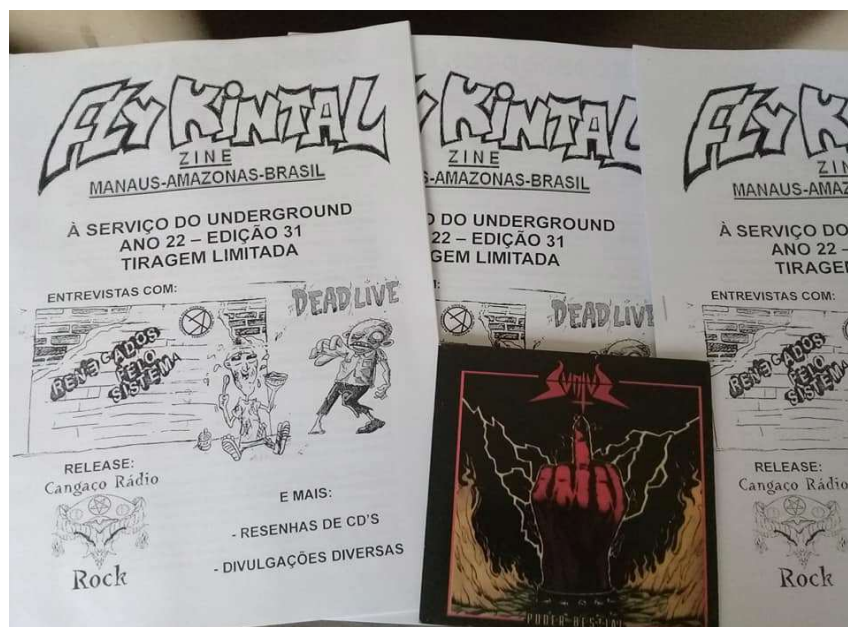
Portanto, o câmbio negro é a espinha dorsal da cena. Ele garante a sobrevivência e a expansão de redes subterrâneas de arte e cultura no Amazonas, funcionando como uma ecologia cultural descentralizada e interdependente, marcada pela afetividade, pela troca simbólica e pela resistência à homogeneização cultural.

2.1 – Fanzines

Para Darton (1987) A expressão "Boemia Literária" refere-se ao grupo de escritores e intelectuais que viviam à margem da sociedade francesa no século XVIII, particularmente no período que antecedeu a Revolução Francesa. Esses autores, geralmente mal remunerados e em situação precária, desempenharam um papel crucial na disseminação de ideias iluministas e críticas ao Antigo Regime.

O Fanzines do contexto *Underground* servem como a situação que demonstra Darton (1987) onde na França do século XVII intelectuais, desiludidos com o sistema aristocrático, usaram seus escritos para criticar o Antigo Regime, expondo as injustiças sociais, corrupção e desigualdades. Nesse cenário obras proibidas e panfletos anônimos tornaram-se meios de disseminar ideias iluministas que questionavam as bases do poder real e da Igreja.

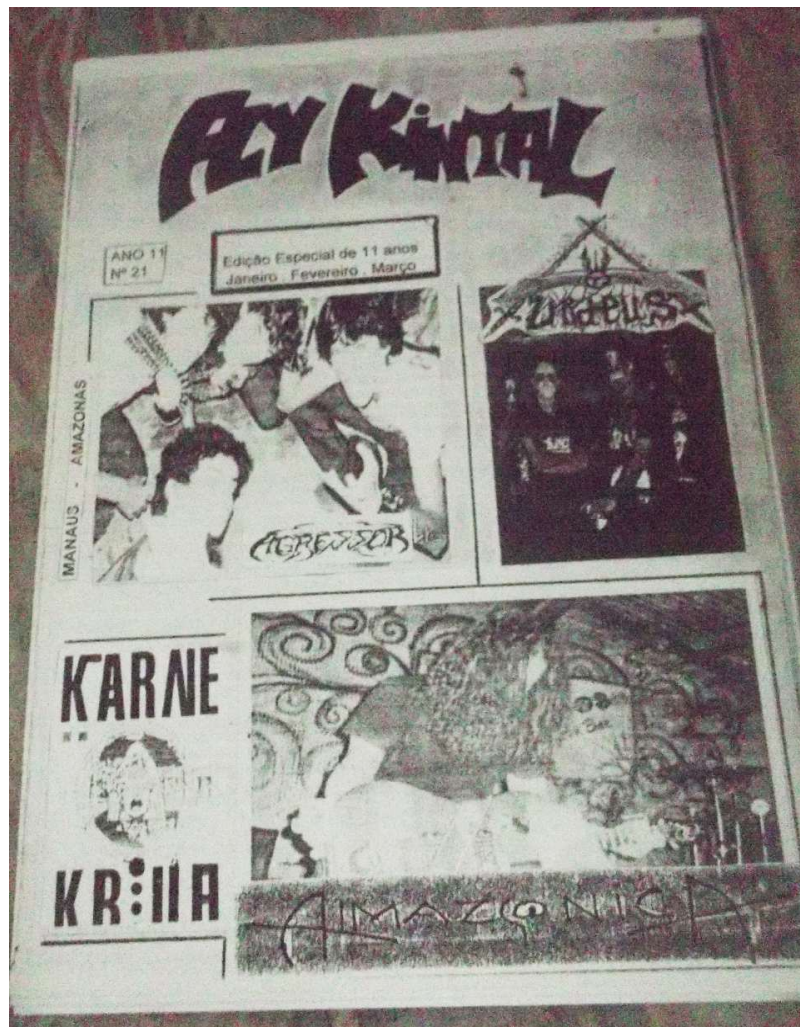
Figura 18- Fanzine FLY KINTAL, de Sérgio Figueiredo



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

Ainda nesse contexto Darton (1987) nos coloca que o mercado de livros clandestinos foi essencial para a circulação de ideias revolucionárias. Obras de Rousseau, Voltaire e outros pensadores iluministas alcançaram um público maior graças a essa rede informal de distribuição. Os Fanzines nesse contexto disseminam no circuito *Underground* ideias sobre determinados assuntos.

Figura 19- edição especial de 11 anos do FLY KINTAL ZINE



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

Muitos desses escritores viviam em condições financeiras difíceis, longe das elites culturais patrocinadas pela monarquia. Sem o apoio de mecenas ou instituições, dependiam de sua escrita como única fonte de sustento, muitas vezes publicando panfletos, sátiras e obras clandestinas.

A exclusão social e política alimentou o descontentamento desses intelectuais, que se tornaram críticos ferrenhos da monarquia, da nobreza e da Igreja. Eles utilizaram sua produção literária como meio de expressar insatisfação e denunciar as desigualdades da época. Essa produção literária ajudou a disseminar ideias iluministas, como liberdade, igualdade e direitos do cidadão, que se tornaram centrais para o discurso revolucionário. Ela contribuiu para ampliar o alcance das críticas ao Antigo Regime, inspirando tanto as elites quanto as massas.

Para Adorno (2002) a cultura, que antes era vista como uma esfera de expressão artística autônoma, é transformada em mercadoria. Filmes, músicas, livros e outros produtos culturais são produzidos em massa para gerar lucro, seguindo padrões industriais. A indústria cultural padroniza seus produtos, reduzindo a diversidade cultural e criativa. Isso cria uma uniformidade que impede a reflexão crítica e reforça valores dominantes. A indústria cultural não apenas atende à demanda, mas também a molda. Ela reforça a conformidade e mantém as massas em uma posição passiva, consolidando a ordem social existente. A cultura de massa serve como um meio de perpetuar o status quo. Ao promover o entretenimento como uma forma de "fuga", ela desvia a atenção das desigualdades e tensões sociais.

Adorno (2002) critica essa transformação da cultura em instrumento de poder, defendendo que a arte deveria ser um espaço de resistência e reflexão crítica, capaz de revelar a verdade sobre a sociedade e promover a emancipação. A Indústria Cultural contribui para a homogeneização da sociedade, eliminando diferenças culturais e promovendo a uniformidade. Ela impede a emancipação individual, pois os indivíduos internalizam normas e valores impostos, perdendo a capacidade de crítica e autonomia. A cultura, que deveria ser uma expressão criativa e autônoma, é subordinada à lógica do lucro. Filmes, músicas, livros e outros bens culturais são produzidos para consumo em massa, priorizando a rentabilidade sobre a originalidade ou profundidade.

Os produtos culturais são fabricados de forma padronizada, seguindo fórmulas que garantem o sucesso comercial. Isso cria uma falsa diversidade, já que todas as produções seguem os mesmos modelos e formatos.

Figura 20- Logo da *Underground Brasil Distro*, de Thony Ferreira



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2024.

2.2 – O zineiro como mediador cultural: Sérgio Figueiredo e o Fly Kintal

Na complexa rede de trocas simbólicas que forma o câmbio negro da cena *Underground* amazônica, o papel do zineiro emerge como uma peça-chave na articulação de vozes, memórias e práticas estéticas. Entre esses mediadores culturais, destaca-se Sérgio Figueiredo, criador do *Fly Kintal Zine*, cuja atuação se estrutura em torno de um trabalho dedicado à difusão de bandas e produções independentes, sem restrição de estilo musical, desde que estejam alinhadas a uma ética de não disseminação de discursos de ódio, racismo ou preconceito.

O *Fly Kintal Zine* é uma plataforma que, ao unir gêneros diversos, possibilita encontros inesperados entre artistas e públicos, constituindo-se como espaço plural e agregador. Essa prática de articulação estética e ética pode ser compreendida, à luz de Clifford Geertz (1989), como um trabalho de "descrição densa" da cultura, pois atua na interpretação e organização dos significados atribuídos às expressões artísticas da cena. A forma como Sérgio estrutura seu trabalho editorial também revela um ethos de resistência e autogestão típico do *Underground*. O processo começa com o contato direto com as bandas, leitura cuidadosa de seus materiais e elaboração personalizada de entrevistas e resenhas. Há um cuidado em evitar repetições e automatismos, o que demonstra o compromisso com a singularidade de cada banda e a autenticidade do trabalho crítico. Essa metodologia artesanal e atenta aproxima-se da etnografia como prática comprometida com a escuta e com a construção de sentidos compartilhados.

Mais que um editor, o zineiro é um cronista da cena. Ao registrar e comentar os lançamentos musicais, Sérgio Figueiredo contribui para a constituição de uma memória alternativa do rock independente brasileiro. Essa prática ressoa com o conceito de cultura como "sistema de signos" de Geertz (1989), em que cada resenha, cada edição do zine, funciona como um fragmento de um texto maior: o da cultura *Underground*. Além disso, o trabalho de Sérgio é também um gesto político. A recusa explícita a conteúdos discriminatórios e o esforço por construir pontes entre diferentes vertentes musicais refletem um compromisso com valores comunitários e com a construção de um espaço cultural inclusivo. A esse respeito, Homi Bhabha (1998) propõe que os espaços de enunciação cultural se constroem em "entre-lugares", e é precisamente nesses interstícios que o *Fly Kintal Zine* atua: entre estilos, entre territórios, entre artistas.

O caráter de resistência do *Fly Kintal* se explicita também na forma como o zine é produzido e divulgado. O processo de produção envolve desde a redação e revisão até a reprodução física e distribuição dos exemplares, tarefas realizadas de forma autônoma. Essa cadeia de produção artesanal, baseada em vínculos afetivos e na militância cultural, aproxima-se da noção de "economia moral" de E. P. Thompson (1987), pois transcende o valor de troca e coloca em primeiro plano o valor de uso e o sentido comunitário das práticas culturais.

O compromisso de Sérgio Figueiredo com a cena não se limita ao zine. Seu envolvimento com eventos e festivais demonstra a importância dessas instâncias como

espaços de visibilidade, sociabilidade e fortalecimento da cena *Underground*. Tais eventos, como ele observa, são centrais para que artistas independentes tenham a chance de se apresentar e se conectar com novos públicos. Essa dimensão da circulação e da visibilidade reforça a compreensão da cultura como um campo de trocas simbólicas, conforme propõe Bourdieu (1996).

Ao analisar a trajetória de Sérgio Figueiredo e sua atuação como zineiro, é possível reconhecer nele uma figura que articula diferentes dimensões do câmbio negro: a circulação de bens simbólicos, a manutenção de uma ética comunitária e a organização da memória cultural da cena. Sua prática pode ser entendida como uma forma de mediação cultural que integra criação, crítica e ativismo. Por fim, a presença de zineiros como Sérgio evidencia que o *Underground* não é apenas um espaço de estética alternativa, mas um campo de disputas simbólicas, éticas e políticas. O *Fly Kintal Zine* materializa uma cartografia afetiva e política do rock marginal, dando visibilidade a vozes e narrativas que resistem à lógica mercadológica e ao silenciamento institucional.

Sua trajetória se inscreve, assim, na tradição dos mediadores culturais da resistência, reafirmando a potência da cena como um espaço de criação coletiva e insurgência cultural.

Figura 21- Sérgio Figueiredo. Zineiro responsável pelo FLY KINTAL ZINE



. Acervo do pesquisador. 2023

2.3 – Distribuição como resistência: Thony "Sacrifice" e a *Underground* Brasil Distro

Um dos personagens centrais da cena *Underground* manauara é Thony "Sacrifice", fundador da *Underground* Brasil Distro (UBD), cuja atuação como distribuidor de materiais *Underground* revela os múltiplos papéis que um agente cultural pode exercer em contextos de marginalidade produtiva. Seu envolvimento com a música extrema remonta ao final dos anos 1980, período em que o acesso à informação era limitado e o contato direto com bandas e produções exigia esforço epistolar, persistência e convicção. Sua trajetória evidencia um pertencimento forjado pela paixão e pela construção coletiva da cena.

Inspirado por bandas clássicas do metal como Slayer e Iron Maiden, Thony direcionou seu olhar para as produções menos visibilizadas, as bandas de demo tapes, as obscuridades do cenário nacional. Esse movimento inicial, de buscar as margens, traduz a escolha política de sua trajetória. Como destaca Geertz (1989), a cultura se revela nos significados atribuídos às ações: Thony optou por ser ponte entre o que é produzido nas bordas e o público interessado, criando redes de acesso e reconhecimento.

A criação da UBD nasce dessa convicção: difundir, divulgar, distribuir. Sem a pretensão de obter lucro, Thony assume o papel de curador da cena, selecionando materiais autorais com base em critérios éticos e estéticos. Essa prática remete à noção de "campo" de Bourdieu (1996), no qual os agentes disputam capitais simbólicos. Thony se posiciona não no centro do mercado, mas nas trincheiras da autonomia cultural, exercendo resistência contra os mecanismos hegemônicos de validação artística. A UBD não se limita à venda de produtos. Ela atua como plataforma de visibilidade e legitimação de artistas, fanzines e produções de diversas vertentes, desde o punk até o death metal. Esse processo é sustentado por um sistema de trocas que articula correios, internet, boca a boca e eventos presenciais. Trata-se de uma economia da reciprocidade, sustentada por afetos e compromissos éticos, como argumenta Thompson (1987) em sua análise das economias morais.

Thony desempenha também a função de articulador de eventos. Sua atuação em shows e festivais, muitas vezes financiados com recursos próprios, revela um ethos de autogestão que atravessa a cena *Underground*. Esses eventos não são apenas espaços de

fruição musical, mas zonas de encontro, negociação e reconhecimento, verdadeiros "entre-lugares", como conceitua Homi Bhabha (1998), onde identidades são elaboradas em movimento e por contágio. A presença da UBD em eventos, com sua banquinha de materiais, é mais que representação: é afirmação de uma lógica alternativa de produção e circulação. Thony se faz presente, oferece, dialoga, escuta. Sua prática zineira, mesmo não sendo autor de publicações próprias, se dá pela mediação e redistribuição dos impressos que recebe e repassa. Isso amplia a noção de zineiro como mediador cultural, já que ele opera como hub entre diversas iniciativas autônomas.

A atuação de Thony vai além da curadoria musical. Ao apoiar lançamentos e eventos com base em critérios como originalidade, autenticidade e compromisso com o autoral, ele estabelece uma ética de trabalho que nega o oportunismo e o consumo superficial. Seus critérios são subjetivos, mas pautados em uma experiência de campo acumulada ao longo de décadas, funcionando como filtro afetivo e político. Sua crítica à indústria cultural mainstream é contundente. Para Thony, há uma incompatibilidade entre a lógica do capital e os valores do *Underground*. Ele rejeita a ideia de conciliação entre esses mundos, defendendo a permanência do *Underground* como esfera de resistência. Essa postura se alinha à crítica de Adorno e Horkheimer (1985), segundo os quais a cultura de massa anula a singularidade e submete a arte à lógica da mercadoria.

A UBD é também uma forma de arquivo vivo da cena. Cada CD, zine, camiseta ou patch distribuído por Thony carrega uma memória coletiva, um gesto de resistência contra o apagamento cultural. Esses objetos são índices do que Mauro Koury (1999) chamou de narrativa da imagem: são materiais que, ao circularem, constroem e mantêm uma rede de sentidos e pertencimento. Ao contar com o apoio da família no transporte, armazenamento e hospedagem de bandas, Thony amplia a esfera da cena para o campo da vida doméstica. A cena deixa de ser apenas um fenômeno urbano e público para se tornar parte da intimidade e da solidariedade familiar. Isso reforça a ideia de que o *Underground* é mais que música: é uma forma de vida.

Sua resistência geográfica é também simbólica. Estando em Manaus, distante dos grandes centros, Thony enfrenta um duplo desafio: a invisibilidade regional e a precariedade estrutural. Mas, como ele afirma, é exatamente essa condição que torna sua luta ainda mais relevante. A marginalidade se converte, aqui, em potência criativa e em projeto político. O surgimento de novos espaços culturais, bandas e coletivos na cidade é, em parte, fruto da persistência de agentes como Thony. Sua atuação contribui

para a construção de um ecossistema cultural autônomo, descentralizado e contínuo. Ele é, portanto, mais que um distribuidor: é um guardião e propulsor da cena.

A UBD conecta o Amazonas ao mundo. Suas trocas com outras distros e selos internacionais tornam visível uma Amazônia musical que não cabe nos estereótipos da floresta exótica. Em vez disso, apresenta uma Amazônia urbana, crítica, barulhenta e criativa. Uma Amazônia que ruge em blast beats e distorções. A longevidade da UBD demonstra que a resistência pode ser uma prática cotidiana, feita de pequenos gestos: responder e-mails, embalar CDs, montar uma mesa de vendas, ouvir uma demo, escrever uma resenha. Esses gestos constroem a cena como um espaço de troca, de memória e de luta.

Thony "Sacrifice" simboliza uma geração que construiu a cena *Underground* com esforço, teimosia e amor. Sua trajetória encarna os princípios de uma cultura que se recusa a morrer, mesmo diante da indiferença institucional, da escassez de recursos e da fragmentação social. Ele é, em essência, um militante da cultura. Por tudo isso, a *Underground* Brasil Distro deve ser compreendida não apenas como uma distribuidora, mas como um espaço de articulação cultural, de resistência estética e de experimentação política. Seu legado é parte fundamental da história do *Underground* amazonense e brasileiro.

Figura 22- Thony “Sacrifice” em Manaus, recebendo a banda Rejeitados pelo Diabo diretamente de Tefé, em um dos vários momentos de intercâmbio cultural underground.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador. Fevereiro de 2020.

2.4 – Música

Segundo Hobsbawm (1990) o jazz é tanto uma forma de resistência cultural quanto um meio de expressão artística. Ele simboliza a criatividade e a capacidade de adaptação das comunidades afro-americanas em meio a condições adversas. Torna-se um espaço para a improvisação, inovação e liberdade artística.

Figura 23- CDs da banda Zona Tribal



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador, 2023

Deste mesmo contexto emerge o Rock em sua origem vinda dos povos da África, cumprindo as mesmas funções sociais, e da mesma forma que o Jazz é apropriado e comercializado, muitas vezes diluído para se adequar aos gostos das elites brancas. Com o surgimento do rock and roll na década de 1950 e outras formas de música popular, o jazz perde parte de sua relevância comercial. Apesar disso, mantém seu status como uma forma de arte sofisticada e uma importante contribuição cultural.

De acordo com Hobsbawm (1990) enquanto músicos afro-americanos criavam o jazz, a indústria lucrava principalmente com artistas brancos que reproduziam o estilo para audiências elitizadas. Essa dinâmica refletia as desigualdades raciais e sociais da época. Assim aconteceu anos mais tarde com o Rock sendo apropriado pela indústria a partir de artistas brancos. Para Pizarro (2012) a modernização não é apresentada apenas como progresso, mas também como um processo que gera desigualdades e marginalização. A autora discute os impactos sociais da urbanização, destacando a exclusão das classes populares.

Como coloca Pizarro (2012) a modernização na Amazônia trouxe avanços tecnológicos, urbanização e transformações culturais, mas também acentuou desigualdades sociais. A rápida modernização não beneficiou igualmente todas as camadas sociais, ampliando a exclusão das populações mais vulneráveis. O processo de urbanização, com a reforma urbana e o crescimento da cidade, forçou a remoção das classes populares para áreas periféricas, desconectando-as do centro urbano e de suas oportunidades econômicas e culturais.

A modernidade é apresentada como um fenômeno ambíguo, que promoveu o desenvolvimento da infraestrutura e da economia, mas ao custo de marginalizar grupos sociais, especialmente as populações negras e pobres. Para a autora apesar da exclusão social, as manifestações culturais das classes populares, como o samba, surgem como formas de resistência, reafirmando a identidade e a presença das vozes excluídas no cenário urbano.

As produções literárias e musicais não apenas documentam, mas também reinterpretam o impacto da modernização, oferecendo novas formas de ver e viver o espaço urbano. Pizarro enfatiza como literatura e música se complementam ao narrar as experiências urbanas e a construção de identidades culturais. Ambas capturam as "vozes do Rio", representando tanto a inclusão quanto a exclusão provocadas pelo avanço modernizador. A literatura e a música são para a autora como espelhos e narrativas das transformações vividas pela sociedade. Elas traduzem as tensões entre tradição e modernidade, expondo os impactos da urbanização e da industrialização. Essas formas de arte capturam os sentimentos de deslocamento, exclusão e adaptação das populações, enquanto também criam espaços de resistência e reinvenção cultural. Por meio dessas expressões, é possível compreender os desafios e as esperanças que acompanharam o processo de modernização.

Para Bourdieu (1989) o poder simbólico é a capacidade de impor significados como legítimos, de forma que os dominados aceitem essa imposição sem resistência explícita. Ele não se manifesta por meio da coerção física, mas através do consentimento implícito, enraizado nas estruturas mentais e culturais das pessoas. Esse poder é exercido por meio da linguagem, dos símbolos, das instituições e das práticas sociais. Para o autor A linguagem tem um papel crucial na perpetuação das estruturas de poder, funcionando como um meio pelo qual relações sociais são naturalizadas. O poder simbólico da linguagem está relacionado à capacidade de impor significados como legítimos, sem a necessidade de coerção física.

A legitimação de certos registros ou variedades linguísticas reflete as relações de poder social. Grupos dominantes impõem sua forma de falar como a "correta" ou "legítima". Isso resulta na desvalorização de outras formas de expressão, frequentemente associadas a classes ou grupos marginalizados. A legitimação de certos registros ou variedades linguísticas reflete as relações de poder social. Grupos dominantes impõem sua forma de falar como a correta ou legítima. Isso resulta na desvalorização de outras formas de expressão, frequentemente associadas a classes ou grupos marginalizados.

Para Norbert Elias (2000) os Estabelecidos são habitantes antigos da comunidade, que compartilham uma identidade coletiva, orgulho de sua história local e valores culturais. Enquanto os Outsiders são novos moradores, que chegaram mais recentemente e eram vistos como diferentes e inferiores pelos estabelecidos. Os estabelecidos mantêm o poder social e simbólico por meio da atribuindo características negativas aos outsiders (como desorganização, falta de moral ou de higiene), criando uma espécie de coesão interna onde apresentam forte solidariedade entre si, o que reforça sua posição dominante. Exercem também o controle de recursos tendo maior acesso a posições de prestígio e influência na comunidade. Por outro lado, os outsiders, apesar de serem economicamente semelhantes aos estabelecidos enfrentam a fragmentação interna onde muitas vezes falta união entre seus membros.

O autor apresenta o conceito de figuração social é uma rede dinâmica de relações entre indivíduos e grupos. Ninguém é isolado; todos dependem uns dos outros em diferentes graus, seja no trabalho, na família, na política ou na vida cotidiana. Em qualquer figuração, existem relações de poder desiguais. Esses desequilíbrios não são fixos, mas se transformam ao longo do tempo. Elias argumenta que o poder não é algo que alguém possui de forma isolada, mas algo que emerge das relações interdependentes. A figuração social está sempre em movimento. As relações mudam com o tempo, conforme as pessoas e grupos se adaptam, crescem e se transformam. Isso implica que a sociedade é um processo em constante evolução, não um estado estático.

A dinâmica entre os grupos revela como relações sociais são estruturadas para manter o poder de um grupo sobre outro, mesmo quando não há grandes desigualdades materiais. Isso destaca a importância das normas, da identidade coletiva e do estigma nas relações de exclusão e dominação social.

2.5 – Eventos

Para Benjamin (2018) as galerias comerciais são analisadas como microcosmos da modernidade, representando os primeiros espaços onde o capitalismo floresceu, moldando o consumo, a arquitetura e a experiência urbana.

O autor explora a ideia de como a modernidade aliena o ser humano, destacando o impacto do progresso tecnológico e do capitalismo na vida cotidiana. Figura central na obra, o flâneur é o observador urbano, que vaga pelas ruas de Paris captando a essência da cidade. Ele é, ao mesmo tempo, uma testemunha da modernidade e uma crítica ao estilo de vida emergente.

O flâneur é um caminhante solitário e contemplativo, que percorre as ruas sem destino definido. Ele observa as pessoas, as vitrines, a arquitetura e os detalhes do cotidiano, absorvendo a essência da vida urbana. Embora mergulhado no ambiente urbano, o flâneur mantém uma postura distanciada e crítica, questionando as dinâmicas do capitalismo, do consumo e da alienação que caracterizam a modernidade.

Ele é tanto parte da multidão quanto um estranho a ela. Sua presença mistura anonimato e observação detalhada, o que lhe permite interpretar o fluxo da vida moderna com um olhar aguçado e reflexivo. Para Benjamin (2018) o flâneur simboliza tanto a fascinação quanto a alienação produzidas pela modernidade capitalista. Ele é atraído pelo brilho das mercadorias e do consumo, mas também percebe os impactos negativos dessa cultura. Sendo uma figura que resgata o passado e a memória coletiva, conectando-os às transformações presentes da cidade.

Figura 24- Cartaz de mais uma edição do FESTIVAL FRONTEIRA NORTE.
Conhecido como o maior festival de rock da região norte.



Fonte:acervo pessoal do pesquisador, 2023

A arquitetura e o planejamento urbano do século XIX, especialmente em Paris, são centrais para a compreensão das mudanças trazidas pela modernidade, como o crescimento do capitalismo e o surgimento da sociedade de consumo. A renovação urbana promovida em Paris, com avenidas largas, bulevares e espaços públicos reorganizados, exemplifica a transformação da cidade em uma máquina eficiente, adaptada às exigências econômicas e sociais do período. As passagens comerciais cobertas são um símbolo central na análise de Benjamin. Construídas no início do século XIX, eram galerias cobertas de vidro, com lojas de luxo e arquitetura sofisticada.

Essas passagens representam o nascimento de novos espaços urbanos destinados ao consumo e ao lazer, conectando a arquitetura ao surgimento da cultura da mercadoria e ao fetichismo do consumo. Para Canclini (2019) a globalização intensifica o fluxo de produtos culturais e transforma práticas locais, criando tensões entre a preservação de identidades

tradicionais e a adaptação às exigências do mercado global. Produtos culturais híbridos emergem como resultado desse encontro, combinando elementos de diferentes tradições e modernidades.

Canclini (2019) argumenta que o consumo e a indústria cultural não apenas refletem, mas também moldam as transformações culturais e sociais. A análise do consumo como prática cultural permite compreender como as identidades são negociadas, hibridizadas e ressignificadas em contextos de modernidade globalizada. O autor convida à reflexão sobre o papel das indústrias culturais como mediadoras da tensão entre homogeneização e diversidade.

O autor explora como as identidades culturais se tornam mais fluidas e multifacetadas nesse contexto. Ele enfatiza que as culturas contemporâneas não podem ser entendidas como sistemas fechados ou estáticos, mas sim como redes em constante transformação, moldadas por interações entre o local e o global. Canclini também reflete sobre a resistência de grupos que buscam preservar suas tradições e identidades em meio às pressões globalizantes, analisando o papel das políticas culturais e da mídia nesse processo. Canclini (2019) reflete sobre como tradições locais e culturais (como artesanatos, festas populares e narrativas orais) são transformadas quando entram em contato com práticas modernas, como a industrialização e o consumo de massa. Essa interação nem sempre significa a perda de tradições, mas sim a sua reconfiguração.

O consumo não é apenas um ato econômico, mas também cultural, pois organiza relações sociais, simboliza identidades e desempenha um papel na construção de sentidos coletivos. Através da mídia e da publicidade, a indústria cultural legitima determinados estilos de vida e valores.

Para Canclini (2019) a indústria cultural padroniza produtos simbólicos para torná-los mais acessíveis e atrativos a amplas audiências, mas isso pode levar à perda da especificidade cultural e ao empobrecimento de tradições locais. Entretanto, a modernidade também abre espaço para a hibridização, permitindo trocas culturais e a reinvenção de tradições. Para Adorno (2002) a produção cultural é guiada pela lógica da mercantilização. Produtos culturais, como filmes, música e literatura, não são criados para expressar valores artísticos, mas para atender às demandas do mercado. A busca pelo lucro subordina a criatividade à padronização, transformando a cultura em um produto descartável.

Os bens culturais seguem fórmulas pré-determinadas (por exemplo, formatos de filmes, gêneros musicais). Isso cria uma aparente diversidade, mas todos os produtos seguem padrões similares. Os consumidores acreditam estar fazendo escolhas individuais, mas essas escolhas já foram determinadas pela própria indústria. A ilusão de liberdade oculta a manipulação. A indústria cultural reforça a conformidade e promove a aceitação passiva das condições sociais existentes. O entretenimento funciona como uma forma de distração, que aliena os indivíduos e desvia a atenção das questões estruturais e das injustiças sociais. A cultura de massa fortalece a ordem estabelecida ao apresentar o mundo como imutável e natural.

Ela molda os desejos e as preferências dos indivíduos, eliminando a capacidade de pensamento crítico e reflexivo. O controle social é exercido de forma sutil, por meio da internalização de valores e normas transmitidos pelos produtos culturais. Para Bourdieu (1989) o poder simbólico é uma forma de poder invisível, exercido de maneira tácita através da aceitação de normas culturais, linguísticas e sociais. Ele discute como os sistemas simbólicos, como a linguagem, a arte e a religião, funcionam como instrumentos de dominação. Essa forma de poder é eficaz porque as pessoas a internalizam e a consideram natural.

Para o autor o Capital simbólico é um tipo de reconhecimento ou prestígio social que atua como uma forma de poder legitimado. Diferente do capital econômico ou cultural, o capital simbólico depende do reconhecimento coletivo da legitimidade de um agente ou prática. Esse capital está associado à habilidade de impor significados e visões de mundo. O capital simbólico pode ser usado para exercer violência simbólica, que é uma forma de imposição de significados de modo a manter as hierarquias sociais sem que elas sejam percebidas como arbitrárias. Isso ocorre porque os dominados muitas vezes aceitam as regras e visões impostas pelos dominantes.

Para Adorno (2002) a transformação da cultura em mercadoria alimenta o consumismo, incentivando a busca por prazer imediato e superficial. Isso aliena os indivíduos, que consomem cultura sem reflexão crítica e sem questionar o sistema que a produz. Em resumo, a cultura como mercadoria revela como a lógica capitalista invade a esfera cultural, desvalorizando o potencial emancipatório da arte e transformando-a em um meio de reforçar a dominação e a passividade social.

2.6 – A banda Espantalho como vetor de influência e resistência cultural em Manaus

A banda Espantalho é um dos pilares fundacionais da cena *Underground* manauara, surgindo na década de 1990 como desdobramento da ScareCrow, grupo influenciado inicialmente por nomes como Alice In Chains, Nirvana e Metallica. Ainda em um período marcado pela escassez de estrutura e apoio cultural, os integrantes da Espantalho ousaram propor um som autoral, carregado de personalidade, letras introspectivas e densidade sonora. A figura de Marcos Terra Nova (MTN), líder carismático e articulador do grupo, tornou-se central para a construção de uma estética e de uma ética musical que influenciaria toda uma geração posterior.

Inspirada inicialmente por bandas do grunge e do metal alternativo, a Espantalho desenvolveu uma musicalidade que incorporava tanto a melancolia lírica quanto a força rítmica, refletindo em sua sonoridade o ambiente urbano hostil e isolado de Manaus. O conceito de "entre-lugar" de Homi Bhabha (1998) pode ser evocado aqui para pensar a Espantalho como uma expressão híbrida entre as referências internacionais e as vivências locais, entre a estética do rock mundial e as angústias de juventudes amazônicas.

A trajetória da banda revela a importância da formação coletiva e da partilha de saberes como práticas políticas no *Underground*. Ensaaios em garagens, revezamentos de formação e a presença em palcos emblemáticos como o bar Machintosh (atual Gringo's Bar) configuraram a Espantalho como uma presença constante e formativa na cultura independente da cidade. A persistência da banda, mesmo em meio a rupturas e adversidades, exemplifica o que Thompson (1987) chamou de "economia moral" — uma lógica baseada no compromisso comunitário e não na mercantilização da arte.

A liderança de Marcos Terra Nova transcende a atuação musical. Como vocalista e guitarrista, mas também como letrista, ele operava como narrador de uma geração, expressando nos versos de músicas como “Balas de Titânio”, “Qual É?” e “Corpo Fechado” os conflitos existenciais e sociais que atravessavam os jovens da periferia urbana. Suas composições articulam afetividade, crítica social e uma poética do desajuste — aspectos fundamentais no ethos do *Underground*.

Ao contrário da maioria das bandas contemporâneas que mantinham repertórios centrados em covers, a Espantalho apostava na construção de um cancionário autoral,

com letras em português e abordagem crítica. A aposta em composições próprias foi um gesto de afirmação identitária e resistência cultural. Conforme Geertz (1989), a cultura é uma teia de significados partilhados — e a Espantalho ajudou a tecer essa rede na cena local, expandindo seu alcance para outros municípios como Tefé. A presença contínua da Espantalho em festivais universitários, como o da Universidade do Amazonas, e em espaços alternativos como o War Zone, demonstra sua capacidade de circular entre distintos públicos, tornando-se referência para bandas que surgiriam posteriormente. O impacto da banda não está restrito à sonoridade: trata-se de um conjunto de práticas — produção independente, autogestão, engajamento — que delinearam parâmetros para o que viria a ser entendido como cena *Underground* em Manaus.

O lançamento do álbum homônimo em 2003, no contexto da coletânea “Além da Fronteira” da FVL, consolidou a Espantalho como uma das principais bandas autorais da cidade. A qualidade das composições e a recepção crítica do disco, que recebeu os prêmios de Melhor Álbum e Artista Revelação, marcam o ápice de uma trajetória construída na margem, mas que forçou reconhecimento institucional. A inserção da faixa “O Extraordinário” em vinhetas da MTV, embora breve, ampliou o alcance da banda e levou o nome de Manaus a outros circuitos.

A relação da Espantalho com a cidade de Manaus é profundamente simbiótica. As composições dialogam com a experiência urbana, os limites da solidão, o desencanto político e a busca por sentido. A sonoridade melódica e pesada da banda é, portanto, a expressão estética de um território de contradições. A proposta de Marcos Terra Nova de uma lírica em português reforça essa ancoragem local e propõe uma escuta mais íntima e reflexiva.

A dissolução temporária do grupo em 2006, após tentativas frustradas de avanço no mercado fonográfico, evidencia os limites estruturais enfrentados por bandas do Norte. A falta de políticas públicas culturais consistentes, aliada à concentração de oportunidades nas regiões Sudeste e Sul, marginaliza iniciativas como a Espantalho. Isso reforça a importância de uma crítica decolonial da cultura, como propõe Catherine Walsh (2009), para pensar as desigualdades regionais na produção simbólica brasileira. A retomada da banda em 2012, com shows marcados por forte adesão do público e com o lançamento do álbum *Volver*, é mais um exemplo da resiliência que caracteriza a cena *Underground*. Nesse novo momento, a Espantalho reconfigura seu som com arranjos

mais refinados, mantendo a densidade temática e atualizando sua linguagem estética. Essa capacidade de reinvenção é um dos traços que a tornaram referência duradoura.

Volver, além de marcar o retorno da banda, é um documento afetivo. Suas faixas evocam rupturas, reencontros, saudades, com uma sonoridade que conjuga guitarras vigorosas e vocais melódicos, além de letras que oscilam entre o existencialismo e a crônica social. Trata-se de uma obra madura, onde a banda se permite experimentar sem abrir mão de sua identidade.

A Espantalho construiu uma estética própria, não apenas no conteúdo das canções, mas também em suas apresentações. Os shows eram verdadeiros atos performáticos, onde o carisma de MTN, a coesão da banda e o engajamento do público transformavam cada aparição em um acontecimento. A prática musical se tornava assim um ritual coletivo de identidade e resistência. A influência da Espantalho ultrapassa as fronteiras de Manaus. Em Tefé, bandas como Rejeitados Pelo Diabo e 3 Karas do Norte reconhecem a importância da Espantalho como referência estética e política. Isso demonstra a existência de um circuito alternativo de trocas culturais que conecta diferentes localidades do Amazonas por meio da música independente.

A banda também foi uma escola informal para músicos e produtores da cena. A convivência com MTN e demais integrantes, o acesso a equipamentos, os debates sobre composição e estética, funcionaram como práticas formativas. O *Underground*, nesse sentido, cumpre o papel de campo educativo informal, como diria Paulo Freire, pautado no diálogo e na construção coletiva.

O papel da Espantalho é comparável ao de bandas seminalmente insurgentes em outros contextos, como a Legião Urbana no Distrito Federal ou a Nação Zumbi em Pernambuco. Cada uma, a seu modo, articula dor, beleza e crítica social. A Espantalho, no Norte, é o nome que ressoa essa potência.

A trajetória de Marcos Terra Nova enquanto compositor, performer e articulador cultural é fundamental para entender o impacto da Espantalho. Seu retorno ao Amazonas e a rearticulação da banda em 2022, mesmo após anos de pausa, mostram que sua ligação com o cenário musical local permanece vital. Como sugere Deleuze (1992), há forças que resistem ao tempo justamente por serem fluxos e não formas estáticas. O relançamento digital do catálogo da Espantalho em 2022 pela RGE Brasil é um marco. Isso permitiu que novas gerações pudessem acessar as obras da banda,

reatualizando o seu impacto na cultura musical amazonense. Trata-se de uma reterritorialização da memória, operada pelas tecnologias digitais.

A sonoridade da Espantalho, com seus riffs fortes, vocais dramáticos e letras pungentes, continua atual. Suas composições dialogam com sentimentos de angústia, revolta, pertencimento e esperança. Em tempos de crises sucessivas, como a pandemia e o esvaziamento de políticas culturais, suas músicas permanecem como expressões válidas de insurgência. O atual projeto do EP *Lado Bizarro*, mesmo adiado, mostra que a Espantalho ainda pulsa como um organismo criativo. A banda não apenas sobreviveu às décadas, mas manteve sua relevância, adaptando-se aos novos meios sem perder sua essência. A continuidade de sua produção autoral é uma afronta ao apagamento cultural e um gesto de afirmação.

Em suma, a Espantalho é mais que uma banda. É uma instituição afetiva da cultura *Underground* amazonense, cuja importância histórica, simbólica e estética precisa ser reconhecida e valorizada. Sua trajetória prova que da floresta também brota distorção, poesia e grito. A trajetória da Espantalho condensa em sua história múltiplos elementos que atravessam a cena *Underground* amazonense: a precariedade estrutural, a potência criativa, a centralidade do afeto e a resistência como prática cotidiana. Mais do que uma banda, a Espantalho se consolidou como um vetor cultural, um núcleo irradiador de práticas, discursos e formas de organização que continuam a inspirar artistas de Manaus e de outras cidades do interior, como Tefé.

Sua estética sonora, construída a partir da apropriação e ressignificação de referências internacionais, aliada à escolha por uma lírica em português, revela um gesto de pertencimento e posicionamento territorial. Como argumenta Homi Bhabha (1998), é nos “entre-lugares” — entre o global e o local, entre o centro e a periferia — que se constroem novas possibilidades de enunciação cultural. A Espantalho ocupou esse entre-lugar com densidade e coragem. Além disso, sua persistência diante das adversidades institucionais e mercadológicas reforça a concepção de cultura como campo de disputa, como propõe Pierre Bourdieu (1996). Ao optar por caminhos autorais e autônomos, mesmo diante da sedução de espaços mainstream, a banda reafirmou seu compromisso com a autonomia estética e com a escuta de sua própria comunidade. A figura de Marcos Terra Nova, nesse contexto, deve ser compreendida como a de um agente cultural no sentido mais pleno: alguém que atua como produtor, educador,

mediador e artista. Sua liderança carismática foi determinante para que a Espantalho se mantivesse relevante por décadas, reformulando-se sem trair sua identidade.

A Espantalho não apenas influenciou outras bandas: ela definiu um ethos. A valorização do trabalho autoral, a recusa às formas fáceis de visibilidade, o cuidado com a linguagem, a construção de uma comunidade musical — tudo isso formou um modelo de ação que se perpetuou mesmo nos períodos de silêncio da banda. Como sugere Clifford Geertz (1989), a cultura é aquilo que dá sentido à ação: a Espantalho deu sentido à prática musical *Underground* no Amazonas.

Por fim, reconhecer o papel da Espantalho é também reivindicar a importância da memória cultural e da documentação de experiências artísticas periféricas. Contra os silenciamentos promovidos por uma indústria cultural concentradora e por políticas públicas seletivas, a história da banda afirma a possibilidade de criação e circulação de arte nos territórios esquecidos pelas lógicas do capital. Sua persistência é, ao mesmo tempo, um ato de insurgência e de amor.

Figura 25- CD homônimo da banda Espantalho..



Fonte:. Acervo pessoal.

2.7 – Zona Tribal e Menciús Melo: cultura, resistência e insurgência musical na Amazônia

A trajetória da banda Zona Tribal é indissociável da história da cena *Underground* amazonense e da figura central de seu fundador e vocalista, Menciús Melo. Desde os anos 1990, a banda se destacou não apenas pela sonoridade vigorosa e pela poética de resistência, mas pela articulação de uma rede cultural que desafiou o isolamento geográfico e simbólico do Norte do país. Menciús, ao mesmo tempo artista, agitador e articulador, representa a síntese do fazer cultural autônomo, conforme preconiza o ethos do Do It Yourself (DIY), fundamento das culturas punk e alternativas desde os anos 1970.

A Zona Tribal foi uma das primeiras bandas de Manaus a assumir uma proposta autoral, com letras em português e conteúdo socialmente engajado, desafiando tanto os padrões estéticos da indústria fonográfica quanto os estereótipos regionais impostos à música feita na Amazônia. Como afirma Stuart Hall (2003), as identidades culturais são formadas nas lutas pela representação; nesse sentido, a Zona Tribal se tornou instrumento de reivindicação e legitimação de uma identidade amazônica urbana, insurgente e moderna.

Menciús Melo compreendeu desde cedo que a cultura é uma arena política. Inspirado por iniciativas independentes do eixo Sul-Sudeste, mas atento às realidades locais, ele construiu a Zona Tribal como núcleo de criação e difusão de ideias, onde a música funcionava como catalisador de debates sobre exclusão, violência, racismo ambiental e invisibilidade institucional. Suas composições, como "Zona de Conflito" e "O Último Protesto", são carregadas de densidade semântica e crítica social, demonstrando o que Geertz (1989) chama de "descrição densa" da realidade cultural.

A realização do festival Fronteira Norte, idealizado e liderado por Menciús, é uma das maiores expressões de sua atuação política e cultural. O evento, que reuniu dezenas de bandas e milhares de pessoas no interior do Amazonas, tornou-se um marco histórico e simbólico da resistência cultural na região. Comparado por muitos ao Woodstock da Amazônia, o Fronteira Norte materializou a ideia de Bhabha (1998) de "entre-lugares" como espaços de renegociação de significados, onde os subalternos produzem suas próprias narrativas e deslocam os centros de poder simbólico.

O sucesso do Fronteira Norte, mesmo com escassos recursos financeiros e infraestrutura precária, revela a força da organização cultural autônoma e o papel central de figuras como Mencius. Como analisa Pierre Bourdieu (1996), os agentes que operam nos campos periféricos da cultura acumulam capital simbólico não por meio do mercado, mas através da confiança, do reconhecimento e do pertencimento comunitário. Mencius construiu sua autoridade nesse campo pelo exemplo, pela ação e pela escuta.

A estética da Zona Tribal também reflete essa política cultural de base. Sua música mescla influências de punk, hardcore e grunge com elementos locais, criando um som que é simultaneamente globalizado e enraizado. A banda recusava tanto a imitação da música hegemônica quanto o apelo folclorizante. Isso cria uma sonoridade que Canclini (1995) chamaria de "híbrida", não como diluição, mas como potência de criação nos cruzamentos culturais.

A formação rotativa da banda ao longo das décadas demonstra o caráter coletivo do projeto. Mencius sempre privilegiou a colaboração, o acolhimento de novos músicos, a escuta de diferentes vozes. Essa abertura organizacional se conecta com a ideia de cultura como rede, conforme defendem autores como Raymond Williams (1979), que destaca o papel das culturas emergentes na renovação das formas artísticas e políticas.

A atuação de Mencius como articulador de eventos, produtor cultural e mediador entre bandas, instituições e público não se restringiu à Zona Tribal. Ele foi e continua sendo uma figura de referência na cena, tanto pela memória afetiva quanto pela continuidade de sua militância. O reconhecimento que lhe é conferido por bandas como Espantalho, Rejeitados Pelo Diabo e 3 Karas do Norte não se baseia apenas em influência musical, mas em um legado de coerência ética e compromisso com a cena. A Zona Tribal não buscava fama nem contratos com gravadoras. Seu objetivo era construir uma cena sustentável, diversa e horizontal. A própria circulação de seus materiais, inicialmente por fitas cassete e depois por CDs e plataformas digitais, seguiu uma lógica alternativa ao mercado, baseada na troca, no apoio mútuo e na resistência à mercantilização total da arte. Isso aproxima a banda do conceito de "economia moral" de Thompson (1987), em que a cultura opera a partir de valores comunitários, não de preço.

Mesmo nos momentos de silêncio e afastamento, a banda manteve sua relevância simbólica. O retorno a palcos como o do Festival Ajuri Cultural e a inserção em projetos como a reedição digital de seu catálogo demonstram a vitalidade do legado

da Zona Tribal. O *Underground*, nesse sentido, se mostra como uma força viva, que resiste ao apagamento institucional e às lógicas do esquecimento. A Zona Tribal também contribuiu para a formação de uma estética visual própria no *Underground* amazonense. Suas capas, camisetas e materiais de divulgação carregavam elementos gráficos marcantes, muitas vezes com referências à floresta, à violência urbana e à espiritualidade marginal. Essa iconografia contribuiu para consolidar uma identidade visual amazônica alternativa, que dialoga com o conceito de "imaginação radical" de Cornelius Castoriadis (1982).

A contribuição de Menciais vai além da música. Sua atuação como jornalista cultural, cronista da cena e debatedor público inscreve sua figura no campo da mediação cultural — aquela que, segundo Néstor García Canclini (1995), torna possível a articulação entre produção simbólica, ação política e transformação social. Menciais é, nesse sentido, um intelectual orgânico no molde gramsciano, que pensa e age desde e para o subterrâneo.

A cena *Underground* do Amazonas não seria a mesma sem a Zona Tribal. Sua presença moldou subjetividades, inspirou práticas e abriu caminhos. A banda representa a possibilidade de fazer arte em condições adversas, de falar desde o Norte sem pedir licença, de construir redes culturais sustentáveis fora dos eixos do capital. Reconhecer esse legado é também um gesto político. Em tempos de avanço da homogeneização cultural e do apagamento das produções locais, lembrar da Zona Tribal e de Menciais Melo é reafirmar o direito de existir de outras narrativas, de outras vozes, de outras sonoridades. É assumir, com eles, que a floresta também grita, compõe e protesta.

Figura 26- Foto de divulgação da Banda ZONA TRIBAL



Fonte: acervo pessoal..

A trajetória da Zona Tribal, encabeçada por Menciaus Melo, revela com precisão o que Antonio Gramsci denominou de “intelectual orgânico” — aquele que emerge das entranhas da própria classe e cultura a que pertence, e que atua diretamente na produção de sentidos e formas de organização coletiva. A atuação de Menciaus como músico, articulador e mediador cultural nos permite visualizar o *Underground* não como simples nicho sonoro ou estilístico, mas como campo dinâmico de produção de conhecimento, redes afetivas e resistência simbólica. Sua liderança na banda e na criação do festival Fronteira Norte consolidou um projeto de cultura insurgente que se relaciona diretamente com os conceitos de “cultura popular ativa” (Williams, 1979) e de “mediação cultural” (Canclini, 1995), deslocando os centros tradicionais de legitimação e inserindo a Amazônia no mapa das expressões alternativas nacionais. Ao construir uma estética própria, enraizada no território mas aberta ao diálogo com o mundo, a Zona Tribal opera como espaço de tradução cultural (Bhabha, 1998), onde os sujeitos subalternos não apenas falam, mas recriam seus próprios códigos, sons e imagens. A banda se inscreve, assim, como agente da memória coletiva e da contranarrativa amazônica, evidenciando que, no coração da floresta, pulsa uma arte de fronteira — crítica, inventiva e essencialmente viva.

CAPÍTULO III

Entre o autor e o agitador: autoetnobiografia de um militante da cultura *Underground*

Este último capítulo é dedicado à autoetnobiografia do pesquisador, enquanto sujeito inserido e participante ativo da cena *Underground* amazonense. Trata-se de um posicionamento metodológico baseado na observação participante, como propõe Clifford Geertz (1989), e na fotoetnografia como dispositivo narrativo e testemunhal, segundo Koury (1999). Trata-se, portanto, de um relato que conjuga experiência vivida e reflexão crítica.

A autobiografia, enquanto gênero narrativo e dispositivo de subjetivação, constitui uma forma de expressão marcada pelo desejo de rememorar, organizar e dar sentido à própria trajetória. Como observa Philippe Lejeune (2008), a autobiografia é um “pacto” entre autor e leitor, no qual o sujeito se compromete a contar sua história com base em suas experiências reais. Nesse tipo de escrita, o “eu” que narra é o mesmo que vive e reflete, construindo uma identidade discursiva ancorada em episódios de vida, memórias, afetos e dilemas. Não se trata, contudo, de uma simples cronologia de fatos, mas da construção simbólica de um percurso, onde a memória, seletiva e sensível, desempenha papel central. Em contextos como o da cultura underground amazônica, a autobiografia torna-se ferramenta potente de legitimação de vivências que comumente são apagadas ou invisibilizadas pelos discursos dominantes.

A autoetnografia, por sua vez, desloca o foco do relato puramente pessoal para a articulação entre experiência individual e estrutura sociocultural. Carolyn Ellis (2004), uma das principais autoras da abordagem, define a autoetnografia como uma forma de pesquisa que “examina o eu para explorar as experiências culturais”. O sujeito não apenas narra sua história, mas a insere em um contexto coletivo, interpretando-a à luz de referências culturais, políticas e teóricas. Isso significa que o “eu” é atravessado por relações sociais, por práticas culturais e por regimes de poder que lhe dão forma. Dessa forma, a autoetnografia permite ao pesquisador-participante compreender sua inserção em determinadas redes e movimentos, tornando-se uma ponte entre a experiência vivida e a análise crítica da realidade.

A etnobiografia, um termo frequentemente utilizado como sinônimo ou desdobramento da autoetnografia, enfatiza ainda mais o vínculo entre identidade pessoal e coletividade cultural. Inspirada nas abordagens da antropologia interpretativa, sobretudo a de Clifford Geertz (1973), a etnobiografia propõe que o pesquisador inscreva sua trajetória como parte do campo. O vivido é, aqui, tão importante quanto o observado, pois o sujeito não se apresenta como um espectador externo, mas como alguém que tece e é tecido pelas práticas que estuda. Em outras palavras, sua identidade é construída e revelada no e pelo campo. Essa perspectiva permite desnaturalizar as fronteiras entre “pesquisador” e “objeto”, reconhecendo que ambos estão imersos em relações simbólicas, afetivas e políticas.

A legitimidade da autoetnografia e da etnobiografia como abordagens metodológicas e narrativas tem sido reforçada pela emergência de epistemologias críticas e decoloniais. Autores como Paulo Freire (1996) e bell hooks (1994) ressaltam a importância de escutar e escrever a partir das margens, dando visibilidade às histórias de sujeitos subalternizados que desafiam as formas hegemônicas de produção do saber. Nesse sentido, a autoetnografia é um gesto político de enunciação: quem fala, de onde fala e por que fala tornam-se elementos centrais da narrativa. Assim, o “eu” da autoetnografia não é individualista, mas relacional e insurgente — um “eu” que fala com, desde e para a coletividade.

No contexto da presente dissertação, a adoção da autoetnobiografia como metodologia não apenas confere coerência à proposta investigativa, mas reafirma o lugar do pesquisador como um sujeito encarnado na cena underground amazônica. O “eu” que narra esta história é também aquele que compôs, organizou eventos, escreveu zines, subiu aos palcos e construiu redes de solidariedade. Trata-se, portanto, de um “eu” insurgente, cuja narrativa tensiona as divisões entre academia e vivência, entre teoria e prática, entre floresta e asfalto. A autoetnobiografia aqui não é apenas um recurso metodológico, mas um posicionamento ético e político diante do mundo.

Minha trajetória, como produtor cultural, músico, zineiro e professor, está profundamente vinculada à cena que descrevo. Não sou apenas observador: sou agente e produto desse ecossistema cultural. Como afirma Bhabha (1998), o híbrido é aquele que habita os entre-lugares, e é nesses espaços que se produz o pensamento insurgente. Através da minha atuação em projetos como o Festival Ajuri Cultural, o Coletivo

Sindicato do Rock e os fanzines "Discurso Distorcido" e "Fly Kintal ", vivenciei os desafios e potências da produção independente na Amazônia. O trabalho com bandas, oficinas, edição de materiais e articulação de redes culturais gerou um acervo de memórias e documentos que compõem minha prática como pesquisador militante.

Minha produção zineira, por exemplo, está marcada pela urgência do discurso marginal, pela escrita à mão, pela colagem e pela urgência política. São documentos culturais que, como ensina Mauro Koury (1999), carregam uma narrativa em si mesmos. São imagens e palavras que falam de um mundo outro, de uma Amazonia contestatária e criativa. A autoetnografia se justifica não apenas por meu pertencimento ao campo, mas pela necessidade de construir um saber desde dentro, sem exotizar a própria experiência. Trata-se de propor uma leitura da cena como campo de forças, onde o saber acadêmico dialoga com saberes subterrâneos e práticas contra-hegemônicas.

Essa trajetória, documentada em meu portfólio e nas obras que ajudei a criar e a circular, é também uma forma de cartografia afetiva da resistência cultural no interior da floresta. A partir da minha vivência, mapear os sentidos, contradições e potências da cena *Underground* é também narrar um modo de existir e lutar por espaços de expressão e liberdade no coração da Amazônia.

A dissertação que agora se conclui tem, portanto, o duplo papel de registro e manifestação. Registro de uma cena e de seus sujeitos, mas também manifestação de um modo de fazer ciência e arte desde os entre-lugares da resistência cultural.

3.1 – Polaroids, barulhos distorcidos, celebrações e amigos reunidos: Autoetnografia de vivências do autor pelo *Underground*

Minha trajetória é marcada por uma imersão contínua nas dinâmicas culturais da Amazônia, especialmente na cena *Underground* do eixo Manaus-Tefé. Entendo meu percurso à luz da autoetnografia engajada (Ellis, 2004), pois sou ao mesmo tempo pesquisador e ator central da realidade que analiso. Minhas vivências, reflexões e práticas culturais giram em torno da música, da arte, da resistência e da pedagogia libertária.

Sou natural de Tefé, no interior do Amazonas, e comecei minhas atividades culturais em 2010, organizando eventos independentes de rock e outras manifestações da contracultura, como o “Rock na Rua” e o “Extreme Metal”. Esses eventos

representaram para mim o início de um processo de resistência cultural que se desenvolveu paralelamente à minha atuação acadêmica e artística. Um dos primeiros marcos da minha trajetória foi o programa “A Hora do Rock”, transmitido pela rádio local desde 2010. Transformei o programa em uma plataforma para divulgar bandas *Undergrounds* da Amazônia, do Brasil e do mundo, tornando-o um arquivo sonoro das práticas alternativas da região. Inspirado pela tradição do rádio como meio de pedagogia popular (Freire, 1996), fiz do microfone um espaço de crítica, divulgação e formação cultural.

Minha vocação pedagógica se conecta com o que bell hooks (1994) define como “ensinar para transgredir”. Sempre busquei que minhas práticas não fossem apenas entretenimento, mas instrumentos para provocar questionamentos, visibilizar narrativas periféricas e fortalecer a autonomia dos sujeitos culturais amazônicos. Na história da cena tefeense, não posso deixar de mencionar Álvaro Jr., o Velho Iron. Ele foi um dos pioneiros na realização de eventos *Underground* em Tefé, sendo responsável por trazer bandas de Manaus como Olhos Imaculados e, mais tarde, a banda Pink Rock, composta apenas por mulheres. A atuação do Velho Iron me inspirou profundamente. Para mim, ele foi uma espécie de “passagem de tocha” na luta contracultural da cidade. Com base nos vínculos afetivos e artísticos que fui construindo, fundei o coletivo cultural Sindicato do Rock Tefé. Através dele, passamos a organizar eventos como o “Rock Solidário”, o “Extreme Metal” e festivais itinerantes nos bairros e periferias da cidade. Esses eventos refletem o que Raymond Williams (1979) chama de “cultura como prática social”, onde a arte não é separada da vida cotidiana nem dos compromissos com transformação social.

As ações do Sindicato do Rock foram se expandindo e, com minha banda Rejeitados pelo Diabo, conseguimos circular por cidades como Manaus e Alvarães. Nessas viagens, experienciei o que Clifford Geertz (1973) chama de “teias de significados”: práticas culturais que vão muito além da estética e que configuram modos de viver e resistir. Uma das experiências mais marcantes dessa trajetória foi quando, junto ao coletivo, conseguimos trazer de volta a banda Olhos Imaculados para se apresentar em Tefé, mais de 20 anos depois da primeira passagem. Para mim, aquilo foi mais que um show: foi um rito de reconexão com a memória da cena e uma prova de que o tempo não apaga aquilo que se constrói com verdade e paixão.

Minha atuação com fanzines também foi determinante nesse percurso. Sou autor dos zines “Discurso Distorcido” (2014 e 2015), e aprendi sobre diagramação, escrita e distribuição com artistas locais como Windsson “Lepra” e Gaspar “Abutre”, verdadeiros mestres na arte do fazer *Underground*. Os zines não apenas documentam o movimento, mas o performam — funcionam como dispositivos de agitação e criação. Essa atuação no universo dos zines me conecta com a tradição da mídia alternativa descrita por Downing (2001), que desafia as lógicas hierárquicas da grande mídia e constrói redes subterrâneas de comunicação. Meus contatos com Sam Rio Negro (do zine A Cigarra) e com Bosco Leão (vocalista da Chá de Flores) ampliaram essa rede, conectando minha atuação em Tefé à cena mais ampla de Manaus.

Bosco Leão foi e continua sendo uma referência para mim. Além de liderar a seminal banda Chá de Flores, é autor do livro “Rock Baré”, um dos registros mais importantes sobre a cena musical de Manaus. Considero sua importância comparável à de Marcos Terra Nova (Espantalho) e Menciús Melo (Zona Tribal). Mais que me inspirar, passei a dialogar com eles em eventos, produções conjuntas e articulações culturais.

Um dos projetos mais simbólicos que concebi foi o “Se Essa Rua Fosse Nossa”, aprovado pela Lei Paulo Gustavo em 2024. O evento levou artistas de rua, rappers, músicos e escritores a ocupar praças, bairros e escolas de Tefé com arte e rebeldia. Essa experiência evoca a ideia de “máquina de guerra” proposta por Deleuze e Guattari (1995), em que formas não-hegemônicas de produção cultural tensionam os sistemas de controle e disciplinamento.

No campo musical, integro duas bandas: Rejeitados pelo Diabo (hardcore punk) e 3 Karas do Norte (rock popular e jovem guarda). Ambas expressam minha versatilidade estética e minha crença na música como território de afeto e resistência. Os clipes e singles que produzo, como “Messias” e “Meia-Noite”, misturam crítica social com referências ao cinema de terror, costurando tradições locais e globais. A ética do Do It Yourself (DIY) é o alicerce dessas ações. Eu mesmo componho, gravo, edito, divulgo, organizo shows e estabeleço contatos com bandas e produtores. Néstor García Canclini (1990) lembra que as culturas híbridas latino-americanas se formam na improvisação criativa e na resistência às lógicas mercadológicas. Eu sou parte viva dessa hibridização.

Essa atuação multifacetada deságua também em produções audiovisuais, como o curta “Castanheira: Fruto do Amor” e o documentário “Netinho Solimões”, ambos feitos com colegas do PPGICH-UEA. Para mim, não há separação entre arte e pesquisa — elas coexistem numa mesma prática de invenção e denúncia. Na academia, sou mestrando em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas. Minha pesquisa sobre a cena *Underground* articula saberes teóricos e vivências pessoais, fundindo etnografia, história oral, análise cultural e práticas de autoinscrição. Meu percurso acadêmico concretiza o que Edgar Morin (2000) propõe como “pensamento complexo”, que integra ciência, arte, filosofia e engajamento social. Também sou membro fundador do Coletivo Ajuri Cultural. Com ele, desenvolvo ações como a “Mesa Redonda Encontro das Águas”, gravação de clipes, produção de livros coletivos e eventos de diálogo entre artistas locais. Nossa proposta é trabalhar cultura a partir de uma lógica colaborativa, territorial e decolonial.

Minha autoetnobiografia, portanto, não é apenas uma trajetória pessoal. É uma cartografia afetiva de uma cena cultural em movimento. É um relato de corpo e de voz, de luta e de criação — em que a floresta e o asfalto se entrelaçam como territórios de invenção e resistência.

Cada show que realizo, cada zine que publico, cada música que componho e cada evento que organizo forma o que Guattari (1992) chamou de “ecosofia”: uma ética das conexões entre os sujeitos, os lugares e os desejos. Sou um artesão dessa ecosofia, me movimentando entre a sala de aula e o palco, entre o microfone e a rua. Se a cultura dominante busca homogeneizar e apagar as margens, minha atuação tenta mostrar o contrário: que é nas margens que pulsa o novo, o insubmisso, o imprevisível. A cena *Underground* do eixo Manaus-Tefé me encontrou como articulador, curador de experiências e educador do sensível.

Esta autoetnobiografia é, portanto, também um manifesto. Não é apenas sobre mim, mas sobre nós. Sobre uma cultura que insiste, resiste e cria. Sobre uma Amazônia que grita, canta e se reinventa — entre a floresta e o asfalto. Essa pedagogia do comum tem sido o fio condutor de muitos dos projetos que idealizo e executo. Os festivais de música, por exemplo, não são apenas oportunidades para escutar novas bandas, mas encontros em que se constroem redes afetivas, alianças políticas e processos formativos que ultrapassam o momento do show. Cada interação ali carrega a potência de novos começos, de novos coletivos, de novos sentidos de comunidade. É nessas ações

culturais que percebo o surgimento de uma ética partilhada. Ninguém se apropria da autoria de tudo, porque tudo é feito em conjunto. Os cartazes, os palcos improvisados, os transportes coletivos de equipamentos, tudo isso é resultado de uma inteligência coletiva (Lévy, 1999), que se constrói com base na confiança e na reciprocidade.

Essa prática cotidiana da colaboração também desafia o individualismo que predomina em tantas esferas da sociedade contemporânea. Na cena *Underground*, não se trata de competir, mas de construir junto. Essa escolha, embora contra-hegemônica, é profundamente libertadora, pois reconfigura as relações humanas para além da lógica do mercado. Em cada oficina ou roda de conversa que promovemos, buscamos cultivar essa postura coletiva. O objetivo não é apenas ensinar uma técnica ou um conceito, mas criar um ambiente em que todos se sintam à vontade para partilhar, propor, escutar. A cultura se torna, assim, um dispositivo de inclusão e uma ferramenta de empoderamento comunitário.

Refletindo sobre os anos de atuação cultural em Tefé, percebo que uma das maiores conquistas foi justamente a consolidação desse sentimento de pertencimento. Pessoas que antes se sentiam isoladas ou desmotivadas encontraram na cena um lugar para ser, para criar, para transformar. Isso me reafirma a importância de continuar apostando na arte como campo de encontro e transformação. A potência desses espaços também se manifesta na maneira como lidamos com as dificuldades. Quando falta energia elétrica, quando há pouca verba, quando chove no dia do evento, improvisamos, adaptamos, seguimos. Essa resiliência coletiva é o que transforma adversidade em motor criativo, precariedade em arte e ausência em presença.

Há um valor pedagógico profundo na experiência de construir algo com as próprias mãos, com poucos recursos, mas com muita vontade. Os jovens que participam desses processos não aprendem apenas a montar um palco ou operar um som: aprendem a tomar decisões, a lidar com imprevistos, a trabalhar em grupo, a liderar. São competências que extrapolam o campo cultural e fortalecem a cidadania. Como educador e artista, acredito que a coletividade que criamos no *Underground* tem efeitos duradouros na vida das pessoas. Ela forma sujeitos mais críticos, mais sensíveis, mais conectados com o seu território e com a sua comunidade. É um processo de formação integral, onde a arte e a vida se entrelaçam.

Além disso, a cena é também um espaço onde se disputa memória. Contar e recontar nossas histórias, lembrar das bandas que já tocaram, dos zines que circularam,

dos eventos que marcaram época, é uma forma de manter viva a identidade coletiva. É, como diria Stuart Hall (1997), uma luta pela representação: dizer quem somos, de onde viemos e o que queremos ser. Por tudo isso, sigo acreditando na força das ações culturais para sustentar e expandir o sentimento de coletividade na cena *Underground*. É nesse chão compartilhado, entre caixas de som, bancas de zine e rodas de conversa, que florescem as práticas mais genuínas de solidariedade, afeto e construção de mundo. É ali, entre a floresta e o asfalto, que seguimos semeando insurgência e esperança.

Para Achutti e Hassen (2004) "empregado pela primeira vez ao dar título à dissertação de mestrado de Achutti, em 1996 lizou imagens fotográficas não como mero meio ilustrativo, mas assumindo a centralidade da narrativa, o que caracteriza a fotoetnografia"(p.276).

Utilizaremos portanto esta abordagem para fundamentar a nossa narrativa acerca da atividade de agitador cultural n acenário *Underground* amazonense.As fotografias devem ser entendidas como textos que contam a história cultural do movimento a partir das imagens."As imagens possuem um significado intrínseco a elas mesmas que a fazem singular, possuidoras de um discurso próprio e propiciadoras de discursos primevos do humano" (Koury, 1999, p.60).

Figura 27- Cartaz da Amostra de Zines e Dia de Cultura Libertária, no CEST-UEA, Com transmissão ao vivo da comunitária Rádio Xibé. Ano de 2014



Fonte: acervo pessoal.

Figura 28: Bandas *Undergrounds* surgiram e tocaram pelos corredores da Universidade do Estado do Amazonas. 2014



Fonte: Acervo pessoal

Figura 29: Um dia totalmente voltada para a exibição de produções Undergrounds no CEST – UES, como filmes, músicas ao vivo, zines... Debates e palestras sobre a temática. Ano de 2014.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 30: Shows de bandas *Undergrounds* na área de convivência do CEST UEA. Ano de 2014.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31: Festa dos Calouros da UEA, na Casa do Estudante. Outro celeiro de bandas de rock em Tefé. 2015



Fonte: Acervo pessoal

Figura 32: Show da banda REJEITADOS PELO DIABO, 2023. A produção de shows *undergrounds* para a banda e para grupos parceiros terem espaço para se apresentarem é uma constante nas atividades do grupo.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 33: Chegada da banda OLHOS IMACULADOS em Tefé, um retorno aguardado por mais de 20 anos pelo público *Underground* local.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 34: Thony “Sacrifice”, mentor da UNDEGROUND BRASIL DISTRO



Fonte: Acervo pessoal

Figura 35: Mencius Melo, Vocalista da ZONA TRIBAL e idealizador do FRONTEIRA NORTE FESTIVAL.



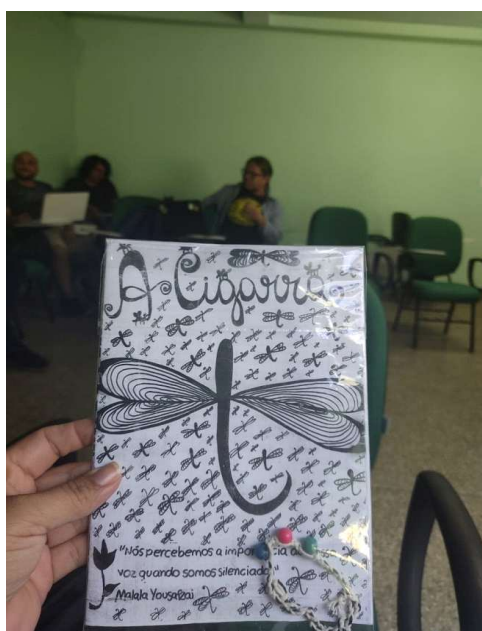
Fonte: Acervo pessoal

Figura 36: Bosco Leão e a banda CHÁ DE FLORES, em apresentação no Largo de São Sebastião, em 2023.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 37: Zine A CIGARRA, da multi artista Sam Rio Negro, sendo apresentado em uma aula do PPGICH - UEA



Fonte: Acervo pessoal

Figura 38: Banda PLATOON THRASH WAR, em uma passagem por Tefé. Uma das grande parceiras de intercâmbio cultural entre as 2 cidades.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39: Sávio Lima (em destaque), fundador e apresentador do “PROGRAMA A HORA DOO ROCK” em tefé, ano de 2010.



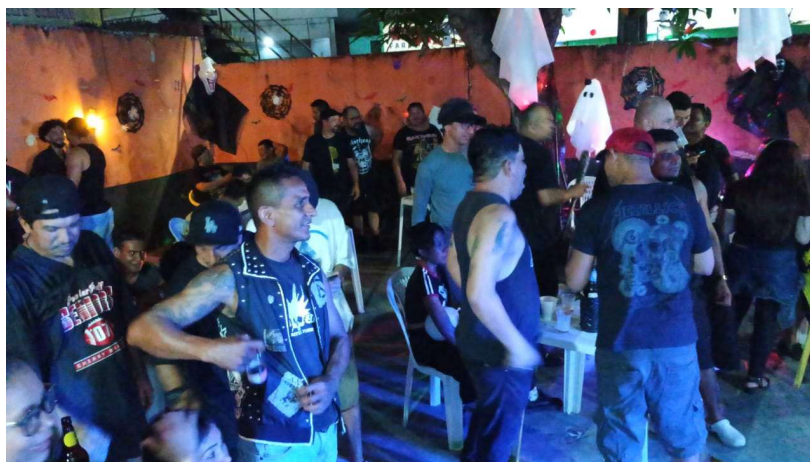
Fonte: Acervo pessoal

Figura 40: Álvaro Jr (Velho Iron). Um dos primeiros difusores da cultura *Underground* em Tefé e promotor de shows de rock na cidade desde os anos 90 até hoje.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 41: Encontro do movimento Anarcopunk em Manaus, com participação de indivíduos de outros municípios, como Tefé.



Fonte: Acervo pessoal

Considerações Finais

A presente pesquisa percorreu, ao longo de seus capítulos, uma análise profunda das dinâmicas culturais do *Underground* amazônico, especialmente entre as cidades de Manaus e Tefé. O objetivo foi compreender como práticas artísticas, relações sociais e formas de organização se constituem em torno de uma cultura alternativa que resiste à lógica hegemônica da indústria cultural. Como demonstrado ao longo do trabalho, o *Underground* não é apenas uma estética ou um estilo musical, mas um campo de produção simbólica, política e afetiva. Ele opera à margem dos circuitos oficiais, criando seus próprios modos de existir, resistir e comunicar.

Através do levantamento histórico, da análise de material gráfico (fanzines, cartazes, capas de discos), da observação participante e da autoetnografia, foi possível mapear sujeitos, trajetórias e redes que compõem essa cena. A escolha metodológica foi orientada por uma perspectiva engajada, como propõe Ellis (2004), em que o pesquisador é também protagonista do universo pesquisado. Essa imersão permitiu uma escrita que conjuga rigor analítico e envolvimento emocional, revelando as potências e as tensões da vida cultural no subterrâneo amazônico.

Com base nas contribuições teóricas de autores como Clifford Geertz (1989), Bronislaw Malinowski (1976), Michel de Certeau (1994) e bell hooks (1994), tornou-se possível enxergar o *Underground* como uma "teia de significados" complexa, atravessada por práticas culturais de resistência. Trata-se de um campo que ressignifica territórios urbanos e florestais, tecnologias precárias e redes afetivas, configurando uma ecologia própria, marcada pela recusa à homogeneização e pelo desejo de liberdade criativa. As produções analisadas – zines, discos, clipes, festivais, textos e eventos – revelam que o *Underground* é, sobretudo, um espaço de articulação coletiva. A cena não se sustenta apenas pela arte em si, mas pelo trabalho invisível dos agitadores culturais, das redes de apoio mútuo, dos sistemas informais de circulação e pelas práticas do “faça-você-mesmo”. Essa dimensão relacional aponta para o que Félix Guattari (1992) chamou de “ecosofia”: uma ética que conecta sujeitos, territórios e desejos em práticas de cuidado e criação.

A circulação das bandas, os eventos autogeridos, os materiais impressos em gráficas caseiras e a produção colaborativa de conteúdo mostram que, longe de ser um

espaço de isolamento, a cena *Underground* amazônica se constitui como uma comunidade vibrante, em constante interlocução com o global, mas sem perder suas raízes locais. Como defende Néstor García Canclini (1990), a hibridez cultural permite que as margens reinventem linguagens e adaptem modelos a partir de seus contextos específicos. Essa produção simbólica, entretanto, não está isenta de desafios. A precariedade de recursos, a ausência de políticas públicas voltadas à cultura independente e a invisibilidade midiática são obstáculos constantes. Ainda assim, o *Underground* insiste, persiste e resiste. Como afirmou Thompson (1981), a cultura popular é, muitas vezes, um espaço de enfrentamento, onde os subalternos criam formas próprias de expressão e reivindicação. No caso amazônico, a floresta e o asfalto se misturam, criando uma cena que pulsa entre o urbano e o ancestral, entre o grito elétrico das guitarras e os tambores da oralidade amazônica.

A cena *Underground* estudada nesta pesquisa é também um laboratório de subjetividades insurgentes. É ali que jovens, artistas, educadores, militantes e curiosos experimentam formas outras de viver, ensinar, organizar e expressar. Como afirma Paulo Freire (1996), educar é um ato político, e toda prática cultural carrega em si a possibilidade de transformação social. Os eventos promovidos pelo Sindicato do Rock, as atividades do coletivo Ajuri Cultural, os programas de rádio, os zines e os shows se configuram, portanto, como ações pedagógicas de resistência e formação crítica.

A proposta desta dissertação, ao incorporar a autoetnografia como recurso central, permitiu problematizar a fronteira entre sujeito e objeto, entre campo e teoria. Isso permitiu que o texto não fosse apenas descritivo, mas também testemunhal e implicado. Como destaca Malinowski (1976), o pesquisador precisa “viver entre os nativos” para apreender os sentidos profundos de suas práticas. Neste caso, o pesquisador é também agente, produtor, artista, zineiro, radialista e educador. Essa posição implicada fortalece o compromisso ético do trabalho e enriquece sua análise.

Com base em autores como Walter Benjamin (1987), Adorno (1985), Stuart Hall (2003) e Angela McRobbie (2009), foi possível compreender que a cultura é um campo de disputa, onde diferentes forças buscam hegemonia. A cena *Underground* não escapa a essas tensões: ela é, ao mesmo tempo, espaço de criação e campo de embates. É necessário permanecer vigilante para que as práticas de resistência não sejam capturadas pelo mercado ou despolitizadas pela lógica do entretenimento vazio. Por outro lado, essa

cena mostra uma impressionante capacidade de reinvenção. A cada nova geração, surgem bandas, zines, coletivos e ideias que reatualizam a potência contracultural do *Underground*. A homenagem ao álbum "Além da Fronteira", o retorno da banda Olhos Imaculados a Tefé, os eventos intermunicipais e as redes digitais de trocas são exemplos de como a cena se alimenta da memória e projeta novos futuros possíveis.

Ao final deste percurso, fica evidente que a cena *Underground* do eixo Manaus-Tefé é mais do que um conjunto de manifestações artísticas. Ela é uma forma de vida. Uma micropolítica. Uma máquina de guerra simbólica contra as opressões cotidianas. Uma constelação de práticas e afetos que apontam para outras formas de existência e de produção cultural. A cultura *Underground* não é apenas objeto de estudo: é também campo de ação, campo de invenção e campo de esperança. Ao valorizar suas práticas, suas redes e seus sujeitos, esta dissertação busca contribuir para que outras vozes, outras cenas e outras possibilidades de mundo continuem sendo gestadas e celebradas — entre a floresta e o asfalto, entre o ruído e o silêncio, entre o grito e o sonho.

Referências:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. 1ª edição. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1985.

AULETE, Caldas. **Dicionário Aulete de Bolso da Língua Portuguesa**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BATTISTI; Laiz Regina ; LIMA; Marina Revers. **Onde Nasce A Cultura Underground: o processo de produção do documentário**. Projeto Experimental de Graduação apresentado ao Curso de Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), referente à Disciplina Teorias Aplicadas à Comunicação II, 2015.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: L.C.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: L.C.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

BOSCO, Leão. **Rock Baré: memórias de um roqueiro do selva**. Manaus: Autrografia Editora, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CASTANHO, Ivi Matos. **O rock brasileiro e participação na identidade cultural paulistana**. Trabalho de conclusão de curso -Universidade De São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Mídia, Informação e Cultura, 2013.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural?**. 1ª Ed. Brasília. Editora brasiliense, 46p. 1980.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DE PAULA, Fabiana. **Mulheres No Rock: Por Que Ainda Somos Tão Poucas?**. Trabalho de conclusão de curso -Universidade De São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Mídia, Informação e Cultura, 2015.

DELEUZE, Gilles, e Félix Guattari: **Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GATTO, Vinícius Delangelo Martins: **ROCK PROGRESSIVO E PUNK ROCK: UMA ANÁLISE SÓCIOLOGICA DA MUDANÇA DA VANGUARDA ESTÉTICA DO CAMPO DO ROCK**. Dissertação de mestrado – Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo a apropriação do rock no Brasil através das versões de meados da década de 1950 a meados da década de 1960**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social/PPGDS, 2013.

HAUCH, Fabíola. **O FANZINE E A LEITURA: a formação do autor-leitor no zinar**. Universidade de passo Fundo .Programa De Pós-Graduação Em Letras – Mestrado Em Letras.2015.

HOBBSAWM, Eric . **História Social do Jazz**. SP: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Yomarley Lopes. **O artista-andarilho da Amazônia e o florejar de sua práxis poeisis na festa popular**. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2020.

JÚNIOR, Rogério Galeno do Nascimento. **O Rock Brasiliense Dos Anos 80 Na Construção Do Imaginário Urbano: perspectiva de fomentação do turismo cultural**. Dissertação (Mestrado - Mestrado Profissional em Turismo) Universidade de Brasília, 2015.

Lerm, Ruth Rejane Perleberg. **Leitura de textos sincréticos verbo-visuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul ,2017.

Malinowski, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: Um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1976

MARX, Karl. **O Capital, Volume 1**. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo, 1996.

MENEZES, Mauro Augusto Dourado. **“Eu canto pra falar do Amazonas”**: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2011.

MULLER, Jackson Francisco da Conceição. **As contribuições do conceito de cena musical para análise das dinâmicas culturais urbanas em Florianópolis**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PIZARRO, Ana. **Amazônia as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

QUEIROZ, Tobias Arruda. **Valhalla. All Black In e Metal Beer**: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

SANTOS, Thaís Cavalcanti dos; CANIZARES, Kathia Alexandra Lara; MANZONI. **Gênero Multissemiótico Fanzine, Modelização e Proposta de Intervenção Didática**, Rosa Maria Línguas e Letras. Volume 23

SOUZA, Leandro Candido de. **CARTOGRAFIAS DA CULTURA UNDERGROUND. Hist. R., Goiânia**, v. 25, n. 3, p. 232–256, set./dez. 2020.

STEINMACHER, Gustavo. **ALTERNATIVO, INDEPENDENTE, UNDERGROUND...? CATEGORIZANDO OS DESVIOS DO ROCK**. XVIII Encontro Estadual de História: direitos humanos, sensibilidade, e resistências.

TRISTÃO, Ellen. **Alienação e Reificação no Desenvolvimento do Modo de Produção Especificamente Capitalista. Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo**, Niterói, Rio de Janeiro. Editora Melhoramentos, 2024.