



UFRJ

Goiânia pelo caminho do rock: processo de construção das cenas de rock independente a partir de 1990

Aline Fernandes Carrijo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profª Dra. Maria Paula Nascimento Araújo

**Rio de Janeiro
Março/2012**

**GOIÂNIA PELO CAMINHO DO ROCK: PROCESSO DE
CONSTRUÇÃO DAS CENAS DE ROCK INDEPENDENTE A PARTIR
DE 1990**

Aline Fernandes Carrijo

Orientador (a): Maria Paula Nascimento Araújo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada por:

Presidente, Prof^a Dra. Maria Paula Nascimento Araújo.

Prof^a Dra. Santuza Cambraia Naves (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ)

Prof. Dr. Samuel Mello Araujo Junior (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Rio de Janeiro
Março/2012

Carrijo, Aline Fernandes.

Goiânia pelo caminho do rock: processos de formação das cenas de rock independente a partir de 1990/ Aline Fernandes Carrijo – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2012.

ix, 130f; 31cm

Orientador(a): Maria Paula Nascimento Araújo

Dissertação (Mestrado) – UFRJ/ IFCS / Programa de Pós-Graduação em História Social, 2012.

Referências Bibliográficas: f. 137-141

1. Cenas musicais. 2. Rock. I. Araújo, Maria Paula Nascimento. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível agradecer a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para que esse trabalho fosse realizado. Ao mesmo tempo, não teria como não citar algumas que fizeram parte diretamente deste trabalho, de suas reflexões e de toda a complexa teia que por fim formou o que aqui está apresentado.

Agradeço primeiramente à minha orientadora Maria Paula. Sempre atenta e perspicaz não apenas contribuiu com as reflexões, o texto e a construção do objeto aqui representado, como esteve sempre aberta como amiga em uma cidade então desconhecida.

Gostaria muito de agradecer também a Santuza Naves e Samuel Araújo por terem aceitado o meu convite para banca de defesa, mas, principalmente, por terem contribuído diretamente com as reflexões deste trabalho. As disciplinas que cursei ministradas pelos dois foram essenciais para a construção de meu objeto. A busca do som tão mencionada por Samuel foi uma das procuras que fiz durante toda a escritura do trabalho – e também um dos maiores desafios. O olhar antropológico tão discutido nas aulas de Santuza, por sua vez, foi essencial para compreensão de um objeto construído na História do Tempo Presente.

Agradeço ainda fortemente à minha família, por todo o apoio e amor que sempre me ofertaram em todos os momentos e em todas as minhas decisões. Aos meus amigos que sempre estiveram ao meu lado, contribuindo com a amizade e com a reflexão. Aos meus colegas e professores do PPGHIS que colaboraram de forma profunda para minha formação intelectual e pessoal durante os dois anos de mestrado.

RESUMO

GOIÂNIA PELO CAMINHO DO ROCK: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS CENAS DE ROCK INDEPENDENTE A PARTIR DE 1990

Aline Fernandes Carrijo

Orientador (a): Maria Paula Nascimento Araújo

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Este trabalho pretende analisar a história da cena rock independente goianiense através das relações estabelecidas com o campo cultural local e com uma rede social mais ampla com os quais está intrinsecamente ligada. Procuramos compreender como ocorreu o processo de formação dessa cena que, em um ambiente muitas vezes hostil a sua prática, conseguiu se destacar e se tornar até mesmo referência para diversas outras cenas no Brasil. Assim, por meio da análise de materiais que circulavam na época, das entrevistas, da música desses grupos e de pesquisas em jornais buscamos traçar um panorama sobre o processo de formação das cenas de rock independente não apenas em Goiânia, mas em todo o Brasil.

Palavras-chaves: rock; Goiânia; música independente.

Rio de Janeiro
Março/2012

ABSTRACT

GOIÂNIA IN ROCK PATH: THE CONSTRUCTION PROCESS OF ROCK INDEPENDENT SCENES IN BRAZIL (1990-2000)

Aline Fernandes Carrijo

Orientador (a): Maria Paula Nascimento Araújo

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

This work analyzes the history of the independent rock scene of Goiânia through the relationships between the local cultural field and the social network that it is intrinsically linked with. We seek to understand the scene process formation, in an environment often hostile to its practice, and instead of it, managed to stand out and become a benchmark for several other scenes in Brazil. In addition, through analysis of materials that circulated at the time, interviews, music of these groups and papers, this work seeks to give an overview on the process of formation of independent rock scenes not only in Goiania, but in Brazil.

Keywords: rock; Goiânia, independent music.

Rio de Janeiro
Março/2012

Sumário

INTRODUÇÃO	8
As músicas centrais, paralelas ao eixo	8
CAPÍTULO 1	20
Goiânia, <i>Seattle</i> brasileira? A construção das cenas de rock independente no Brasil	20
1.1 Miscelânea do Rock.....	22
1.2 O início: Headbangers, punks e pós-punks caminham lado a lado.....	31
1.3 Do it yourself x Do it together.....	38
1.4 A juventude atuante: investimentos afetivos e senso de comunidade	42
1.5 A aparelhagem alternativa do rock	47
CAPÍTULO 2	54
A invasão do rock – lutas de representações presentes no campo cultural goianiense	54
2.1 A música em Goiás e o imaginário goiano	56
2.2 A luta do rock contra o imaginário goiano	67
CAPÍTULO 3	77
"Não importa o som, o que vale é o protesto": representações presentes nos fanzines goianos na década de 1990.....	77
3.1 Visões de mundo: formas de auto-afirmação.....	81
3.2 Acima de tudo, protestar!	90
3.3 O circuito dos fanzines: criação de uma comunidade virtual	96
3.4 Os fanzines localmente: política e crítica ao movimento	99
3.5 Informações alternativas: o embrião do jornalismo cultural	104
CAPÍTULO 4	107
O autêntico rock goiano	107
4.1 Horrores do Césio-137	111
4.2 Rollin' Chamas.....	114
4.3 Black Drawing Chalks (BDC)	120
4.4 A questão da autenticidade	122
4.5 Contradições e conflitos internos à cena.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS:	136
Bibliográficas.....	136
Entrevistas	139
Audiovisuais	140
Textos de jornais e internet.....	140

INTRODUÇÃO

As músicas centrais, paralelas ao eixo

O trabalho apresentado faz uma análise sobre o processo de formação das cenas de rock independente no Brasil, especialmente, em Goiânia. Procuramos analisar as bases históricas que compõem esse movimento cultural, hoje, reconhecido em um contexto maior. Além disso, procuramos compreender como, num campo cultural específico, como é Goiânia e Goiás, os atores sociais criam estratégias para se estabelecer e fortalecer uma identidade cultural específica. Por meio de materiais que circulam nas cenas, músicas, jornais e entrevistas, traçamos um panorama sobre o processo de constituição dessa cena tão rica que atinge a vida de milhares de jovens ao redor do país e do mundo.

Para compreender esse processo, estamos lidando diretamente com a chamada música independente, que se estabeleceu das mais diferentes formas ao longo da história. Embora o conceito de rock independente será melhor compreendido ao final da própria dissertação, consideramos uma discussão sobre a história e usos desse conceito essencial para inserir nosso objeto em uma perspectiva histórica. Portanto, faremos essa discussão ao longo desta introdução.

No início da segunda década do século XXI, vivemos uma época de grande evidência das chamadas cenas independentes no mundo da música: tanto de valorização, como de crítica. O próprio termo independente passa a ser altamente questionado e discutido, principalmente, em trabalhos da área de Comunicação, que possuem uma discussão aprofundada e rica sobre esse fenômeno relativamente recente. Mas também por parte de jornalistas, articulistas e críticos musicais. Nada mais justo que iniciar esse trabalho fazendo

uma discussão sobre este conceito que trazemos logo no título da dissertação.

É visível que a música chamada independente de forma generalizada – compreendida como qualquer produção que não tenha relação com as grandes indústrias fonográficas (ou *majors*¹), que atualmente são quatro – possui um grande alcance hoje no mundo. Apesar da atuação dessas grandes empresas da música, que ainda existem e, provavelmente, continuarão a existir, elas influenciam menos, na medida em que deixam de ser a única opção. Prova disso é o crescimento constante de gravadoras independentes, grandes responsáveis pela abertura de novos mercados de músicas:

O Guia do Mercado de Música Brasileiro, editado em 2006, registrou um número total de 157 gravadoras brasileiras, enquanto existem apenas quatro gravadoras multinacionais. São elas: Universal, Sony/BMG, EMI e Warner Music. Ainda é considerada como uma *major* a nacional Som Livre, ligada às organizações Globo. (...) De acordo com dados da Federação Internacional de Indústria Fonográfica (IFPI), divulgados em 2005, os selos independentes respondiam, juntos, por uma produção maior do que qualquer *major*. O mercado dos lançamentos musicais estava dividido da seguinte maneira: Universal (25,5%), Warner (11,3%), Sony-BMG (21,5%), EMI (13,4%) e independentes (28,4%).²

Continuar a falar de música nos tempos atuais somente através da grande indústria fonográfica ou mesmo da chamada música de massa, portanto, é não compreender a nova configuração musical que se estabelece ao redor do mundo. No entanto, dentro dessa chamada música independente, encontramos práticas altamente diferenciadas. Não nos cabe aprofundar nas mais diferentes formas de produções ditas independentes que surgem no mundo de hoje, mas cabe uma pequena distinção para melhor situarmos nosso objeto.

Micael Herschmann, em seu livro sobre a transição por qual vem passando a indústria da música, faz um histórico sobre a origem do termo independente. Fazendo uso do trabalho de Frith, o autor mostra que o termo *independente* surge nos Estados Unidos, lugar que possui

¹ Como mostra Ochoa, “As *majors* e as independentes são consideradas como os âmbitos formais da indústria musical a nível internacional”. In.: OCHOA, Ana Maria. **Músicas locais em tiempos de globalización**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. p. 52

² PIRES, Victor; GONÇALVES, Suzana; JÚNIOR, Jeder. *Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria da música*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 369

uma tradição em pequenos empreendimentos fonográficos. Esses empreendimentos, denominados independentes – ou apenas *indies* – construíram uma trajetória que registra e comercializa gêneros musicais “geralmente relegados a uma condição marginal pelas grandes empresas”.³ Assim, nesse país, o termo independente é utilizado para denominar pequenas empresas fonográficas que produzem, distribuem e consomem de forma mais autônoma. No entanto, houve também na Inglaterra uma variação importante da compreensão de independente, que surge relacionada ao movimento *punk*. Na década de 1970, esse movimento “transformou atitude política em produção fonográfica”. Essas experiências, tanto nos Estados Unidos, quanto na Inglaterra, acabaram por configurar mercados dedicados às produções independentes, com toda uma estrutura específica: veículos de comunicação especializados, pontos de venda e espaços culturais que atuavam de forma mais marginal, fora da lógica das grandes empresas.

Já no Brasil, essas experiências foram tomadas como exemplo tanto por atores que defendiam o mercado nacional, quanto por aqueles que criticavam a presença das grandes indústrias fonográficas. O conceito foi tomado como referência pela contracultura no Brasil dos anos 1970, que, inclusive, problematizava o uso de termos como *independente* e *alternativo*. Num momento posterior, o termo independente passa a ser associado a diversas cenas musicais que se constroem, principalmente, no interior do Brasil. Hermano Vianna cria o conceito de música paralela exatamente para denominar esses circuitos e cenas musicais que se desenvolvem fora do eixo Rio-São Paulo, ligadas ao conceito de independente.

Nas duas últimas décadas, principalmente, presenciamos a ascensão de diversos estilos musicais em toda a territorialidade brasileira que criaram formas alternativas para se desenvolver, estabelecendo verdadeiros circuitos locais. Esses fenômenos foram facilitados pelo barateamento e facilidade de acesso às tecnologias digitais. Três grandes exemplos que

³ HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 39

podem ser citados são: o forró eletrônico no Nordeste,⁴ o tecnobrega no Pará⁵ e o funk no Rio de Janeiro.⁶ São fenômenos que se desenvolveram à margem da indústria fonográfica, possuem sustentabilidade econômico-financeira e um enorme respaldo de público, mesmo que em grande parte localmente – a não ser no caso do funk.

No entanto, esses circuitos musicais se estruturam de forma independente devido à falta de espaço na grande indústria fonográfica e às novas possibilidades que surgem. Não há nenhum critério ideológico que sustente algum tipo de oposição. De acordo com Simone Pereira de Sá e Gabriela Miranda, a diferenciação na questão do independente nesses três casos é exatamente “o sentido sociológico da noção de independente”, já que:

(...) nos três casos, ainda que o circuito de produção, circulação e consumo tenha se construído de maneira autônoma em relação às *majors* e ao circuito de mídia *mainstream*, a noção de “independente” é destituída de elementos contestatórios ao sistema – seja em termos ideológicos ou econômicos. (...) Nos três circuitos, portanto, o objetivo dos agentes é a remuneração pelo seu investimento e trabalho. O que se dá é negociação caso a caso, com base na “razão prática” da vida cotidiana.⁷

No entanto, desde a década de 1960, já existem no Brasil, movimentos musicais que se consideram independentes, marginais, alternativos, como uma forma de se opor às grandes indústrias da música. Atualmente, um dos movimentos de maior representatividade e que de fato assumem essa oposição é a *cena rock independente*. Existe hoje no Brasil um circuito de rock independente que se estrutura através de diversas cidades e estados ao redor do país. Alicerçado a partir de um processo histórico de consolidação, ele se constitui hoje como uma realidade que abarca e agrupa diversos grupos que vão, até mesmo, para além do rock. São

⁴ Para mais, ver: TROTTA, Felipe. *Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

⁵ Para mais, ver: MELO, Olívia Bandeira de; CASTRO, Oona. *Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

⁶ Para mais, ver: SÁ, Simone Pereira de; MIRANDA, Gabriela. *Aspectos da economia musical popular no Brasil: O circuito do funk carioca*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

⁷ *Ibidem.*, p. 308.

milhares de bandas e festivais que se formam ao redor do país, sustentados por um mercado da música que fazem uso de selos independentes, das relações interpessoais e também da inter-relação com políticas culturais do governo, estimuladas, principalmente, após o governo Lula. Além disso, apoiam-se em critérios próprios de autenticidade, pertencimento e oposição à chamada Indústria Cultural.

Mas, como já mencionado, a cena rock independente não é a primeira a elaborar uma postura ideológica contra a chamada Indústria Cultural. Pelo contrário, em diversos momentos da história dos movimentos culturais os músicos se posicionam contra o mercado, sempre evocando a ideia de autenticidade como qualidade indispensável à criação musical. Nos movimentos musicais do início dos anos 1960, o momento político marcava os critérios relacionados à arte autêntica: “Só no elemento da política encontravam arte autêntica”.⁸ Era necessário ir contra ou em alternativa à indústria para alcançar esse critério. Com a ditadura, “Ou o experimento [político como enquadramento da autenticidade artística] se entocava em células de guerrilha musical, ou os guerrilheiros aceitavam disputar o terreno do mercado”.⁹

Para José Roberto Zan e Marcos Nobre, a partir dessa ideia, surgiu um programa de ação que qualquer intervenção musical que não se contentava com simplesmente existir “segundo as regras estabelecidas” seguia esses debates ou intervenções no campo da indústria cultural. Sendo assim, houve uma divisão oficial “em três táticas de guerrilha que iriam se prolongar até a década de 1980: dentro da indústria cultural, na sua periferia e à margem”.¹⁰ O lema “seja marginal, seja herói”, de Hélio Oiticica, ilustra bem essa questão: ser marginal não apenas no que se refere à ditadura, mas também à indústria cultural. No caso dos

⁸ NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. In: *Serrote*. N. 6, 2010. p. 84

⁹ *Ibidem.*, p. 84.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 87.

independentes, por exemplo, eles se colocavam à margem da indústria, em alternativa a ela:

Em continuidade com o movimento do início de 1960, os chamados ‘independentes’ não queriam se submeter à lógica das gravadoras nem da indústria cultural de maneira mais ampla. Tinham a ambição de manter um padrão técnico equivalente ao da indústria mais avançada do período. Mas consideravam mais grave ceder à lógica da indústria do que estar um degrau abaixo na escala tecnológica. E conseguiram encontrar dessa maneira o seu público. A experiência da produção independente foi a base material e de público para o desenvolvimento, em fim dos 1970, de um grupo que ficou conhecido como Lira Paulistana.¹¹

No entanto, para os autores, essa vertente independente foi sufocada, devido a um processo de monopólio da divulgação e da distribuição por parte das grandes gravadoras, o que criou dificuldades na venda, gerando altos custos de produção não acessíveis aos independentes. E, em segundo lugar, o videoclipe teria sido responsável por uma “revolução na percepção” musical do público, prejudicando também os independentes que não possuíam acesso a essa tecnologia.

Diante disso, os autores finalizam o artigo “A vida após a morte da canção” com a seguinte pergunta:

A pergunta passa a ser, então: quais são os possíveis padrões de intervenção que estão se formando, aqueles com potencial de movimento, que não simplesmente se conformam às condições de uma indústria cultural em desintegração e reconfiguração?¹²

Apesar de o objetivo da dissertação não ter sido responder a essa pergunta, acredito que, de certa forma, nosso argumento perpassa, ao menos, certas reflexões para sua resposta. Entendemos que a cena rock independente forma hoje uma possibilidade concreta e avançada de um mercado alternativo que se estrutura, a princípio, em oposição à indústria cultural e depois, independentemente dela.

As questões que José Roberto Zan e Marcos Nobre levantam para apontar as possíveis razões de queda da cena independente dos anos 1970/80, por exemplo, não se apresentam

¹¹ *Ibidem.*, p. 90.

¹² *Ibidem.*, p. 94.

mais como problemas na cena independente atual. Para não ficar à mercê do *mainstream*, a solução das gravadoras independentes foi realizar todo o processo e não depender mais da distribuição ou divulgação das grandes gravadoras, cobrindo todas as etapas do processo. Além disso, a produção e divulgação do vídeo clipe, principalmente por meio de câmeras filmadoras compactas e do *youtube*, já não são mais impedimentos para o desenvolvimento do independente hoje.

E se as formas de intervenção, por parte dos músicos, mencionadas por Zan e Nobre nas décadas de 1960 e 1970 estão ligadas à relação estabelecida com a Indústria Cultural, hoje, a referência de relação deve ser outra. A cena de rock independente surge, sim, em oposição à indústria cultural, no entanto já se estrutura em sentido próprio.

A facilidade de produção e divulgação através da internet aliada à decaída da indústria fonográfica já não promovem a disputa por espaço nas grandes gravadoras ou mesmo a oposição acirrada a elas que outrora provocava. Essa evolução está diretamente ligada à popularização da internet e ao barateamento das tecnologias. Há um verdadeiro impacto dessa digitalização que também atinge o mundo da música. Morelli, que fala sobre o processo de estruturação da indústria fonográfica, resume bem esse processo que ocorreu, principalmente, a partir da década de 1990:

Algo de novo parece ter acontecido no campo da música popular brasileira e no mercado brasileiro de música popular nos anos 1990. Algumas dessas novidades não tinham mesmo como aparecer antes, pois foram contemporâneas de avanços da informática que revolucionaram os modos de produção e de circulação de música no planeta. Elas estão associadas a transformações muito importantes nas relações de trabalho e de produção na indústria fonográfica (...) A esses avanços técnicos se vincula também, de alguma maneira, o acirramento da segmentação do mercado de música ocorrido na década de 1990 no Brasil e no mundo, sobretudo por terem viabilizado a existência de circuitos de produção, circulação e consumo de música completamente autônomos em relação à grande indústria fonográfica, que antes comandava esse processo e que agora parece estar a reboque dele.¹³

Devemos levar em consideração que também passamos por um momento sociocultural

¹³ MORELLI, Rita C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: *ArtCultura*. V. 10, n. 16, jan-jun/2008. p. 99

muito específico que facilitou – e podemos dizer, foi essencial – toda essa afirmação de cenas independentes que presenciamos, não apenas no caso do rock. Estamos falando não apenas da facilidade tecnológica que permitiu a autonomia dos artistas, mas também da reestruturação que a área cultural teve com a ascensão do Governo Lula, a partir de 2002. A valorização de práticas culturais que não eram interessantes para as grandes indústrias, a partir da abertura de diversos editais foi de fundamental importância para a consolidação destas cenas. Como se resume no artigo de Jeder Júnior, Suzana Gonçalves e Victor Pires, “além das tecnologias que facilitaram a produção e circulação dos produtos culturais, a afirmação dos editais públicos e privados de incentivo à produção cultural é fator fundamental para essa nova vivência”.¹⁴

De qualquer forma, agora, os diversos grupos forjam outros critérios de autenticidade e validade artística, de acordo com seus valores. Se a autenticidade sempre foi um argumento utilizado pelos grupos ditos marginais, agora ela surge com força ainda maior. E mesmo que o termo independente possa ser utilizado – e é, como veremos no quarto capítulo, quando analisarmos com profundidade a questão da autenticidade – como uma forma de afirmação e de representatividade por parte do grupo, não podemos deixar de considerá-lo como essencial na formação desse campo cultural. Essa oposição à chamada Indústria Cultural não só existe dentro do movimento como faz parte da constituição da cena e dos critérios de autenticidade criados na atuação de seus integrantes. Esse caráter ideológico deve ser entendido como representações de grupo que, por sua vez, se configuram em práticas exercidas dentro da cena. Essa oposição guiou ações desses agentes e, portanto, são representações forjadas por esse grupo. Por isso, devem ser estudadas como parte ativa na constituição da cena.

Além disso, as cenas de rock independente, apesar de não serem novidades no sentido de tentar se criar um mercado alternativo, são pioneiras na criação dessa rede, que forma um campo próprio, com regras muito bem estabelecidas, como discutimos no decorrer da

¹⁴ PIRES, Victor; GONÇALVES, Suzana; JÚNIOR, Jeder. *Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria da música*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 361

dissertação. O argumento, portanto, é exatamente a especificidade da cena rock independente/alternativa (aqui esses dois termos sendo utilizados como sinônimos) que em um longo processo de estruturação consegue estabelecer-se em bases sólidas.

Goiânia não apenas faz parte dessa enorme rede de cidades que, ao redor do mundo, abrigam cenas de rock independente – que se desenvolvem no Brasil a partir da década de 1990 –, como se destaca como “exemplo” para outras localidades.

Ela abriga diversos festivais reconhecidos no país, incluindo um dos maiores e mais importantes festivais do gênero no Brasil, o *Goiânia Noise Festival*, que surge em 1995. Além do *Bananada* e o *Vaca Amarela*, que também possuem grande notoriedade. Há ainda a proliferação de vários bares e casas noturnas voltados ao estilo musical e uma crescente representatividade de bandas de rock goianas em cenário nacional. Sem falar na criação de grandes estúdios, selos e produtores de eventos focados em rock na cidade, dentre eles: *Monstros Discos*¹⁵, *Two Bears or Not to Bears*, *Fósforo Cultural*¹⁶ e o *Rocklab*¹⁷. Devido a esse alcance, ao longo da década de 2000, em alguns textos jornalísticos e autorais, a cidade é apresentada como a *Seattle brasileira*, em referência à cidade dos Estados Unidos com grande efervescência neste cenário alternativo e que foi responsável pela ascensão do Nirvana, uma das bandas que surgiu no meio alternativo e tornou-se sucesso mundial.

Apesar dessa notoriedade começar a acontecer principalmente na década de 2000, há um processo de constituição que se forma ao longo do tempo que possibilita que essas cenas atuem da forma como atuam hoje em dia. Esse fenômeno está também relacionado à história da música independente ao longo do tempo, já que aciona critérios similares e se desenvolve

¹⁵ Para ver mais: <http://www.monstrodiscos.com.br/>

¹⁶ Para ver mais: <http://www.fosforocultural.com.br/>

¹⁷ Para ver mais: <http://www.rocklab.com.br/>

em alternativa à indústria fonográfica – mas que, se antes consolidada, já há um tempo, encontra-se em transição.¹⁸

Nessa dissertação, analisamos como as cenas de rock independente, especialmente em Goiânia, se estruturam ao longo das últimas duas décadas. Aprofundando-se na pesquisa, através de entrevistas, jornais, fanzines e músicas, a fim de compreender melhor essa cena e a atuação de seus agentes, percebemos que a cena independente está diretamente ligada a uma grande rede pessoas e lugares que se conectam e se comunicam constantemente e que tiveram um processo histórico de constituição que remete ao fim da década de 1980.

Portanto, neste trabalho inserimos o objeto estudado dentro dessa história da música independente e da própria história de Goiânia e Goiás. Muitos dos trabalhos relacionados ao rock alternativo são da área de sociologia, mas dispomos de um olhar historiográfico ao compreendê-lo como parte desse processo histórico. Além disso, analisaremos o objeto através da história da cena de produção cultural alternativa que envolve, para além da música, grafismos (através dos fanzines), questões comportamentais e lutas de representações.

Assim, entendemos que, para compreender um fenômeno como o rock independente, devemos levar em consideração todo o processo de formação histórica dessas cenas e o papel que cada uma possui em suas localidades, além do próprio desenvolvimento do gênero musical em questão. Se hoje presenciamos um circuito cada vez mais institucionalizado – por meio de associações como o Circuito Fora do Eixo ou a Abrafin – devemos compreender que ele só foi possível da forma como está estruturado, devido a um processo de constituição que remete ao fim da década de 1980. Ou seja, é um processo que vem se estabelecendo e montando suas bases há mais de duas décadas. Foram as relações construídas e os arcabouços formados desde o primórdio das cenas *punks* que permitiram essa ascensão e *boom* do cenário rock independente.

¹⁸ Para mais sobre as transformações na Indústria da Música, ver: HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Ou seja, para compreender como as cenas de rock se estruturam hoje é necessária uma volta ao tempo. Como nos diz Jean-Pierre Rioux, o papel do historiador do tempo presente é exatamente combater “uma massificação das efemérides”.¹⁹ Essa história que foca no presente coloca a ênfase na “representação do passado como parte integrante do imediato. Uma vez que ela observa tão comodamente a presença ativa do tempo na nossa construção do contemporâneo, ela contribui para melhor colocar a velha questão do sentido, no momento em que desabam as visões do curso das coisas”.²⁰

Dessa forma, voltar ao tempo para entender esse processo é não só importante como necessário. Há um movimento de pessoas que não surgiram do nada, mas que se articulam desde fins da década de 1980, criando redes de relações fortes que ajudam a dar continuidade ao processo. Identificamos duas bases claras nesse processo: uma de caráter estético e outra socioeconômica. É no **primeiro capítulo** que analisamos essas bases que formam a cena rock brasileira e goianiense. Procuramos compreender como essa cena se estrutura, possibilitando estabilidade do movimento, ao mesmo tempo em que atinge através da chamada “aparelhagem do rock” a vida de diversos jovens.

Devemos considerar também que as características do campo cultural de cada uma dessas localidades não podem ser esquecidas. Analisar esses fenômenos apenas a partir de características relacionadas à reestruturação da indústria fonográfica ou mesmo a questões gerais como tecnologia e políticas públicas favoráveis é não levar em consideração a riqueza da cultura local e as estratégias alcançadas pelos mais diversos agentes dentro de campos culturais muito específicos, como no caso de Goiânia. Para tanto, no **segundo capítulo**, procuramos compreender a cena cultural em Goiânia na década de 1990, ao descrever a relação entre a cena de rock na capital e o complexo campo cultural do qual ela faz parte. Analisamos, então, como, no interior de uma configuração histórica específica, funcionam as

¹⁹ CHAUVEAU, Agnès; TETART, Philippe; BECKER, J. J. **Questões para a história do presente**. Baurú: EDUSC, 1999. p. 44

²⁰ *Ibidem.*, p. 49.

estratégias e ações de agentes culturais – no caso, os roqueiros de Goiânia – para afirmação de uma nova representação sobre a cidade e a identidade goiana e para ganhar espaço físico e simbólico na cidade. Atemo-nos, então, às lutas de representações em torno da identidade goianiense que se articulam no campo cultural goiano, e no qual os agentes culturais dos quais tratamos precisam ser articular para fazer sobreviver sua arte.

As cenas de rock são movimentos que fazem parte de um processo histórico que já vinha se articulando pelo menos nas duas últimas décadas em localidades fora do eixo Rio-São Paulo. E esse desenvolvimento e essa consolidação também se deram por diversos motivos que incluem as características próprias de cada campo cultural, e que podemos entender como uma forma de articulação e luta contra estereótipos. Um grito vindo do interior do país.

A forma como se comunicam e se apresentam os roqueiros locais é apresentada no **capítulo 3**, através da análise dos materiais que mais circulavam no início da cena: os fanzines. Compreendemos que as caricaturas, as imagens e os relatos sobre si, são materiais riquíssimos para compreensão sobre o mundo desses roqueiros.

Por fim, no **capítulo 4**, serão analisadas as canções de três bandas do cenário goianiense em momentos diferenciados. De acordo com Marcos Napolitano, “(...) no Brasil, a canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”.²¹ Nesse sentido, deve-se pensar a música como uma prática social e como elemento construtor de identidades. Também serão discutidos os critérios forjados para construir a autenticidade própria do grupo.

²¹ NAPOLITANO, Marcos. **História e música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 77.

CAPÍTULO 1

Goiânia, *Seattle* brasileira? **A construção das cenas de rock independente no Brasil**

Eduardo Pereira nasceu em Goiânia, filho de mãe pernambucana e pai goiano, conheceu o rock a partir de um vizinho “metaleiro”. Típico fã do *heavy metal*, o novo amigo da casa ao lado completava-se no visual: cabelos compridos, roupa preta e tachinhas, como os acessórios eram chamados na época. No início, Eduardo achava o som que o amigo lhe mostrava “meio barulhento”, mas, com o tempo, não apenas se habituou ao que ouvia como percebeu quais eram suas preferências. Os sons rápidos eram os que encantavam o garoto. A martelada final veio com um disco doado pelo tio, que trabalhava na antiga rádio Brasil Central – o nome da banda era *Olho Seco*, um dos ícones do movimento *punk* no Brasil. As letras agressivas do ponto de vista da crítica social chocaram e encantaram o garoto de 13 anos e logo Eduardo soube: seu estilo era *hardcore* e era isso que ele queria para sua vida.

Em um dos encartes de disco que Eduardo pegou emprestado para copiar em fita, viu que tinha um endereço para contato. Sem hesitar, escreveu para a banda. A resposta chegou duas semanas depois. A carta era grossa e assim que ele abriu, caíram vários folhetos e fazines²² com contatos de várias outras bandas, notícias sobre shows e diversas publicações. Assim, Eduardo, ao entrar para o mundo do chamado rock *underground*, também abriu portas para uma comunidade que até então não sabia que existia. Passou a produzir fanzines e a trocá-los com pessoas não só do Brasil, mas de diversos locais do mundo. Devido aos laços criados, também conseguia ir a outros lugares do país para assistir shows, com lugar para ficar e comida por conta dos amigos. Entrou, através dos correios, para uma verdadeira rede de

²²Os fanzines, ou revistas dos fãs (o nome surgiu da união das palavras inglesas *fanatics*- fãs - e *magazine* - revista), começaram a ser produzidos durante a década de 1970 como uma forma alternativa à grande imprensa. Aqui no Brasil, a prática ganhou força durante as décadas de 1980 e 1990, principalmente, entre os *punks* e anarquistas - os primeiros que foram incentivados pelo espírito *do it yourself*. Antes da popularização da internet, as “revistas de fãs”, levando o significado ao pé da letra, funcionavam (e ainda funcionam) como uma forma alternativa e independente para manifestação de ideias e opiniões.

relações, uma comunidade virtual antes mesmo da popularização da internet.²³

Goiânia é mais um ponto de uma imensa rede de cidades ao redor do mundo que abrigam cenas de rock – comumente chamado de alternativo ou independente – formadas no Brasil, principalmente, a partir da década de 1990. A análise destes cenários musicais nos mostra não apenas a constituição de um senso de comunidade entre seus integrantes, como também a elaboração de diversos mecanismos estruturais próprios que possibilitam essa interação. Também nos faz pensar sobre como a sociedade vem se organizando nas últimas décadas e sobre a própria formação deste fenômeno chamado de rock alternativo, que se estrutura em um campo cultural próprio, cada vez mais independente, com leis e concepções particulares.

Percebemos que, no fim da década de 1980 e início de 1990, essas cenas começam a construir as bases que vão sustentá-las pelos próximos anos. Uma de caráter estético, marcada pela união de gêneros de rock que até então não se misturavam, e outra de caráter sócioeconômico, com a formação de infraestrutura própria – facilitada, principalmente, pelo desenvolvimento e barateamento da tecnologia, mas que começa a se desenvolver antes disso acontecer. Essas duas bases são interligadas pelo senso de comunidade criado entre os jovens dessas cenas, em um circuito alternativo de grande alcance. No caso de Goiânia, notamos, ainda, uma estruturação distinta de sua cena de rock, que adquire configurações específicas devido ao campo cultural local, marcado por referências ao sertanejo e ao rural – características respaldadas pelas forças políticas locais, como será mais bem explorado no segundo capítulo.

Neste capítulo, fazemos uma breve apreciação sobre o panorama geral do processo histórico de formação destas cenas no Brasil – e, especialmente, em Goiânia. Procuraremos compreender algumas características que consideramos intrínsecos à constituição e

²³ Eduardo Pereira, nome fictício. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

desenvolvimento destas cenas. Aspectos que vão desde políticas culturais até as inúmeras representações que o rock forjou desde o seu surgimento, influenciando grande parte da música no mundo ocidental. Apesar de possuir raízes nos Estados Unidos e, posteriormente, Inglaterra, o rock é hoje considerado um fenômeno mundial, que ultrapassou fronteiras e encontra correspondentes em quase todo o globo. No entanto, a língua inglesa se mantém, se não mais em grande parte das letras, ao menos, nas expressões utilizadas. Aproveitamos para explicar a grande presença de termos em inglês na escrita desse texto. Apropriados pelos roqueiros ao redor do mundo, quase não possuem uso quando traduzidos.

1.1 Miscelânea do Rock

A grande massa
Anesthesia Brain

*Eles vão com a maioria
E não sabem dizer não
o soldado conformista com a mente atrofiada
onde tá o ser humano e sua personalidade
(...)*

Refrão
*Pão e circo, putaria
Porcaria pra nação*

*As coisas só pioram
e é tudo pelo estado
(...)
Onde está o ser humano
onde estão seus ideais
que só pensa em carnavais²⁴*

Eduardo Pereira fez parte da banda Anesthesia Brain. Formada em 1995, era intérprete da música acima e adepta do estilo *crossover*. Eduardo declarava-se *hardcore* (em geral, apresentado como um desenvolvimento da música *punk*), mas, na hora de formar a banda,

²⁴ ANESTHESIA BRAIN, **A grande massa**.

uniu-se a amigos adeptos do *heavy metal*. A união musical destes dois gêneros é chamada de *crossover* e foi o estilo de muitas bandas do meio alternativo. Para a antropóloga Valéria Brandini, estudiosa da cena de rock brasileira nos anos 1990, essa junção foi essencial para o fortalecimento desta cena alternativa, já que uniu tribos de rock que eram quase opostas no sentido estético.²⁵ Enquanto o metal presa pela virtuosidade – representada por longos e complexos solos de guitarra – o *punk* segue o minimalismo, baseado na simplicidade dos arranjos musicais. Na música apresentada, percebemos essa última característica e a mensagem de impacto e protesto, também típicos do *punk* e *hardcore*. O *heavy metal* aparece mais em sua forma *thrash*. Conhecido como *thrash metal* é caracterizado por guitarras ainda mais rápidas do que no estilo que lhe deu origem.

Nesta canção, por exemplo, a voz, usualmente colocada em primeiro plano nas canções populares, é alterada, assim como na maioria das músicas deste gênero. Como mostra Dave Laing, o *punk* “parece querer refutar a perfeição da ‘voz amplificada’”. Em muitos casos, a homogeneidade da voz cantada é substituída por uma mistura de discurso, recitações, cantos, gritos sem palavras e murmúrios”.²⁶ Nesta música, toda a letra é falada em tom rápido, como discurso, e o refrão é gritado, com ênfase no fim da palavra “nação”, que se estende por alguns segundos em um grito contínuo. Para Laing, no *punk*, “é evitado qualquer associação com a beleza da música *mainstream*, na sua forma, assim como no seu conteúdo... *Punk* tem poucas músicas de amor”.²⁷ O *punk* e o *hardcore*, assim como todos os aspectos que envolvem esses estilos musicais – como roupas, valores, visões de mundo, dentre outros, que, em geral, estão ligados ao que os próprios roqueiros denominam “cultura *punk*” –, surgiram para chocar. A agressividade das músicas, tanto na letra, quanto no ritmo, mostra claramente isso.

²⁵ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004. p. 17

²⁶ LAING, Dave. Listening to punk [1985]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997. p. 406.

²⁷ *Ibidem.*, p. 407.

Aqui vale uma pequena digressão sobre a origem desse subgênero do rock que vem a influenciar toda a cena rock independente dos anos 1990. Há controvérsias em relação à origem do movimento *punk*. Muitos apontam a Inglaterra como ponto de origem do movimento, já que foi de lá que saíram as bandas que mais obtiveram notoriedade pelo mundo, como Clash e Sex Pistols. No entanto, uma perspectiva bastante aceita entre os que estudam o gênero²⁸ aponta os precursores já na década de 1960 através da banda Velvet Underground, de Iggy Pop, e do amadorismo da banda New York Dolls. E, para estes mesmos estudiosos, o cenário *punk* de fato começa a surgir nos Estados Unidos, representado, principalmente pela banda Ramones, no início da década de 1970. Apenas depois, então, o movimento estouraria ao som das bandas inglesas.

Para Roberto Muggiati, os primeiros adeptos do estilo protestavam não apenas contra o sistema, mas também contra os considerados traidores do movimento. Em uma época em que o “rock-como-revolução” estava em processo de falência, com a popularização da música de discoteca entre os jovens, aliada ao “aburguesamento” dos ídolos do rock – que começaram a se render ao luxo – os grandes inimigos do *punk* são também esses personagens “que teriam renegados sua missão original”: Mick Jagger, Rod Stewart, Paul McCartney e outros.²⁹ O *punk* era guiado pelo que Muggiati chama de atitude “escatológica”. A ideia era chocar, e atitudes de “agressão” em shows eram uma dessas formas. Eles regavam “(...) o público com cerveja e cusparadas. Um dos talentos de Sid Vicious era vomitar em cena e ele acabou fazendo escola. A plateia, por sua vez, retribuía estas amabilidades, arremessando latas e garrafas sobre os ídolos”.³⁰ A moda também seguia a linha de chocar: calças rasgadas, cruzeiros, *pier-cings*, cabelos tingidos em cores altamente chamativas, “(...) uma programação visual de deli-

²⁸ Podemos citar, dentre outros: FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2006. E também: McNEIL, Legs. **Mate-me por favor: uma história se censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

²⁹ MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 111.

³⁰ *Ibidem.*, p. 111.

berado mau gosto, feita para agredir”.³¹ Apesar de considerado efêmero, e por todas as características mencionadas, pode-se dizer que o *punk* rock, “parece ter persistido menos como música, do que como atitude social e forma de protesto”.³² O que mostra a importância de entendê-lo principalmente como prática cultural.

No entanto, a história do *punk* é muito mais complexa, e muitas coisas atribuídas ao movimento são desconstruídas pelos próprios protagonistas. No episódio 9 do documentário “A História do Rock’n’Roll”,³³ Sid Vicious, ex-vocalista do Sex Pistols, afirma que a atitude de cuspir na banda por parte do público, assim como outras características que hoje se atribui ao *punk*, foram construções da mídia sobre o movimento, a fim de desqualificá-lo. De qualquer forma, devemos levar em consideração não apenas o que os ídolos *punks* **gostariam** de ter passado, mas o que realmente foi levado para o seu público. Logo, se não era o objetivo cuspir, fato é que houve um público que fez isso e seguiu essa linha. De qualquer forma, essa reflexão é importante para não atribuímos à “ideologia do movimento” algumas ações e pensamentos que muitas vezes eram até mesmo renegadas.

No Brasil, o *punk* toma força principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília no início da década de 1980. Mas em Goiânia isso acontece apenas no fim da década, como mostraremos mais à frente. Em São Paulo, os *punks* já começavam a se estruturar na cidade no fim da década de 1970, mas é no início de 1980 que há o auge do movimento. Nesse Estado o movimento foi muito relacionado às gangues, e enfrentamentos entre os *punks* do ABC e os *punks* da capital eram comuns. É no início da década de 1980 que surgem bandas que até hoje influenciam o rock brasileiro, como Cólera, Inocentes e Ratos de Porão. Também em Salvador, o *punk* lança seu representante: Camisa de Vênus. Enquanto isso, em Brasília, as bandas mais representativas são Aborto Elétrico e Plebe Rude.³⁴ No entanto, apesar de men-

³¹ *Ibidem.*, p. 111.

³² *Ibidem.*, p. 111.

³³ **The History of rock ‘N’ Roll**. 1995. Time-Lite Video & Television e Warner Bros. Entertainment Inc.

³⁴ GASTÃO MOREIRA. **Botinada – A origem do punk no Brasil**. São Paulo: ST2, 2006. Documentário. 110

ções múltiplas sobre influências, a principal referência para os *punks* goianos, era mesmo São Paulo, como mostra a fala de Aurélio Dias, que fez parte da primeira banda *punk* goianiense: “(...) a nossa referência era São Paulo, velho. Era Olho Seco, era Cólera, era Garotos Podres, era Inocentes, Replicantes do Sul, Ratos de Porão, que todo mundo ouvia muito”.³⁵

Mas é a união do *punk* com outros estilos que forma as cenas de rock alternativo da década de 1990. Para Brandini, a pluralidade e união de diversos estilos, como no caso do *crossover*, é dimensão fundamental da estética musical e visual que marcou o início das cenas alternativas. Assim, é essa característica que diferencia e identifica o rock alternativo. Esta mistura entre gêneros do próprio rock – e, em alguns casos, também com ritmos regionais – ocorre das mais diversas formas nas cenas alternativas. Will Straw diz que o rock alternativo não possui mecanismos para definir algumas práticas musicais como obsoletas:

O surgimento de novas formas estilísticas num clima de pluralismo raramente vem acompanhado de uma pretensão de evolução (...) surge uma grande variedade de exercícios estilísticos ou genéricos em que nenhum estilo começa como privilegiado ou como organicamente expressivo de um ponto de partida cultural. Em vez de se pensar que toda a cultura do rock alternativo se movimenta numa dada direção, são as carreiras individuais que se movimentam dentro dessa cultura de modo idiossincrático.³⁶

Ou seja, todos os estilos passam a ser válidos. E trazê-los de volta à tona ou misturá-los faz parte dessa experiência que se estabelece no rock alternativo.

Nesse momento, é necessário fazer uma diferenciação entre o que seria o rock alternativo e a cena rock independente. Entendemos que o rock alternativo se estruturou ao longo da década de 1990 exatamente como um novo gênero do rock que mistura diversos estilos, e que foi fundamental como base dessas cenas que vem se formar ao redor do mundo. No entanto, como dito, devemos compreender o rock alternativo como um novo gênero de

min.

³⁵ Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

³⁶ STRAW, Will. Communities and scenes in popular music [1991]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures Reader**. London and New York: Routledge, 1997. p. 497

rock, um novo estilo musical, caracterizado pela mistura de gêneros. A cena rock independente, por sua vez, é bem mais ampla. Ela inclui o rock alternativo, mas também outros tipos de rock, como o próprio *heavy metal*. Apesar da maioria das bandas dentro da cena rock independente não definirem a música que fazem apenas através de um estilo – configurando, portanto, uma maioria de bandas de rock alternativo –, há, sim, bandas que denominam seu estilo apenas como *heavy metal*, ou apenas *punk*, ou apenas *trash metal*, por exemplo. A importância do rock alternativo dentro da cena rock independente foi exatamente derrubar barreiras entre os estilos e permitir que diversos gêneros musicais convivessem em uma mesma cena: a cena independente. Por isso, a importância de se estudar o surgimento do gênero rock alternativo.

É preciso chamar atenção também que estamos fazendo essa diferenciação de acordo com observações que realizamos no campo de estudo. Mas essa concepção não é unanimidade e, muitas vezes, rock alternativo e independente são utilizados como sinônimos. Inclusive, muitos autores com os quais dialogamos utilizam a expressão “cena rock alternativo” e vamos manter essa denominação sempre que isso acontecer. O que é importante compreender é a diferença entre rock alternativo como um novo gênero musical e “cena rock alternativa” ou “cena rock independente” como esse movimento que vem a se estruturar em diversos países, principalmente, a partir da década de 1990 e sobre o qual estamos falando. De qualquer forma, quando estivermos caracterizando o nosso objeto, preferimos a utilização “cena rock independente”, exatamente por abranger de uma forma geral o rock produzido neste circuito.

Outro nome constantemente utilizado para denominar a cena rock é *underground*. Entendemos essa denominação como sinônimo de independente. Apesar de ter uma carga de autenticidade maior. *Underground* é o que está por baixo, o que não é visto, não é notado, mas é feito e resiste, apesar disso. Portanto, é muito utilizado como uma forma de orgulho por parte dos integrantes da cena. Mas analisaremos melhor a forma como essa autenticidade é

aclamada no quarto capítulo. No texto, na maioria das vezes, entendê-lo-emos como sinônimo de independente.

Mas se essa pluralidade estética no rock alternativo é praticamente unanimidade dentre os estudiosos, o ponto de origem deste gênero é causa de discórdias. A construção dessa rede de relacionamento através de cenários de rock ao redor do mundo começa a ser constituída a partir do fim da década de 1980 e início de 1990. A década reconhecida como “perdida” para grande parte do meio cultural – e, principalmente, para o rock – foi, na verdade, período de estruturação e desenvolvimento do processo de formação do que viriam a se constituir essas cenas. Espalhadas pelo mundo, formaram uma diversidade enorme de bandas e, mais do que isso, possibilitaram a ascensão de artistas que atuam distantes da indústria fonográfica – e também a formação de um mercado intermediário.

De qualquer forma, é preciso levar em consideração que esse espaço cultural de pluralismo e ecletismo forma uma cultura que não possui um objetivo comum ou critérios de juízo correspondentes, como era comum ocorrer nas tribos de *punk* ou *heavy metal*, por exemplo. E essa é, provavelmente, uma das razões por se falar em crise do rock durante a década de 1990. Brandini, ao fazer um pequeno histórico sobre a passagem do rock dos anos 1970 para a década de 1980, enfatiza a tribalização do rock. Apesar de até a década de 1970 o rock ser classificado como progressivo, *glitter* ou *folk*, suas características eram consideradas mais homogêneas: “quando se falava em música, era possível definir com clareza o que era e o que não era rock. Mesmo com a fragmentação em diversos estilos musicais, as bandas eram mais reconhecidas pela definição genérica de rock”.³⁷ Na década de 1980, no entanto, começam a aparecer os subgêneros, como *punk*, *heavy metal*, góticos, etc. “A fragmentação do rock em tantos estilos e o surgimento de panoramas urbanos geraram a tribalização, característica dos anos 80. Assim, o rock tornou-se uma bandeira ideológica de grupos

³⁷ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d’Água; FAPESP, 2004. p. 13

distintos e representou universo de práticas e valores desse novo espaço urbano”.³⁸

Para Brandini, um exemplo de representação prática desse conceito de tribalização acontece nos anos 70, momento em que o movimento *punk* passa a pregar o lema *Do it yourself*, ou “Faça você mesmo”. Essa expressão norteava os valores e práticas que se referiam à ideologia dessa tribo: “A união e interação dos *punks* em torno da ideologia se evidenciam nas práticas cotidianas do grupo, no consumo de produtos elaborados por seus membros (música, roupa) e nos locais que frequentavam”.³⁹ Num momento posterior, no entanto, esse lema acaba por ser assimilado por outros movimentos e passa a constituir a base da própria cena de rock alternativo, como mostraremos em seguida.

Para outros estudiosos, a cena de rock alternativo é vista como um espalhamento da onda *grunge*, como ficou conhecido o rock de garagem dos Estados Unidos, representado pela cidade de Seattle e pela banda Nirvana. Já para Brandini, o *grunge* é apenas a imagem midiática do rock alternativo. Assim, para a antropóloga, a polêmica em relação ao ponto de origem das cenas de rock não está resolvida, porque, além das discordâncias de opiniões em relação ao termo ‘alternativo’, ele adquire novos sentidos nos países e localidades em que se estruturam. Como no caso em Goiânia, em que diversos estilos apareceram ao mesmo tempo, ainda que eles tenham em outros países se estruturado em um espaço de tempo maior.

A busca de um início, para além do sentido teleológico, pode significar uma melhor compreensão dos fenômenos históricos, dependendo do foco de pesquisa. De qualquer forma, no caso em questão, independente do ponto de origem, as discordâncias em relação ao tema servem para exemplificar a complexidade do fenômeno do qual se trata e mostrar que as cenas de rock independente ao redor do mundo se formaram através de um processo longo de estruturação e que transformou e ainda transforma a vida de jovens em diversos países. Através das entrevistas realizadas para este trabalho, das fontes pesquisadas e do estudo de

³⁸ *Ibidem.*, p. 13

³⁹ *Ibidem.*, p. 15

bibliografia específica, conseguimos traçar um panorama sobre o início da cena de rock independente em Goiânia e no Brasil, o que facilita a compreensão de todo o processo.

Para compreender esse movimento, foram analisados diversos jornais locais, materiais que circulavam na época e, principalmente, depoimentos orais. É necessário chamar atenção para o fato de que os depoimentos utilizados neste trabalho, por mais que tenham por objetivo contextualizar a história do rock goianiense, não são encarados como verdades absolutas. São representações de um momento, de forma consciente ou não. Como diz o historiador Roger Chartier, a história cultural tem por “principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.⁴⁰ Assim, é possível pensar uma história cultural do social que tem por objeto:

(...) a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fossem.⁴¹

Dessa forma, os depoimentos são utilizados como forma de compreender os processos pelos quais o presente adquire sentido. Além disso, cabe ressaltar que eles foram coletados através de metodologias apresentadas pela história oral, que é entendida, nesse trabalho, como uma forma específica de discurso. Alessandro Portelli a define como “um discurso dialógico”, que é criado não apenas pelo o que é dito pelos entrevistados, “mas também pelo que nós fazemos como historiadores – por nossa presença no campo e por nossa apresentação do material (...) refere-se simultaneamente ao que os historiadores ouvem (as fontes orais) e ao que dizem ou escrevem”.⁴² Logo, o uso que se faz das entrevistas é o momento crucial para a boa interpretação desses discursos como documento histórico.

⁴⁰ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 16

⁴¹ *Ibidem.*, p. 16

⁴² PORTELLI, Alessandro. História oral como gênero. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 10

1.2 O início: Headbangers, punks e pós-punks caminham lado a lado

A cena de rock em Goiânia começa a se estruturar na década de 1980 através dos movimentos *punk*, *heavy metal* e *pós-punk*. Nessa época, apesar da circulação e relação de pessoas por entre esses gêneros do rock, eles não se misturavam diretamente, havendo, inclusive enfrentamentos e rixas entre seus integrantes, especialmente entre *punks* e “metaleiros”. No fim da década de 1980, o *heavy metal* era predominante na cena goianiense, mas os *punks* já se faziam presentes. Mesmo que em número bem menor, produziam fanzines e mostravam a cena de Goiânia para o resto do Brasil e do mundo – como analisaremos no capítulo 3. Mas é no início e meio da década de 1990 que o *punk* surge com mais força na cidade.

Márcio Júnior viveu esse momento e parte dessa transição. Idealizador de um dos maiores e mais tradicionais festivais de rock independente em Goiânia e no Brasil – o Goiânia Noise Festival, que teve sua primeira edição em 1995 – é também sócio da Monstro Discos, selo independente responsável pela gravação de diversas bandas de todo o Brasil – incluindo bandas de nome no cenário *underground*, como Ratos de Porão. Em 2011, Márcio também se tornou responsável pela gestão dos espaços culturais do estado de Goiás – fato que gera controvérsias no cenário independente e que será mais bem explorado no quarto capítulo.

O roqueiro goiano conta que, quando entrou em contato com a cena goianiense, por volta de 1985, o Brasil estava tomado pela febre do “Rock in Rio” e diversas bandas começaram a surgir também em Goiânia. Para ele, a divisão era clara: ou você era *headbanger* – como os fãs de *heavy metal* gostavam de ser chamados – ou gostava do “rock da Globo”, “do Chacrinha” – maneiras pelas quais Márcio caracteriza o rock brasileiro de alcance dos anos 80, o chamado Brock, que inclui bandas como Blitz, Kid Abelha, Titãs, Paralamas do Sucesso, RPM, dentre outras.

Ao contrário de seus colegas de escola, que apreciavam essas músicas “mais pops”,

Márcio ia atrás de bandas de “sons mais pesados”, como Dorsal Atlântica e Harpia. Estava de olho no cenário *underground* que surgia com força em Minas Gerais, estado considerado por ele como “celeiro *do heavy metal* brasileiro”. Foi de lá que surgiu bandas como Overdose e Sepultura, reconhecidas no cenário nacional e internacional, no caso desta última. Nessa época, Márcio não tinha banda, mas já participava como parte do público da cena. Ele relembra bandas goianienses de *heavy metal* que marcaram o fim da década de 1980, como Mortuário, Encruzilhada, Asgard, Mandatory Suicide e Escola Alemã. Depois de um tempo afastado por causa dos estudos universitários, Márcio volta à cena e percebe uma nova movimentação, diferente da que havia deixado três anos antes:

E aí eu fui retornando, e quando eu retornei pra cena e comecei a ir mais nos shows e ver o que tava acontecendo de novo na cidade, já tinha uma geração nova que eu não conhecia. E que foi muito legal. Então você já tinha, por exemplo, uma cena forte de *punk* e de *hardcore*. A coisa não tava só cristalizada no metal. E já tinha um monte de banda nova. E aí já é o começo dos anos 90. Cê tem um monte de bandas novas. Você tem o Jukes, que era a banda do Léo Bigode, uma das melhores que tinha na época, cê tinha uma banda que chamava Coquetes que era legal, cê tem Decibéis Debiloids. Você tem toda uma cena mais com essa pegada *hardcore*. E é através dessa cena que eu vou me aproximar mais. Dessa coisa mais *punk* que pra mim é muito importante.⁴³

Essa visão é compartilhada por Aurélio, ex-integrantes da banda HC-137 – banda de *punk* que fez sucesso no fim da década de 1980 e início de 1990, e uma das primeiras bandas de rock a gravar um disco na capital goiana. Para ele, o metal e o *punk* “eram as duas cenas que caminhavam juntas. A de metal era muito maior que a cena *punk*. A cena tinha 30 *punks* em Goiânia e 200 metaleiros”.⁴⁴

O *heavy metal* explode no Brasil a partir do Rock in Rio, em 1985, chamando a atenção da indústria fonográfica, que passa a lançar álbuns de bandas do gênero. No entanto, para Brandini, “Com a ascensão do estilo no País e sua conseqüente tribalização, uma relação paradoxal desenvolveu-se nesse universo: por um lado, o *heavy metal* tornou-se um fenômeno

⁴³ Márcio Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 10/02/2011.

⁴⁴ Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

de massas; por outro, o *underground* começou a se fortalecer em oposição à massificação do estilo metal”.⁴⁵ Então, o “*Do it yourself*”, originário do *punk*, passa a influenciar também o *heavy metal* brasileiro, fazendo crescer o cenário *underground*:

A crescente demanda de consumo gerada por esse estilo criou selos, locais para shows e revistas, como a Rock Brigade. Esta começou como fã-clube, tornou-se um fanzine, depois revista e, finalmente, lançou álbuns internacionais desprezados por grandes gravadoras, abrindo espaço também para as bandas nacionais. O mesmo foi feito pela loja de artigos de rock Woodstock Discos, pelos selos Devil’s Discos, Baratos e Afins e o famoso Cogumelo Discos, de Belo Horizonte. Nessa cidade, em virtude de sua cena *underground*, proliferam dezenas de bandas de sucesso, entre elas o Sepultura. Nessa época, também faziam sucesso o Overdose e o Dorsal Atlântica. Vendiam-se de 5 mil a 8 mil cópias por álbum, num sistema mercadológico absolutamente *underground*. As músicas dessas bandas não eram tocadas em rádios comerciais, não apareciam na mídia nem tinham videoclipes. O desenvolvimento desse meio alternativo fortaleceu-se quando, diante da emergência das tribos, a união do *heavy metal* com a música *punk* e *hardcore* gerou o ‘*crossover*’.⁴⁶

Portanto, o *heavy metal* se estabeleceu de forma massiva, principalmente, em Belo Horizonte. E a cena que se estabeleceu lá serviu como exemplo para os *headbangers* goianienses. Nessa mesma época, os roqueiros goianos também presenciavam essa ascensão do *heavy metal*. Assim, o desenvolvimento do rock em Goiânia parece trazer alguns elementos condizentes com o que aconteceu em outras localidades do Brasil e outros que mostram a especificidade da cena goianiense. Enquanto o *heavy metal* se desenvolveu na capital goiana na mesma época que grande parte do país (meados da década de 1980), o *punk* veio se estabelecer em momento posterior.

Também em Goiânia, e de forma paralela ao *punk* e ao metal, estavam os que auto se denominavam *pós-punks*, ou adeptos do *new wave*. Apesar do *new wave* ser caracterizado como um momento posterior ao *punk*, em Goiânia, surge de forma paralela ou até mesmo anteriormente a este estilo, como Jadson Júnior – que participou ativamente do movimento *pós-punk* em Goiânia – mostra em seu livro “Das cores ao século XXI”, em forma de relato

⁴⁵ BRANDINI, Valéria. *Cenários do rock* – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d’Água; FAPESP, 2004. p. 17

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 17 e 18.

pessoal:

(...) em território goiano essa atitude surge e desenvolve a partir de três bandas distintas, mas igualmente determinantes para a cena local: Quarto Mundo, 17º Sexo e Restos da Cultura Proibida. Nessa ordem. A atitude *new wave* ou *punk* não existia antes delas. Se existia era incipiente, se limitava a indivíduos isolados e teria que romper com o preconceito vigente na comunidade roqueira para se impor de fato.

Os que curtiavam *punk* rock eram os mesmos que curtiavam metal, não havia uma tribo específica para o *punk* e a *new wave* era ouvida pela juventude não-roqueira, os jovens playboys do ensino médio e uns poucos universitários.

Assim sendo o pós-*punk* surge em Goiânia antes mesmo de surgir o *punk*. A banda HC 137 – que foi a primeira *punk* da capital – só surgiria à partir de 1988, ou seja, já bem no fim da década (...).

O livro de Jadson é um depoimento pessoal sobre esse momento e essa vertente do rock goianiense, já que ele não apenas participava ativamente, como era integrante da banda Quarto Mundo. Atualmente professor de inglês, ele fala, portanto, de um ponto de vista interno ao movimento. Além disso, parece querer afirmar um passado que hoje parece pouco lembrado pelas novas gerações.

De qualquer forma, as bandas *pós-punk* parecem, de fato, surgir antes mesmo das bandas *punk*, como verificamos em outros depoimentos. De acordo com alguns depoimentos, até o meio da década de 1980, o rock progressivo predominava em Goiânia. No entanto, com o Rock in Rio, em 1985, isso muda de forma significativa. O sociólogo Benevides, ao falar sobre a formação do movimento *punk* em Goiânia, diz que ele deve ser observado em meio a uma “a uma enxurrada de informações e tendências musicais que vai desde o *heavy metal* até o gótico”, e que foram adquiridas através de revistas especializadas em música, por meio de correspondências ou, ainda, através de “amigos vindo de grandes centros que traziam novidades a cada visita”.⁴⁷ Assim, evidenciam-se especificidades na construção do movimento *punk* e da própria cena de rock na capital goiana, já que os estilos chegam de forma simultânea na cidade, mesmo que em proporções diferentes:

⁴⁷ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p. 233

É engraçado, isso, nascendo aqui, então era uma mistura, uma coisa estranha porque aqui juntava *punk*, pós-*punk* e *hardcore* que eram coisas que vieram em épocas diferentes, mas aqui todo mundo conheceu em épocas iguais. Então, assim, ao mesmo tempo que os meninos estavam conhecendo o Cólera, tava conhecendo The Cure, Bahaus, e conhecendo Dead Kennedys, tudo ao mesmo tempo. Então surgia aquelas coisas meio malucas (Raniere, entrevista, ex-punk, Goiânia, apud Benevides)

E, pra gente, a gente não tava nem aí não (...) pra nós o *punk* aqui tava no auge. Pra gente, era o máximo, a gente tava se lixando que lá fora tava em baixa. Pra gente aqui era um momento, uma porrada de adolescente, curtindo pra caralho, todo mundo querendo montar sua banda, tocando e tudo, fazendo um show às vezes pra meia dúzia de pessoas (Flavio Diniz – entrevista, ex-punk, Goiânia, apud Benevides).⁴⁸

Para Walter Segundo, dono do selo independente Two Beers or Not Two Beers e integrante da banda Corja, ao mesmo tempo em que “todos escutavam tudo”, e era “tudo misturado”, havia também os *punks* e metaleiros radicais:

Assim, o que a galera escutava aqui era anos 80, gótico, talz, nessa vertente do rock assim, que na verdade é tudo misturado. Aqui foi tudo misturado, sempre foi tudo misturado. Num tem porque se separar, porque *indie*, rock, *hardcore* e metal, *punk* e vários outros subtítulos sobrevivem dentro da mesma cena. E nessa época era assim. Tanto assim, você vê os *punks* aqui de Goiânia, eles escutam gótico desde sempre. (...) que era o que sempre rolava de som assim, que a galera sacava pouco, não tinha essa diversidade de banda, cê sempre sacava as maiores bandas (...) lógico que tinha metaleiro radical e *punk* radical, tinha muita briga, tinha pra caralho.⁴⁹

Da mesma forma que esses estilos iam se estruturando de maneira mais ou menos simultânea, também os agentes que as traziam não eram necessariamente opostos. Apesar da rixa entre os integrantes do *punk* e do metal, havia diversas pessoas que circulavam pelos dois meios, formando redes de relações bastante complexas. Para Habermas, “As atividades, as opiniões que acompanham a ação não podem por si mesmas explicar a realidade. (... é necessário) estudar as redes de interação em uma sociedade constituída por relações comunicativas, a união na comunicação de sujeitos opostos”.⁵⁰ Assim, ao mesmo tempo em que existiam querelas, os públicos se misturavam e ouviam o que era possível ouvir em tempos em que o acesso aos mais diversos materiais era mais dispendioso. Mesmo que

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 233.

⁴⁹ Walter Segundo. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 15/02/2011.

⁵⁰ HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p.

houvesse uma intensa sociabilidade entre roqueiros dos mais diversos lugares do mundo, através, principalmente, de fanzines e trocas de materiais por cartas – como exploraremos no terceiro capítulo –, ainda sim havia certo tempo de espera para que os materiais chegassem. Márcio Júnior, por exemplo, apesar de se considerar adepto do *heavy metal*, conta que também acompanhava o trabalho das bandas de pós-*punk*. Ao mesmo tempo, cita as rixas entre os fãs de metal e os *punks*, além das disputas internas ao próprio movimento:

Teve mó profusão dessas bandas do pós-*punk* e do *punk*. Eu acompanhei várias delas. Então, você tinha, por exemplo, Décimo Sétimo Sexo, Resto da Cultura Proibida, Quarto Mundo, Flores para Alice. Essas bandas eram bem legais. E a influência delas era outra. Era uma coisa mais dark, gótica, era Jorge Vision, esse era o tipo de influência dessas bandas. E teve muito pau entre *punk* e metaleiro aqui. Muito mesmo. Dentro do próprio metal ainda tinham as brigas que eram entre os true metal e os false metal. Quem era “poser” e quem era real. A pecuária ali. Os metaleiros tinham um ritual né. Ia pra lá, pra pecuária, você pulava as grades da pecuária, porque era uma vergonha pagar os ingressos, pulava e os metaleiros se encontravam ali na arquibancada dos rodeios. E ali teve briga homéricas assim. E eu um ano acabou com o assassinato de um menino lá. Levou um tiro lá e morreu numa confusão dessa. Então, assim, existia mesmo essa rixa. Tinha briga de punk com metal.⁵¹

Formavam-se, portanto, redes de relações bastante diversificadas, além de espaços de sociabilidade que integravam e misturavam sujeitos que diferenciavam entre si. A atuação de Claudio, criador do primeiro selo de rock de Goiânia, Subway, e da banda HC-137, é um exemplo claro dessas interações. Aurélio e Flávio, que participaram da banda em momentos diferentes, mas ao lado de Claudio, contam como ocorria essa interação:

Claudio era um cara que começou a vender camisetas na feira hippie e tal, de repente, montou uma loja. Falou pra mim: “vou parar de estudar”. E eu naquela, nossa, o estudo é tudo, como é que cê vai parar de estudar. E ele: “não, eu sou comerciante”. E, realmente, começou montar uma loja, ganhou dinheiro com essa loja. A proporção de cópias desse disco [o do HC-137...] ficou muito mais com o Claudio, ele ficou com 700, que foi ele que bancou mesmo. Mas o Claudio pegava 500 cópias desse disco, ia pra São Paulo e trocava tudo por metal e deathmetal, e aplicou deathmetal nessa Goiânia, meu amigo. Pessoal não sabe disso, quem aplicou deathmetal em Goiânia foi o Claudio. Tanto que quando ele morreu, a mãe dele ficava gritando, “meu deus, meu filho vendia aquelas merdas, andava de preto, mas ele tinha o coração bom”. Porque, cara, ele sabia que aqui tinha saída. Ele tinha visão do negócio. Ele ia pra São Paulo naqueles bate-volta, voltava aqui, em uma

⁵¹ Márcio Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 10/02/2011.

semana ele vendia quase tudo que ele tinha trazido. Camiseta e disco.⁵²

Eu enchia o saco do Carlos. Eu, pô, Carlos, você toca no HC-137 e aí porra, só tem parada de metal aqui. Cadê os hardcore? Tinha.. mas era pouco. Ele era comerciante, cara. Era aquilo que vendia. Punk tinha 10 caras, metaleiro tinha 200.⁵³

Eládio Garcia, por sua vez, veio para Goiânia de Santos no início da década de 1980.

Adepto do estilo *punk*, logo se enturmou na incipiente cena goianiense. Uma das coisas que mais chamou atenção do santista foi exatamente essa mistura de estilos:

Então, tinha essa cena rock. Essa cena que eu acho pós-*punk* total né, porque você tinha um monte de influencia completamente diferente. Tanto que os movimentos aconteciam em paralelo. Eu andava com uma galera, um pessoal, a gente fazia um tipo de som. Mas tinha uma outra galera também que pra mim tava fazendo um som pós punk, ouvindo *trash metal*. Eu ouvia Motorhead, né. A gente sempre ouvia tudo. Pós punk é tudo né. Tudo é interessante. Então já tinha uma outra galera que a gente veio conhecer depois né.. então, já tinha outros nichos assim. Tanto mais pro lado do metal, tanto pro lado do *hardcore* mesmo, do *punk* mais *hardcore*. E a gente meio que navegava na praia do pop, vamos dizer, da *new wave*, de uma mistura maior. (...) de uma mistura que não era tão agressiva. Então tinha essas três cenas que elas caminhavam em paralelo. Cada um fazendo o que podia fazer, onde podia fazer. Então, esse foi o primeiro contato com essa galera do rock que foi no início dos anos 80.⁵⁴

Podemos notar na fala de Eládio a admiração de alguém que vem de São Paulo, que possuía cenas de rock mais consolidadas e distintas entre si e que se depara com uma realidade diferente e, até mesmo, menos agressiva. Portanto, percebemos que a história do rock em Goiânia e, provavelmente, em outras localidades do Brasil, diferencia-se do rock desenvolvido no mundo e no centro econômico do país. Possuem não apenas características regionais distintas, como também temporalidades diferenciadas. Mas, talvez, tenha sido exatamente essa temporalidade que permitiu a formação de uma forte cena independente na década de 1990, já que esta se caracteriza pela interação dos gêneros de rock – base estética que permite o fortalecimento de todo o cenário que vem a se formar. Essa base estética isolada, por sua vez, não possibilitaria a ascensão de uma cena rock independente como a que

⁵² Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

⁵³ Flávio Diniz. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

⁵⁴ Eládio Garcia. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 20/04/2011.

vai se estruturar na década de 1990. A criação de uma infraestrutura própria e a formação de um mercado intermediário foram essenciais para formação da outra base desse processo.

1.3 Do it yourself x Do it together

Para Will Straw, o rock alternativo é um fenômeno que se formou a partir da estabilização dessas cenas do movimento *punk*. Não há dúvida que o caráter ideológico do *punk* marcou o início da cena musical alternativa. Principalmente, no que diz respeito ao espírito “*Do it Yourself*” ou “Faça você mesmo” que inspirou diversas bandas a formarem seus próprios grupos. Essa postura e atitude, por sua vez, criaram as bases mercadológicas que viabilizaram a produção, divulgação e consumo da música na cena alternativa. Para Brandini,

O rock alternativo surgiu do desconforto sentido pelos jovens (...) e foi por eles potencializado com a atitude da negação do universo pop, quase sempre imposto comercialmente pela grande indústria fonográfica (...) A produção padronizada de hits (sucessos) gerou essa inquietação entre os que buscavam atitude, inovação e diversidade no rock.⁵⁵

Assim, seja qual for sua origem, “o rock alternativo marcou a década de 1990, nascendo como produção não atrelada a interesses ou tendências políticas dominantes no mercado, representando um estilo musical e ideologicamente à margem da indústria cultural”.⁵⁶ O termo alternativo surge exatamente pela rejeição que o *underground* (práticas culturais que estão fora do grande mercado musical, formado pelas grandes gravadoras e conhecido como *mainstream*) tinha em relação ao fim mercadológico, “Portanto, seu caráter alternativo vem da busca de produção de um estilo situado à margem do sistema consumista da indústria cultural”.⁵⁷

⁵⁵ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d’Água; FAPESP, 2004. p. 21

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 34

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 14.

O conhecido termo indústria cultural foi um conceito cunhado pela escola de Frankfurt em referência à mercantilização da cultura. Para seus teóricos, com o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos, a cultura se torna mercadoria tanto para quem consome, quanto para quem fabrica. Assim, a indústria cultural caracteriza-se como uma prática social, na qual as produções culturais e intelectuais passam a ser norteadas em função de sua possibilidade de aceitação e consumo no mercado. Produzem, então, uma padronização dos bens culturais. Essa adaptação de obras artísticas segundo um padrão pré-determinado é um dos fatores mais contestados e criticados dentre os participantes da cena rock goianiense e, por isso, guia critérios de autenticidade de seus integrantes – como será discutido no quarto capítulo.

No Brasil, o desenvolvimento de uma indústria cultural mais evidente ocorre, principalmente, nas décadas de 1960 e 1970, incentivada pela reorganização da economia promovida pelo governo militar, através da internacionalização do capital e do fortalecimento do parque industrial. Para Renato Ortiz,

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isso se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.⁵⁸

Assim, a produção de bens simbólicos guia-se, em grande parte, por uma lógica econômica, mesmo que não possa ser reduzido a isso. Como mostra Renato Ortiz, descartar a análise da Escola de Frankfurt seria ingênuo “pois a ênfase na questão da racionalidade nos permite captar mudanças estruturais na forma de organização e de distribuição da cultura na sociedade moderna”.⁵⁹ No entanto, essa transformação não pode ser vista apenas através do viés econômico, pois a cultura não é apenas mercadoria, “ela necessita ainda se impor como legítima. Com isso entende-se que a análise da problemática cultural deve levar em conta o

⁵⁸ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 113

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 147.

movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social”.⁶⁰

Pierre Bourdieu, por sua vez, analisa o campo de produção cultural através da oposição entre “o campo de produção erudita” e o “campo da indústria cultural”, de forma que o primeiro produz bens culturais “objetivamente destinados (ao menos em curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais”⁶¹; e o campo da indústria cultural é “organizado com vista à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (“o grande público”)”.⁶² Assim,

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes.⁶³

E é em oposição ao campo da indústria cultural, mas também distante do campo de produção erudita, que o cenário de rock independente começa a se estruturar. Forma-se, então, uma infraestrutura própria, como selos, espaços destinados ao gênero e festivais, que oferecem condição para o crescimento das cenas. Em consequência, surge um mercado intermediário, facilitado pelo barateamento e acesso às tecnologias. Esse mercado é alimentado por alguns meios que permitem a troca e contato entre as cenas localizadas geograficamente distantes uma das outras. Em um primeiro momento ocorriam em grande parte através dos fanzines, correspondências e troca de fitas cassetes. Márcio Júnior, idealizador do Goiânia Noise e produtor da Monstro Discos, conta como ocorria esse processo de vendagem de fitas através de cartas:

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 147.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 99

⁶² *Ibidem.*, p. 99.

⁶³ *Ibidem.*, p. 99;

Por exemplo, a fita demo do Mechanics [banda do entrevistado] vendia por carta. O cara pega lá a grana (...) enrolava num monte de papel, papel carbono pro carteiro não ver, botava dentro de uma carta e mandava a grana. Eu pegava a grana, pegava a fita (...) e mandava pro cara. (...) Por exemplo, hoje você faz um disco com mil cópias [na cena independente] é um sufoco vender. Do Mechanics você vendia, sei lá, quase dois mil fitas, cê tá entendendo? Então, é um momento assim, e sem internet. É uma loucura.⁶⁴

Ou seja, as cartas e fanzines eram responsáveis pela estruturação de todo um mercado que, agora, acontece, principalmente, através da internet e de circuitos, coletivos e organizações que fortalecem essas relações. Alguns exemplos são a Associação Brasileira de Festivais Independentes e, principalmente, o Circuito Fora do Eixo, que conectam diversas cidades do interior do país e da América do Sul, funcionando como rede de apoio às cenas.

Para Fabrício Nobre, ex-sócio da Monstro Discos e atual dono da Construtora Música e Cultura, estes circuitos vêm modificando o lema punk “*do it yourself*”, pela idéia “*do it together*”. Alteram, então, as relações de produção de sentido:

Sempre existiu o lance da brocade. Isso é uma coisa característica do fazedor de cultura, do realizador de arte, mas é uma coisa característica também, principalmente, do mercado independente de música e do rock, do punk rock, tal. Tem muito do “*Do it yourself*”, do fazer sozinho, mas é o fazer sozinho apoiado numa cena. (...) o punk rock hoje é muito mais, o alternativo, é muito mais o “*do it together*”, né, o fazer junto. Isso é muito legal, e eu acho que é isso, esse senso do coletivo. Um amigo meu, o Pablo, fala assim: “até pra ser egoísta você tem que trabalhar coletivamente hoje em dia”. Então, isso é uma coisa massa. É legal, ter a possibilidade de fazer várias parcerias. Isso é muito massa. E eu acho que esse espírito norteia muito o realizador de cultura e de arte. É raro hoje em dia aquele cara que vai, sozinho, que vai, tem um mecenas que banca. Isso não acontece, cara. Tem que parcerizar as coisas. Tem que agir independentemente, poder fazer parceria com quem você quiser. Não ser obrigado a fazer parceria só com a rádio, com a gravadora, tem que dar uma riscada nas possibilidades, mas tem um sem fim de possibilidades.⁶⁵

Assim, forma-se uma imensa rede ao redor do Brasil e do mundo que funciona cada vez mais através de lógicas próprias, a ponto de se criar um mercado intermediário com suas próprias leis e estrutura funcional e com aspectos estéticos próprios, determinados e difundidos dentro do próprio campo. Se, como diz Bourdieu, “pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as

⁶⁴ Márcio Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 10/02/2011.

⁶⁵ Fabrício Nobre. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 13/05/2011.

normas de sua produção”, então, no caso do campo do rock independente, podemos perceber uma independência num grau bastante elevado que foi facilitada pelo acesso à tecnologia. Primeiro, pela própria concepção “estética e dimensão técnica do rock dos anos 90”, que se orientaram por essa apropriação de novas tecnologias de produção pelos jovens artistas. E, segundo, porque permitiu, mais do que a possibilidade de que qualquer pessoa poderia formar sua banda – mesmo sem ser músico, como pregava o *punk* dos anos 1970, que qualquer um pudesse também gravar um disco de sua banda: “você não precisa ser pop para gravar um disco”.⁶⁶ Mas também, e principalmente, pelo lugar que este campo ocupa enquanto alternativa a um campo cultural mais amplo e pelo significado e espaço que lhe é conferido na vida de diversos jovens.

1.4 A juventude atuante: investimentos afetivos e senso de comunidade

A maneira como historicamente esse rock chega à vida desses jovens, aliada a um complexo processo de formação e de estruturação, envolve subjetividades como prazer, sensações de comunidade e redes de empoderamento. Entende-se, no entanto, que essas subjetividades estão atreladas a processos concretos de “investimento afetivo no mundo”. É o que Lawrence Grossberg chama de “aparelho do rock”. Em suas palavras:

O rock se torna visível só quando localizado no contexto da produção de uma rede de empoderamento: uma aliança afetiva, organização de práticas e eventos materiais e concretos, formas culturais e experiências sociais que abrem e estruturam o espaço de investimentos afetivos no mundo. (...) Uma música específica existe como rock para um público só quando localizada num conjunto maior chamado aparelho do rock. Nesse contexto, a música é modulada de modo a empoderar seu funcionamento específico. O aparelho do rock inclui textos e práticas musicais e também determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens de artistas e aficionados, relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, práticas midiáticas, compromissos ideológicos e representação midiática do próprio aparelho.⁶⁷

⁶⁶ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004. p. 41

⁶⁷ GROSSBERG, Lawrence. *Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday*

Ou seja, as condições materiais pelas quais se estruturam essas cenas não estão dissociadas da forma como os aficionados por rock investem afetivamente no próprio aparelho. Para analisar a forma como essas práticas ocorrem, precisamos compreender o surgimento e estabilização da chamada juventude enquanto ator social independente e consciente de si mesmo enquanto grupo. A importância que esse grupo social assumiu a partir da segunda metade do século XX é inegável. Para Hobsbawm, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes”.⁶⁸ Nesse sentido, não só a categoria juventude é datada historicamente, como também a preocupação de análise sociológica e “peso social” que lhe é atribuída: “o jovem adquire importância sociológica na medida em que encabeça movimentos culturais e políticos de contestação às ordens estabelecidas”.⁶⁹

Diante da ciência de que estamos lidando com uma categoria socialmente e historicamente construída, devemos sempre especificar sobre qual juventude estamos falando, já que “há entre os jovens, estilos, valores e comportamentos em disputa que produzem identificação”.⁷⁰ No caso dos jovens que começam a formar a cena rock independente em Goiânia, sabemos que possuem condições financeiras relativamente estáveis, já que conseguem de uma forma ou outra ter acesso a instrumentos cujo acesso era extremamente complicado; e possuem tempo livre – não precisam ajudar economicamente em casa – para formação e atuação na cena. Outro indício que revela a situação econômica desses jovens são os locais de onde começou a surgir e ter força a cena: universidades e institutos federais. Ou seja, em uma época (fim da década de 1980 e início da década de 1990) em que cursar o

life [1984]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997. p. 478

⁶⁸ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 323

⁶⁹ CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. *O mito da rebeldia da juventude – Uma abordagem Sociológica*. In: **Educação em Debate**, Fort. 13 (1): jan/jun 1987. p. 18

⁷⁰ NOVAES, Regina. Apresentação. **Juventude, conflitos e solidariedade**. Comunicações do Isu, n. 50, ano 17, 1998. p. 7

ensino superior não era tão comum, estudantes que podiam ter esse privilégio, em geral, possuíam relativa condição econômica.

Ao mesmo tempo, compreende-se que a juventude é parte da construção do indivíduo na sociedade moderna e que “em sociedades ocidentais modernas e complexas, a idade é um dos marcadores culturais e dos componentes da vida e da identidade social que não pode ser descartado com facilidade, mas também não deve ser encarado com exclusividade”.⁷¹

A formação dessa identidade social que passa pela juventude está, grande parte das vezes, ligada exatamente a diferentes formas de investimentos afetivos no mundo. Knauth e Gonçalves mostram, através de um estudo de caso sobre a prevenção da AIDS entre os jovens, como as práticas individuais – e, em específico, dos jovens – não são guiadas por um cálculo racional entre “ganhos e perdas”. Para as autoras,

(...) uma das “lições” mais importantes dadas pela epidemia da AIDS é a desmistificação de que a aquisição de informações implicaria, automaticamente, uma mudança de comportamento. Essa concepção está baseada numa forma racionalista e “economicista” de pensamento (...) Assim, no caso da Aids, as “perdas” – tendo em vista que esta é ainda uma doença que não tem cura – seriam, sem dúvida alguma, maiores que os “ganhos”, ou, em outras palavras, o prazer não justificaria o risco.⁷²

Hobsbawm, por sua vez, mostra como as primeiras manifestações tipicamente jovens não possuíam “declarações políticas de princípios no sentido tradicional”, já que anunciavam publicamente sentimentos e desejos pessoais:

Mesmo quando tais desejos eram acompanhados de manifestações, grupos e movimentos públicos; mesmo no que parecia, e às vezes tinha, o efeito de rebelião de massa, a essência era de subjetivismo. (...) Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção.⁷³

⁷¹ ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de & Eugenio, Fernanda (orgs). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 95

⁷² *Ibidem.*, p. 92.

⁷³ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 326

Por isso, analisar esses mecanismos que são criados pelas mais diversas razões – e são motivadas por sensações de estar no mundo – é de extrema importância, para compreender, por exemplo, essa característica híbrida do rock alternativo e o senso de comunidade que se produz neste cenário.

Em seu artigo “Comunidades e cenas na música popular”, Will Straw caracteriza as cenas musicais em contraposição às comunidades musicais. Enquanto esta última procura estabelecer continuidades históricas locais e são relativamente estáveis, as primeiras pressupõem certo “rompimento” com as continuidades locais, havendo uma crescente combinação de estilos específicos num processo contínuo de diferenciação e complexificação. Essas práticas assumem um caráter cosmopolita, estando constantemente ligadas às mudanças que ocorrem em outros lugares do mundo.

Em relação ao rock alternativo, por exemplo, os valores estéticos dominantes no terreno local costumam ser similares de uma comunidade para outra. Para Straw, “A cultura global do rock alternativo é uma que o localismo foi reproduzido, em caminhos relativamente uniformes, em níveis continentais e internacionais”.⁷⁴ Exemplo disso é a grande utilização da língua inglesa nas canções, característica bastante comum também nas bandas goianas e que pode ser visto como uma forma de facilitar a comunicação em uma cena que extrapola as fronteiras nacionais.

No livro em que Brandini escreve sobre a cena brasileira, ela cita Holly Kruse, que fala sobre como grupos que se diferenciam criam esse sentimento de comunidade:

Assim como todas as formas de identificação, ao fazer sua diferenciação de outros estilos musicais, a música alternativa ou *college* propicia um senso de comunidade àqueles que se engajam em certo quadro de práticas sociais, consumo, produção e interação. Como participantes de movimentos locais, acham necessário expressar a diferença entre outras fontes de produtores e consumidores de música. Eles também estão conscientes de pertencer a uma subcultura que se estende para além das

⁷⁴ STRAW, Will. Communities and scenes in popular music [1991]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997. p. 499

fronteiras de sua comunidade.⁷⁵

Percebemos, portanto, a necessidade do jovem de estar afetivamente ligado às práticas mais diversas. Tanto o fanzine quanto a internet foram meios que ajudaram na formação de um senso de comunidade entre as cenas de rock ao redor do mundo, possibilitando uma interação para muito além das barreiras geográficas. Na época dos fanzines, Eduardo Pereira formou um grande grupo de amizade e já foi em diversos shows para ficar na casa de amigos que conheceu através dos correios. E, da mesma forma, eles iam para a capital goiana. Essas correspondências possibilitaram a criação de grandes redes de relacionamento, ligando pessoas de todo o Brasil, através de diversas práticas de companheirismo denominadas de *brodage*.

Aqui cabe uma ressalva sobre o termo *brodage*, muito utilizado na cena local, como mostra o sociólogo Rubens Benevides. De acordo com ele, esse termo estava relacionado à prática comum em eventos da cena independente em “que as bandas rateiam parte ou todos os custos dos eventos em que se apresentam”,⁷⁶ ou seja, os eventos tinham por intenção a socialização e criação de espaços em comum para as bandas tocarem, mesmo que os organizadores tivessem que pagar para isso. Essa denominação foi estendida para qualquer prática que envolvesse troca de favores entre os membros da cena.

Essa camaradagem, entendida como um valor próprio deste campo, associada às possibilidades materiais de interação, formam as condições de estruturação do aparelho de rock, do rock independente.

⁷⁵ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004. p. 89

⁷⁶ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008.

1.5 A aparelhagem alternativa do rock

A década de 1990 é comumente apresentada como “década perdida para o rock”. Will Straw diz que a sensação de crise na cultura do rock vem da perda de uma teleologia com propósito histórico que é substituída pela diversidade e pluralismo, indicados como mostra de saúde e vitalidade. Ou seja, se há uma crise do rock, ela diz respeito muito mais à ausência de identidades fechadas – como acontecia na época das tribos de rock –, do que de falta de produção e até mesmo de ícones. Comprova-se tal fato pela grande quantidade de selos abertos nesse período e pela ascensão de linguagens musicais alternativas que não teriam espaço nas indústrias fonográficas, ou no mercado, nas décadas anteriores, como, por exemplo, Raimundos, Chico Science, Charlie Brown Jr., Sepultura, Ratos de Porão. Muitos desses grupos foram descobertos ou tiveram seus primeiros discos gravados por pequenos selos ou gravadoras independentes e, apenas após a aceitação do público e sucesso comprovado, fizeram contrato com grandes gravadoras.

Nesse sentido, Brandini defende que a década de 1990 trouxe mais ganhos do que perdas para o rock, já que “as condições de criação, produção e consumo do rock são indubitavelmente superiores às das décadas passadas”:

Se as novas tecnologias de produção e as novas relações de mercado não solucionaram o problema da exclusão, ao menos possibilitaram a concretização do sonho de jovens músicos. A impossível inserção no mercado de muitas bandas de rock das décadas passadas tornou-se uma realidade para inúmeras bandas alternativas nos anos 90.⁷⁷

Brandini afirma, portanto, que a grande revolução dos anos 1990 é a alteração que se dá nas relações de produção, através da criação de uma alternativa à estrutura de mercado que o sustentava. O aparelho do rock – isto é, as formas visíveis no qual esse gênero toma forma –

⁷⁷ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d’Água; FAPESP, 2004. p. 10

é alterado drasticamente. Ou seja, para além da ruptura e alterações nos padrões sonoros e comportamentais, questões que também são observadas nas gerações anteriores, há uma grande mudança no cenário físico e material do rock, assim como nas formas de interação de seus públicos, artistas e produtores, papéis que constantemente se sobrepõem.

Formou-se um mercado intermediário em função da ideologia das bandas e do público do rock alternativo, que condenava a forma de seleção realizada pelas grandes gravadoras – os chamados sucessos prontos, ou *sure things*. Para conseguir se estruturar sem os “grandes”, foram criadas formas alternativas de produção e divulgação. Surgiram selos especializados em determinados seguimentos musicais que se alimentaram da produção *underground*. Forma-se, então, um campo cultural sustentado e provedor de um mercado intermediário com crescente autonomia. Para Pablo Kossa, produtor cultural e dono de um dos selos goianienses, *Fósforo Cultural*, esse campo já é uma realidade em Goiânia:

Primeiro, a gente tem um mercado que [se] sustenta quase exclusivamente desse segmento independente e dos desdobramentos dele. [...] e também dessa efervescência dos anos 90. Primeiro você ter esse mercado de estúdios que conseguem viver com essas bandas [do *underground*]. Ou seja, você tem casas de shows, tem bares temáticos desses segmentos e não precisa dialogar com a cultura de massa, ou seja, do radiofônico, ou do sertanejo, quanto do pagode, dos segmentos populares que tão aí. Então, isso aí me dá elementos pra afirmar da existência dessa cena em Goiânia. Além disso, a frequência de eventos, né? Que você percebe que, se as bandas não conseguem ainda se manter trabalhando com a sua arte, com o seu produto estético, já consegue ver uma movimentação [...] Goiânia [tem] a cada dois meses um festival forte.⁷⁸

Percebe-se, portanto, uma intensa movimentação na cena goianiense que permite cada vez mais a formação deste campo cultural com um alto grau de independência. A única falta, para Kossa, no entanto, é a ainda impossibilidade de as bandas se manterem através de seu trabalho artístico. Para o produtor cultural, as casas de show são de extrema importância para que isso ocorra, e que alastrar esse segmento para o interior dos Estados faria uma grande diferença.

⁷⁸ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

Por outro lado, esse desenvolvimento da cena é questionado por alguns integrantes da cena. Acreditam que, apesar do lugar posto a Goiânia como referência no rock nacional, ainda há muito que se desenvolver. Moacir Oliveira Assunção Júnior, mais conhecido como Juninho, é dono da Hocus Pocus, um sebo especializado em quadrinhos e um dos lugares mais tradicionais do rock em Goiânia. Localizada no centro da cidade, foi responsável por unir diversos roqueiros em suas dependências. Já realizou shows de rock, apesar de seu tamanho reduzido, e exposições de fanzines. Para Juninho, a situação dos lojistas que trabalham de forma segmentada é bastante complicada na cidade:

(...) Goiânia tem mais de um milhão de habitantes, fala por aí que é a cidade do rock alternativo, num ter uma loja é até vergonhoso né. Não se consome produto. Então, fica uma coisa meio estranha, de vender um peixe, mas a realidade não é essa não. Do consumo assim, né. Quantas bandas lançam um CD e deixam... a vendagem é pífia assim. A vendagem é quase nada mesmo. (...) a vendagem não é animadora. Chegaram a ter umas cinco lojas, mas hoje não tem mais nada. Trabalhar segmentado é complicado.⁷⁹

Além disso, é preciso ressaltar que também os produtores culturais – mesmo os considerados de sucesso, não só em Goiânia (como os sócios da Monstro Discos), mas também no Brasil –, na maioria dos casos, mantêm algum trabalho paralelo. Mesmo que eles tenham como prioridade o trabalho no selo.

Apesar de dificuldades como essas, de investimentos mais segmentados, percebemos uma abrangência relativamente grande e estabilidade econômica. Talvez, até mesmo, pela crescente ausência de segmentação extrema. Pablo Kossa, sócio da Fósforo Cultural, um empreendimento que abriga diversas modalidades de arte, incluindo a música, fala sobre a importância de se ter essa pluralidade, indo para além do mercado segmentado:

Eu acho muito massa ter essa pluralidade. Eu, particularmente, esse é um consenso na Fósforo, que a estagnação em um nicho é limitante, é burra. Não favorece aquilo que a gente pensa como cultura mesmo. A gente entendeu isso já alguns anos,

⁷⁹ **Moacir Oliveira Assunção Júnior.** Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 17/02/2011.

quando a gente começou a abrir os eventos. A gente trabalhava muito rock mesmo. A gente começou a inserir outros segmentos, principalmente, o hip hop, e a cultura popular. Primeiro, a gente abriu só pra música. E a gente depois viu que só música era pouco. Por isso a mudança de nome que era Fósforo Records, que é o nome original e remete pra gravação mesmo a música pra Fósforo Cultural, pra ampliar esse espectro. A gente percebeu que só música era limitado. Após essa ampliação que a gente fez do segmento musical. Essa interação aqui é muito rica. Você desde a CUFA que é um movimento social que trabalha com esporte, você tem o pessoal do design, você tem o pessoal da arquitetura, o pessoal da arte (...), da moda. Eu acho isso tudo muito engrandecedor, pra nós nem se fala, mas pra Goiânia. É essencial ter lugares de congruência de cultura urbana, como acontece aqui na Fábrica. Me honra muito fazer parte desse espaço.⁸⁰

Para Brandini, o mercado alternativo situa-se entre o underground e o *mainstream* pop, surgindo como um grande ponto de inovação:

A saga dos pequenos empreendedores com seus selos marcou a luta pela sua inserção e sobrevivência no mercado. Injetando inovação, diversidade e criatividade no ambiente fonográfico (rompendo com o medo do risco e a necessidade de “sure thing”), os selos representam o contraponto ideológico do *mainstream*. Foram o alternativo a indústria da música, o efervescente, audacioso e imprevisível no processo de criação e produção musical.⁸¹

Assim, ao contrário das *majors* – as grandes empresas da indústria cultural – que iam atrás de talentos em busca do lucro, os selos tentavam desenvolver uma “uma estrutura estável para poderem investir em bandas de seu agrado”.⁸² Brandini diz que os “independentes” são, na verdade, os únicos empreendedores culturais, por necessidade, já que eles só fazem dinheiro criando ou trabalhando em novos mercados, que não aqueles da grande estrutura de mercado. Portanto, buscar novos estilos musicais, para além da questão ideológica, é também uma questão de sobrevivência para os pequenos selos.

No entanto, percebe-se uma postura altamente crítica nestes novos produtores culturais que, buscam, mais do que ser autônomos, produzir músicas que não estejam vinculadas a massificação cultural. Isso é fácil perceber na maioria das trajetórias dos festivais do Brasil. Na maioria dos casos, começam com apoio mínimo e conseguem manter-se apenas pela

⁸⁰ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

⁸¹ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004. p. 89

⁸² *Ibidem.*, 2004, p. 74.

persistência e vontade de alguns atores individuais. Fabrício Nobre, um dos organizadores do *Goiânia Noise Festival* até 2012, define sua produção independente de uma maneira bastante simples: “ser independente é garantir que, independente do que for, o festival vai acontecer”.⁸³ Apesar de hoje esse evento ter uma estrutura que o coloca como o principal festival de rock independente do Brasil, nas primeiras edições ele deu pouquíssimo lucro ou até mesmo prejuízo para seus organizadores. Além disso, a arte “autêntica”, realizada sem concessão a outros tipos de interesse seja ele qual for – político, econômico – passa a ser um critério essencial para a música produzida neste campo. A ideia de autenticidade é aclamada a todo instante e sua análise é de extrema importância para compreensão da estruturação desta cena. A forma como ela é apresentada pelos roqueiros goianienses será mais bem explorada no quarto capítulo, quando analisaremos algumas bandas, suas composições e performances. Por agora, basta apresentá-la enquanto um fator determinante para explicação sobre as ideologias artísticas da cena, que denomina a autenticidade como não concessão da arte produzida a qualquer fator externo. E é também uma forma de autorrepresentação.

Percebe-se, portanto, que um dos fatores que contribuíram para proliferação dos selos foi a participação de integrantes das tribos de rock na produção fonográfica. Aliando vontade pessoal e conhecimento sobre o meio ao profissionalismo, essas pessoas foram responsáveis pela ascensão deste mercado intermediário:

Esses músicos e produtores, cuja iniciação profissional ocorreu no universo dos grupos de rock alternativo, tinham experiência em linguagem musical, no processo de produção e no conhecimento da necessidade do público. Apesar de as grandes [empresas fonográficas] saberem do potencial de consumo do rock alternativo, não tinham *know-how* para tomar essa fatia de mercado, pois nada conheciam da cena de rock.⁸⁴

Além disso, na maioria das vezes, os festivais começaram com o intuito de produzir um lugar para a própria banda tocar, o que mostra também a realidade do campo cultural

⁸³ Em palestra durante o 16º *Goiânia Noise Festival*.

⁸⁴ BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004. p. 87

goiano na época, já que esses lugares eram restritos. Pablo Kossa mostra qual foi o incentivo para criação do *Vaca Amarela*, um dos mais importantes festivais da cidade:

Eu começo a produzir alguns eventos na cidade com intuito único e exclusivo da minha banda tocar, não tinha uma pretensão de cena não. Eu organizava o show para que minha banda tivesse um palco para tocar. Assim, surge o *Vaca Amarela* em 2002, com quase dez anos de existência.⁸⁵

Mas as próprias dificuldades do campo cultural local são apontadas como propiciadoras de uma mentalidade empreendedora para início da produção neste campo, como mostra Márcio Júnior:

Eu penso assim, as bandas se desenvolveram bastante pelas dificuldades objetivas que surgiam. Então, por exemplo, eu tinha uma banda. Então, eu queria né, pô, queria tocar, fazer show. Só que não tinha ninguém para me chamar para fazer o show. Então, cê quer saber? Eu vou fazer o meu próprio show, vou produzir, vou virar produtor de show. Eu quero lançar disco (...) então eu vou criar uma gravadora para lançar disco. E essa rede que se formou nessa época (...) a gente sempre teve essa mentalidade. Olha, cara, ninguém vai fazer pela gente. Isso é bobagem. Cê já tá aqui, Goiás é um Estado periférico. Goiânia é uma capital muito nova, você não tem cultura urbana, o Estado é agrário. Impuseram na gente essa história de capital da música sertaneja, capital *country*, inclusive como política de Estado (...) Então, não tinha como, se a gente quisesse fazer alguma coisa, era a gente.⁸⁶

Podemos ver, portanto, a constante menção às dificuldades locais, mesmo que como impulsionadoras da cena. Nesse sentido, podemos ver que a rede que se forma ao redor do Brasil e do mundo é também influenciada pelas relações que a cena estabelece em cada localidade, principalmente, pela busca por poder e legitimidade, de forma que se criam estratégias políticas para a afirmação da cena alternativa.

No entanto, de um tempo para cá, essa condição periférica se alterou significativamente devida à legitimidade alcançada pelo movimento. Segundo Márcio Júnior, um dos sócios da *Monstro Discos* e um dos criadores do *Goiânia Noise Festival*, “o crescimento do GNF se fundou, entre outras coisas, em um processo gradativo de conquista de legitimidade e de acumulação de capital simbólico que despertou a atenção das empresas e

⁸⁵ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

⁸⁶ Márcio Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 10/02/2011.

das autoridades locais ligadas à cultura”.⁸⁷

Acreditamos, então, que Goiânia surge como um ótimo exemplo para caracterizar a cena independente, na medida em que representa a abrangência dessa nova fase do rock dos anos 1990, que se firmou em localidades de pouco alcance, e possibilitou que essas se tornassem referência, mesmo com forças políticas não facilitando, como será explorado no próximo capítulo. Nesse sentido, podemos dizer que a configuração do rock independente mostra também um mundo que já não funciona na lógica da polarização e caminha para um funcionamento em rede – principalmente, devido ao desenvolvimento econômico de países emergentes e o aprimoramento e barateamento das tecnologias de comunicações. As oportunidades estão cada vez menos concentradas nos grandes centros – e o desenvolvimento da cena em Goiânia é reflexo e, ao mesmo tempo, articulador deste processo.

A música nos serve, portanto, como objeto que capta o espírito do tempo e a essência de uma época. O rock independente, por sua vez, pode ser considerado um objeto ainda mais privilegiado para análise das relações vivenciadas pelos jovens dos anos 1990 e 2000, já que mostra novos hábitos e maneiras de agir dessa parte da população historicamente construída em forma de categoria.

⁸⁷ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p. 268

CAPÍTULO 2

A invasão do rock – lutas de representações presentes no campo cultural goianiense

“Querem mostrar que Goiânia não é só a terra natal de ‘Leandros e Leonardos’ e que de uns cinco anos para cá muita coisa tem acontecido, principalmente, no rock’n roll. ‘Vamos mostrar para um público mais amplo o que está acontecendo nos subterrâneos da terra do pequi’”. Assim termina a reportagem do Jornal *O Popular*, do dia 4 de maio de 1995, sobre o *1º Goiânia Noise Festival*. No mês de outubro do mesmo ano, por sua vez, a Secretaria de Desenvolvimento Econômico da capital goiana, na gestão do prefeito Darcy Accorsi, apresenta um projeto que pretende intitular Goiânia como “capital *country*”. Mas, contestado pela população, a tentativa não é aprovada.

Como discutido no primeiro capítulo, a cena rock em Goiânia começa a se estruturar na década de 1980 através dos movimentos *punk*, *pós punk* e *heavy metal* – momento em que esses gêneros do rock não se misturavam de forma direta, havendo, inclusive, enfrentamentos e rixas entre seus integrantes. No entanto, a capital começa a se afirmar como um novo polo de rock independente no país, após a segunda metade da década de 1990. No mesmo momento em que presenciamos a ascensão da cena rock de Goiânia, percebe-se um projeto explícito por parte do poder público local e das fundações ligadas à agropecuária em valorizar e difundir o estilo *country*, como, no exemplo citado, sobre a tentativa de intitular Goiânia como capital deste estilo.

Esse projeto é respaldado pelas representações presentes na história do estado de Goiás ligadas ao rural e ao sertanejo. Além disso, é alimentado pela economia do estado, baseada na agropecuária, e pela formação da chamada “nova elite rural”, que, junto às

instituições ligadas à agropecuária, patrocinam diversos eventos e manifestações característicos do *country*,⁸⁸ como a Exposição Agropecuária ou as grandes festas de rodeios. Cabe ressaltar que estes eventos são responsáveis por uma grande circulação de dinheiro, a ponto de autoridades locais considerarem a Exposição Agropecuária como o “carnaval goiano”, atribuindo ao evento a importância econômica que o carnaval possui para cidades como Rio de Janeiro e Salvador. Todas essas questões são ainda aliadas ao gênero musical mais conhecido da cultura local: o sertanejo, representado, em especial, por famosas duplas goianas, como Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano e Bruno e Marrone. É importante notar que o sertanejo recebeu grande investimento por parte da indústria fonográfica durante a década de 1990, o que caracterizou o *boom* do gênero no cenário musical brasileiro nesta época.

Da mesma forma, surgem os discursos do rock, também respaldado em representações coletivas. Esses discursos vão contra qualquer discurso que minimize as práticas culturais locais, ou seja, que identifique apenas algumas práticas como legitimamente goianas. Os discursos apresentados pelos integrantes contestam tanto o sertanejo e o *country* quanto as manifestações de caráter histórico – as ditas tradicionais, como as canções de Marcelo Barra, a tradição do pequi ou a poesia de Cora Coralina. Ou seja, os integrantes vão contra os critérios do que seria uma cultura “autêntica” e “legítima” de uma forma geral. No entanto, ao mesmo tempo, também acionam esses critérios, quando precisam caracterizar a cena de rock como legitimamente goiana, para conquistar espaços.

Percebemos também que, no campo cultural goiano, as lutas de representações não estão restritas ao rock, mas aparecem, também, por exemplo, entre aqueles que afirmam a identidade goiana como *country* (mais recente) e aqueles que defendem a tradição. O movimento rock, como dito, vai contra qualquer uma dessas “correntes” de pensamento.

⁸⁸ Como será caracterizado mais à frente.

Ambas reivindicam questões históricas para legitimarem-se. Uma, porém, chama atenção para a riqueza natural e cultural do Estado, enquanto a outra referencia questões econômicas, como a condição agrária de Goiás.

Essas questões políticas são reforçadas por representações coletivas que acabam por afirmar as divisões da organização social. Nesse sentido, como diz Chartier, precisamos:

(...) considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras “instituições sociais”, incorporando sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social (...) mas também considerar (...) estas representações coletivas como as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social – “Mesmo as representações coletivas mais elevadas só tem existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos”.⁸⁹

Sendo assim, vale a pena nos aprofundarmos no que seria essa representação coletiva fundada em um imaginário sertanejo que guia não apenas manifestações locais, mas também políticas governamentais, como explicitado acima.

2.1 A música em Goiás e o imaginário goiano

Em pesquisa sobre patrimônio cultural em Goiânia, Clarinda Silva e Cristiane Mancini afirmam que o aspecto agrário do estado de Goiás, que se estende à capital, passa por um enfoque na cultura sertaneja – representações presentes na mídia sobre a capital e seu estado. De acordo com o estudo, Goiânia possui vários rótulos, que, de forma geral, são ligados a esses aspectos, como rural, interiorana, *country*, terra de migrantes, “cidade das praças, das flores, ecologicamente correta”:

No caso de Goiânia o sertão também se reveste de potencial identitário. A imagem do sertão se contrapõe com a concepção de modernidade e civilização que surge com a nova capital de Goiás. Mas, também, é retratada, principalmente, na música sertaneja como uma característica marcante da identidade goiana. O paradoxo entre litoral e interior; cidade e sertão publicado pela Revista Oeste em 1942, época do batismo cultural de Goiânia, evidencia o papel da paisagem nos dilemas da construção da identidade goiana.⁹⁰

⁸⁹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 183

⁹⁰ SILVA Clarinda A. MANCINI, Cristiane R. **Percepção do patrimônio cultural art déco de Goiânia**:

Da mesma forma, o geógrafo Eguimar Felício Chaveiro,⁹¹ em seu livro *Goiânia, travessias sociais e paisagens cindidas*, também apresenta esses rótulos nos quais Goiânia é enquadrada como “capital do cerrado”, “capital do sertão”, “capital country”, “capital da música urbaneja”, “capital do pequi”. Essas denominações são afirmadas, reconhecidas e divulgadas pelo próprio governo local.

O sociólogo Rubens Benevides, por sua vez, vê essa atribuição de títulos a Goiânia e ao estado de Goiás como uma busca pela determinação de uma identidade goiana que é historicamente indefinida. O sociólogo indica uma virada discursiva que teria ocorrido na capital após o acidente radioativo⁹² em 1987. As práticas políticas em Goiás, desde a década de 1920, se respaldaram no conhecido discurso do progresso e do desenvolvimentismo que acabou relegando a diversidade das expressões culturais goianas. A própria construção de Goiânia aparece como um desses exemplos de práticas políticas que visam o moderno. Capital planejada, foi fundada em 1933 e surgiu, principalmente, em função de discursos e práticas modernistas, presentes não só em Goiás, mas em grande parte do Brasil no início do século XX. Nesse momento, almejava-se o progresso e a modernidade, embasada no discurso médico-científico. Imbuída do pensamento político da época, a nova capital foi construída, dentre outros objetivos, para representar um marco entre o estado do sertão, incivilizado, *versus* o estado que se queria ter, desenvolvido, rumo ao progresso:

Goiânia, muito mais do que uma nova cidade, representava um local onde as relações capitalistas se processavam no bojo da acumulação em Goiás. (...) O estado de Goiás, na época, era essencialmente agrário, com uma população quase que totalmente rural dedicada à agropecuária. Desta forma, podemos notar a expansão capitalista cada vez mais ativa com a construção de Goiânia, demonstrando a

caminhos de identidade local, caminhos de turismo. 38 f. Relatório (Pesquisa de Iniciação Científica). Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás, 2007. p. 12.

⁹¹ CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, travessias sociais e paisagens cindidas.** Goiânia: UCG, 2007.

⁹² O acidente do Césio-137 aconteceu em 1987 e é considerado o maior acidente radioativo fora de usinas nucleares. Várias pessoas sofrem até hoje conseqüências do acontecimento. Além disso, na época, Goiânia ficou marcada por essa história para o resto do país, que temia o local e as pessoas vindas de lá.

transição onde o rural e o urbano se mesclavam.⁹³

Apesar de a construção de Goiânia⁹⁴ ter representado a ideia de “rumo a um estado capitalista/ moderno”, as mudanças culturais e estruturais começaram a acontecer, principalmente, a partir da década de 1970. Goiás tinha população majoritária no campo até essa época, mas houve uma movimentação em direção às cidades antes disso. Várias famílias percorreram o caminho em direção à cidade a partir da década de 1960. Dados do censo demográfico do IBGE mostram que 69,2% dos goianos, de um total de 1.917.460, viviam na zona rural em 1960. Ou seja, apenas pouco mais de 30% estava na cidade. Dez anos depois, essa imagem mudou bastante. A migração fez com que a população da zona urbana subisse para 42,5%, mas agora de um total de 2.899.266 goianos. “O restante ainda continuava no campo, mas não por muito tempo. A virada ocorreu em meados da década de 1970”.⁹⁵

Heliane da Costa Braga, estudiosa da área da Geografia, analisa o território goiano a partir de suas dimensões materiais e simbólicas, aprofundando a discussão em relação à tradição e modernidade goianas. A partir do momento citado (1970), esses dois elementos passam a coexistir e conflitar durante as décadas seguintes ao processo de modernização, que se iniciou no campo. Para a autora, a “ordem social do espaço goiano”, no sentido utilizado por Badie, como materialização das “relações e ações praticadas por e entre indivíduos e grupos num determinado território”, está relacionada às estruturas produtivas que compunham sua realidade material antes e depois do advento da modernidade:

⁹³ CHAUL, Nars Fayad. **A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988. p. 110 e 111.

⁹⁴ A construção da nova capital veio quase que em paralelo com a conhecida *Marcha para o Oeste*, durante o Governo Getúlio Vargas, quando se iniciam políticas nacionais que pretendem integrar os chamados estados “periféricos”, como Goiás, ao resto da nação. Portanto, é a partir disso, que o Estado goiano “atrela-se” à história nacional, pois o movimento objetivava, exatamente, a integração do Estado à economia nacional. E foi também isso que deu as bases para a modernização do território goiano. In: BRAGA, Helaine da Costa. **Tradição e Modernidade Goianas: Uma breve reflexão sobre sua dimensão cultural**. II Colóquio Nacional do Neer, Nov. 2006. <http://www.geografia.ufpr.br/neer/NEER-2/autor_h.html> Acesso em: 29/09/2009.

⁹⁵ CUNHA, Cileide Alves. *A Herança Modernizadora de Pedro Ludovico e a Memória de seu Grupo Político*. In: CHAUL, Nasr e DUARTE, Luiz (Orgs.). **História Política de Goiás**. Goiânia: UFG, 2009. p.10.

Até a modernização-urbanização de Goiás, pode-se pensar numa identificação da sociedade goiana com seu espaço de vida pautada pelos referenciais comuns e pelos símbolos que dão sentido à existência daquela sociedade. Citam-se as relações de proximidade com a natureza, o conhecimento da terra, o trabalho desenvolvido com técnicas rudimentares, a contagem cíclica do tempo, a linguagem, as vestimentas, a camaradagem e a confiança. Esse modo comum de compartilhar a vida (...) permeava as relações entre fazendeiros e agregados inexistindo uma distinção clara entre ambos.⁹⁶

Sobre isso, Chaveiro⁹⁷ diz que havia um universo conhecido composto pelas paisagens construídas, pelos objetos e pelas próprias relações pessoais, que constituíam elementos identitários. Cita como exemplo a arquitetura das casas de fazenda, os carros de boi, as rodas de fiar, a enxada, as relações de compadrio e até mesmo a moral machista.

Braga mostra que as mudanças estruturais do estado foram resultado de políticas econômicas e serviram de base para a modernização do território. “A agricultura passa a ser desenvolvida nos moldes capitalistas e, a partir daí, cria-se uma migração rural-urbana que orienta a urbanização do estado”.⁹⁸ Os efeitos dessa modernização teriam sido sentidos, como dito, a partir de 1970. A territorialidade goiana passa a ser comandada por signos urbanos, como produtos industriais, arquitetura moderna e a presença de mídias. Dessa forma, alteram-se os valores, as paisagens e as representações dos sujeitos, logo, alteram-se as “formas de conceber e viver o mundo”.

Essas políticas econômicas, aliadas ao desejo de modernidade, levaram, inclusive, a difusão de um “*slogan*”, por parte do Estado de Goiás, durante a década de 1970, assim descrito: “Traga sua poluição para Goiás”. No entanto, para Benevides, após o trauma e estigma causado pelo acidente do Césio-137, há uma substituição deste discurso desenvolvimentista, “moderno”, por um pós-moderno. Goiânia passa a ser representada, então, como a cidade mais arborizada, a capital com qualidade de vida. Desta forma, ocorre

⁹⁶ BRAGA, Helaine da Costa. **Tradição e Modernidade Goianas: Uma breve reflexão sobre sua dimensão cultural**. II Colóquio Nacional do Neer, Nov. 2006. <http://www.geografia.ufpr.br/neer/NEER-2/autor_h.html> Acesso em: 29/09/2009. p. 6

⁹⁷ CHAVEIRO, Eguimar Felício. *Traços, Linhas e Matrizes Para a Compreensão de um Goiás Profundo*. In: CHAVEIRO, Eguimar Felício (Org.). **A Captura do Território Goiano e Sua Múltipla Dimensão Socioespacial**. Goiânia: Modelo, 2005.

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 7.

também certa defesa da diversidade cultural em Goiás, mas que partiu, primeiramente, de discursos dominantes, através da mídia e de políticas públicas:

O resgate da diversidade cultural em Goiás, ainda que tenha partido dos discursos dominantes, primeiramente através de políticas públicas, logrou desenterrar expressões culturais, em sua maioria, restritas às comunidades que conservaram suas práticas tradicionais. Dentre estas podemos apontar as Congadas em Catalão, a procissão de Fogaréu em Goiás, as procissões de Nossa Senhora do Rosário e do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, as comunidades Quilombolas, a culinária goiana, entre outras, que passaram a adquirir importância e visibilidade, inclusive no contexto nacional e internacional.⁹⁹

Nesse momento, vemos, então, uma valorização da tradição e também a emergência de um movimento cultural-musical que buscava a afirmação de uma identidade goiana. A historiadora Maria Amélia mostra como essa indefinição da identidade goiana teve respaldo na produção musical do Estado. Para a historiadora, a identidade goiana foi, ao longo do tempo, representada pela historiografia do período, “pelos elites locais e pelos viajantes que por aqui passaram”, em que o mundo goiano aparecia como “isolado, decadente, gerando o estigma do atraso”. Assim, diversos compositores do início do século XX, representando parte da intelectualidade goiana da época – e sua consequente autoridade para afirmação dos discursos que proferem –, anunciam ao grupo uma nova identidade, agora, baseada na “natureza pujante”. Esse processo permite que o grupo negado torne-se visível para outros grupos e também para si próprio: “O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”.¹⁰⁰

A tradição musical goiana passa a basear-se, então, no regionalismo e na ideia de sertão, na busca de afirmação de uma identidade. Temáticas que envolvem manifestações do amor à terra natal são bastante recorrentes na produção musical do Estado ao longo do século XX. Para a autora, o movimento modernista da década de 1920, que retoma a temática da

⁹⁹ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p.5

¹⁰⁰ Bourdieu *apud* ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Tradição, Memória e Identidade na música goiana: da modinha à MPB*. In.: RAMOS, Alcides F., MATOS, Mariz Izilda S. de, PATRIOTA, Rosangela (orgs.). **Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades**. São Paulo: Hucitec; Goiás: PUC Goiás, 2010. p. 203

identidade nacional relacionando-a a cultura do interior, “não contaminada”, “pura”, originária do século XIX, se impõe à produção musical goiana do século XX, através, principalmente, do culto à natureza e à terra:

Na luta de representações estabelecida entre uma região central e desenvolvida (no caso do Brasil, a região Sudeste, detentora do capital material e simbólico) que exerce dominação sobre regiões menos desenvolvidas – no sentido de menores fluxos de capitais e gentes, e também com menor capital simbólico – o Centro-Oeste aparece, desde o século XIX, em busca de uma identidade própria que se imponha ao discurso dominante, o contraponto desenvolvido nos versos é a Europa, matriz de um Brasil que se queria civilizado.¹⁰¹

Mas é apenas em um momento posterior, quando Goiás começa a se articular com outras regiões do país, devido ao fornecimento de produtos agropecuários, que sua produção cultural também se abre, levando, principalmente, cantores ligados à MPB goiana:

A década de 1970 assistiu a um rápido processo de modernização da economia agropecuária goiana, com destaque para o sudoeste do estado, vinculado ao agronegócio. A ação do Estado foi primordial para essa transformação, quer mediante investimentos em infra-estrutura, quer por estímulos fiscais e financeiros. A produção cultural também dava maior visibilidade ao mundo goiano (...). No mesmo período, o processo de renovação da música popular brasileira (que vinha da década anterior com a bossa nova e a MPB) abriu espaços para a música feita em Goiás. O momento é também propício, ao mesmo tempo, às inovações culturais e ao resgate das tradições no estado: uma política cultural mais consolidada, a partir da criação de órgãos específicos nas diversas esferas de governo, se constituiu em fomentadora de diversas iniciativas. Este estímulo possibilitou, por exemplo, que várias obras fossem publicadas por memorialistas de cidades goianas que incorporavam tradições de suas localidades ao cenário regional.¹⁰²

Com a consolidação da economia agropecuária no sul do estado durante a década de 1980, diminui-se o isolamento de Goiás que passa a se integrar ao mercado nacional, possibilitando a reafirmação das tradições goianas, por meio de elementos culturais locais, transformados “então em um marcador de identidade”. E é neste cenário musical e econômico que foi composto, por Rinaldo Barra, um dos considerados “hinos” da cultura goiana, a música Araguaia, que representa bem como essa nova identidade é cantada:

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 203.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 204.

Longas noites, madrugadas/ Quanta beleza para um só lugar/ Água limpa a se perder/ Não, não volta nunca mais// Lentamente, no abandono,/ Uma estrela atravesso o céu/ Encena um tema de ternura/ Um pesadelo da razão// Meu Araguaia/ Suas areias cobriram meus pés/ Seu encanto fez do pranto/ Um acalanto pra nós dois// E na rede ensimesmado/ Sonho sonhos que já estão em mim/ Sinto a vida que eu levo aqui/ Não esqueço nunca mais.¹⁰³

Para Maria Amélia, é possível perceber nessa música que ainda estão presentes elementos da estética romântica na canção contemporânea:

(...) à ode à natureza, se acrescentam o individualismo e melancolia, características do “mal do século” XIX! O grande rio, que delimita nossa fronteira oeste, é incorporado como parte da individualidade de cada um – é consolo nas aflições, sonho romântico que alija a razão. Os sonhos sonhados já fazem parte do “ser goiano”, da identidade ainda ancorada na paisagem natural. (...) Por oposição à vida dura de trabalho nas cidades, ao sentimento do efêmero do transitório, o mundo do sertão é reencantado pelas musas da poesia e da música; sertão tornado mito, sucedâneo do paraíso perdido. Afinal, os mitos da natureza nunca desaparecem à nossa volta como um antídoto aos venenos da sociedade industrial e urbana (Schamma, 1996, p. 17).¹⁰⁴

No entanto, para a historiadora, esses elementos ligados ao sertão e à natureza se misturam com aspectos da modernidade, representados pelo arranjo da música, de Ricardo Leão – em que a instrumentação eletrônica é bastante explorada – e pela interpretação intimista de Marcelo Barra, “apontando para uma filiação dos “cancionistas” às tendências mais recentes, para a época, da MPB”.¹⁰⁵ Além disso, a utilização da canção em algumas campanhas pela preservação do rio Araguaia relaciona o tema à contemporaneidade. É o que explica também parte do sucesso que possui entre o público jovem goiano e também fora do Estado.

Maria Amélia dá ainda outro exemplo que se tornou hino goiano, gravado até mesmo por cantores consagrados nacionalmente como Caetano Veloso: “Saudade Brejeira”. Nela mostra-se o sentimento do cancionista quando se encontra longe de sua terra natal. Composta por José Eduardo Moraes e Nars Chaul, “a canção revela o modo de vida do interior goiano,

¹⁰³ Rinaldo Barra. **Araguaia**.

¹⁰⁴ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Tradição, Memória e Identidade na música goiana: da modinha à MPB*. In.: RAMOS, Alcides F., MATOS, Mariz Izilda S. de, PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades**. São Paulo: Hucitec; Goiás: PUC Goiás, 2010. p. 206

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 206.

paraíso perdido de que o ‘eu poético’ sente saudades”.¹⁰⁶

Que saudade do meu alazão/ Do berrante imitando o trovão/ Da boiada debaixo do sol/ Nos caminhos gerais do sertão.// Das estrelas na noite, luar/ Capê-lobo na mata azul/ Do arroz com pequi, do ingá/ Dos amigos de fé da minha terra.// Minha terra de Ribeirão das Caldas/ De olho-d’água, magia e procissão/ De congadas, do meu chapéu de palha/ Desse amor natural do coração.// Quando mãe traz notícias de lá/ A vontade é voltar pra ficar/ Me abençoa o céu de acauã/ De ripina, pinhé no pé de serra.// Minha serra de ouro e dor dourada/ Quanta tristeza nas tardes do sertão/ Que a noite transforma em serenata/ Cantoria que afasta a solidão.// O meu peito goiano é assim:/ De saudade brejeira sem fim/ Quando gosta ele diz que "trem bão"/ Quanto canta a viola é paixão.¹⁰⁷

Os versos remetem a elementos da vida cotidiana nos sertões: “Observe-se aqui a recuperação da linguagem interiorana, assumida não como pastiche, mas como parte da identidade regional. (...) os autores reafirmam, com orgulho, a cultura goiana e a instituem como marcador de identidade”.¹⁰⁸

As modinhas goianas, coletadas por folcloristas, acabam por servir como uma das inspirações para compor essas músicas. Mantêm-se os laços com a tradição, ao mesmo tempo em que se incorporam elementos do presente por meio das letras ou da produção dos fonogramas, “onde são utilizadas novas tecnologias. A atualização da tradição possibilita que esta se torne parte da identidade regional também para as novas gerações”.¹⁰⁹ Mas, se parte das novas gerações assimilam com tranquilidade essa atualização da tradição, outra parte parece não se identificar com esses elementos identitários, e ela acaba por não abranger de forma massiva a identidade goiana, que, então, incorpora outras identidades.

Para Benevides, junto a esse “resgate” da diversidade cultural, que valorizou as práticas culturais ditas tradicionais, houve emergência de práticas culturais capazes de identificar e caracterizar a região, que, trata-se, segundo o sociólogo, do próprio *country*. Este estilo aparece como possibilidade de expressão cultural que “singulariza Goiás”. Primeiro, devido à “ansiedade de identificação do povo goiano” – já que a identidade goiana foi

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 206.

¹⁰⁷ José Eduardo Moraes & Nars Chaul. **Saudade Brejeira**.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 208.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 210.

“historicamente marcada pela indefinição”, de forma que o movimento *country* surge como opção para preencher essa vaga histórica. A ascensão dessa prática vem, por sua vez, aliada ao processo de desenvolvimento da economia goiana, “que veio a se basear no agronegócio, que, junto com a Pecuária, se constituiu como principal sustentáculo material da identidade *country*”.¹¹⁰

A socióloga Reijane da Silva mostra que, a partir da segunda metade da década de 1980, a denominação *country* passa a ser utilizada em referência a diversos eventos relacionados ao rural em Goiás. Citando o sociólogo Alem, ela diz que “a música sertaneja, as festas do peão, as exposições agropecuárias, o vestuário que tem relação com a tradição pastoril são elementos que foram apropriados pelo movimento *country*, que os dissolveu e os representa como homogêneos”.¹¹¹ O *country* remete-se ao tipo social do *cowboy* norte-americano: “Filmes de bang-bang, revistas em quadrinhos, *country-music*, jornalismo de variedades, material publicitário sobre o mundo rural norte-americano certamente estão nas raízes do emprego do termo *country* no Brasil”.¹¹² Essas representações penetraram nosso imaginário social sobre o que seria uma ruralidade épica, heroica, “cheia de tipos sociais valentes e corajosos e, principalmente, materialmente rica”.¹¹³ Os que concordam com essa denominação, assim o fazem porque enxergam o termo como uma forma de atribuir à realidade brasileira e goiana a modernidade.

No entanto, grande parte da população não concorda na atribuição deste título à capital goiana. Prova disso, foi a grande repercussão que a tentativa de intitular Goiânia capital *country* teve entre os cidadãos locais. Quando lançado o projeto, por parte do então prefeito Darci Accorsi as manifestações, principalmente nos jornais da cidade, foram as mais variadas.

¹¹⁰ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil:** juventude, política e *rock-and-roll*. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p. 6

¹¹¹ SILVA, Reijane Pinheiro da. **Aqui o sistema é bruto:** o movimento *country* e a identidade goiana. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Departamento de Ciências Sociais, 2001. p. 5

¹¹² *Ibidem.*, p. 5.

¹¹³ Alem *apud* SILVA, Reijane Pinheiro da. **Aqui o sistema é bruto:** o movimento *country* e a identidade goiana. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Departamento de Ciências Sociais, 2001. p. 5

Tanto a favor, como contra a concepção.

Reijane da Silva analisa diversos desses artigos. Em geral, os comentários que são contrários afirmam que este título reduziria as práticas culturais goianas e o projeto representaria um retrocesso para a cidade. O rural aparece como lugar de atraso e da “falta de cultura”. Além disso, esse título fecharia a cidade para novas vertentes culturais. O projeto é tido em alguns artigos como uma “inversão de valores”: o *country* é pernicioso e não pode ser confundido com tradição, já que, na verdade, representa algo “negativo, pejorativo, indecoroso, massificado”.¹¹⁴ Nesses argumentos que negam o projeto, há, em geral, uma defesa das tradições, as cavalhadas, a música caipira de raiz, etc. Para outra leitora, que envia um artigo para o jornal *Diário da Manhã*, o *country* representa uma classe rural privilegiada, “representante do latifúndio e do coronelismo. A ruralidade que a nova configuração representa é a que vai ao encontro dos interesses dos proprietários de terra. O ‘povão’ é visto como massa de manobra, como número, nas festas chamadas *country*”.¹¹⁵

Por outro lado, os argumentos de defesa dizem que o *country* já está impregnado na cidade, tanto do ponto de vista cultural quanto de infraestrutura e que, portanto, esse título apenas confirma uma realidade. Outro ponto colocado como positivo é a questão do turismo que aumentaria, caso a cidade se focasse no estilo. Nas palavras do leitor, “a ideia tem tudo para vingar e alcançar seu objetivo, que é o de atrair visitantes à cidade, criar novas fontes de faturamento e, conseqüentemente, mais empregos”.¹¹⁶

Para Silva, positivas ou não, as manifestações “*country*” não podem ser dissociadas da ação promovida pelas classes rurais dominantes, que manipulam os símbolos rurais “provocando homogeneização das culturas e mesclagem dos símbolos”.¹¹⁷ No entanto, também devem ser compreendidas como um “universo autônomo”, que se constrói a partir

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 9.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 8.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 54.

“das imagens que os goianos têm de si mesmos, forjadas na literatura, na historiografia, nos contos populares, nos versos *country* e nas músicas”.¹¹⁸ Ou seja, as grandes manifestações da ruralidade se configuram como uma atualização do mito do sertão em Goiás: “oferecem produtos e símbolos que, ao mesmo tempo em que estão revestidos de um caráter modernizado, remetem a uma história da região e ao jeito de ser de um povo”.¹¹⁹

De qualquer forma, nota-se essa intensa luta de representação entre os grupos sociais goianos. Para o historiador Roger Chartier, os grupos sociais forjam as representações presentes na sociedade de acordo com seus interesses, constituindo, então, um processo desprovido de neutralidade. Essas representações elaboradas são constitutivas de identidades, de forma que as percepções que cada grupo possui de si mesmos podem ser entendidas como instituições sociais já que demarcam a organização social. Além disso, a categoria de representação consegue articular três formas de relação com o mundo, que esclarece questões postas ao objeto de pesquisa. A primeira delas diz respeito ao “trabalho de classificação e de delimitação que produz configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos”.¹²⁰ Em seguida, estão as práticas que pretendem exatamente o reconhecimento de uma identidade social, ou seja, que visam “exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto em uma posição”. E, ainda, há as práticas institucionalizadas, na qual representantes de grupos ou comunidades reforçam de maneira visível e contínua a existência de um grupo.

Essas lutas, como já referenciado, se estendem aos discursos e práticas dos roqueiros locais.

¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 54.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 155.

¹²⁰ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 17

2.2 A luta do rock contra o imaginário goiano

Tô neim ai se você tem caminhonete / Ou se a sua peguete corneou você.../ Num é motivo pra entornar cerveja / Ou moda sertaneja você escrever // Eu sou goiano nem por isso eu tô na fossa/ Canto rock com voz grossa não preciso esgoelar/ Não é porque eu nasci nesse fim de mundo/ Que eu não vou ser vagabundo se eu não quero trabalhar //Só quero espaço pra tocar meu violão /Sem ter que formar dupla com o meu irmão // [refrão] Sim eu sou goiano mas eu sou urbano não gosto de mato/ Eu me mato se alguém me chama de caipira pira porá / Nossa senhora não há nada mais que me irrite/Solta um som ligado bem plugado em 220 // **Tô nem aí ce ocê tem três fazenda ou se a sua renda chega lá no céu/ Porque isso nunca vai lhe dar o direito de ir pra balada usando um chapéu...** // Eu sou goiano nem por isso eu vou pra roça / Eu prefiro quando a moça passa aqui pra me pegar / A gente vai pra uma balada a techneira e se ela fica de bobeira eu boto outra em seu lugar/ A moça feia lá da ponte nunca me agradou/ Eu gosto é de mulher com cara de atriz pornô// (grifo do autor)¹²¹

Na letra dessa música “Camioneta Zera” – bastante cômica, como é o próprio estilo do grupo – da banda goiana, Pedra Letícia, nota-se essa tensão em relação a essas representações provindas dos discursos oficiais. Podemos notar a existência de uma oposição em relação a essas representações de Goiás ligadas ao sertanejo e ao rural. Refere-se ao “ser goiano”, mas de uma forma que vai contra o que se reconhece no senso comum sobre isso e faz exatamente uma brincadeira, um jogo, com essa dualidade. Apresenta-se, assim, um sentimento contrário à imagem do “ser goiano” como rural e sertanejo.

Fora as referências mais explícitas, há, por exemplo, no trecho grifado, crítica a essa classe econômica dos “grandes fazendeiros” que sustentam essa identidade *country* levando-a para os espaços da cidade. É importante ressaltar também o ritmo da música. Ela começa com um arranjo sertanejo, cantando em tom calmo, e depois entra a contraposição do grupo não só na letra, mas também no ritmo, que passa a ser o característico da banda, o rock. A música, portanto, critica o “jeito de ser goiano”, parecendo dizer que os tempos são outros. E que, sim, ele é goiano, mas não precisa ter essas características para tanto. Outro exemplo é a banda Rollin Chamas, que tem como lema “Sou Goiano e Foda-se”, e fala, em suas letras, sobre vários locais da capital e do Estado, mostrando novamente algum tipo de contradição e

¹²¹ Pedra Letícia. **Camioneta Zera.**

referência à identidade goiana.

Diante dessas representações arraigadas ao campo cultural goiano, surge um claro conflito de interesses e de representações. Essas disputas parecem interferir na própria característica da cena de rock local, na medida em que seus integrantes precisam acionar estratégias para adquirirem espaço simbólico e físico na cidade. Como mostra o sociólogo Rubens Benevides, “O GNF [*Goiânia Noise Festival*] foi pensado, partindo do próprio nome do festival, como uma forma de destacar a produção do rock goianiense, indicando o caráter local e enraizado de festival e de seus produtores”.¹²² Além disso, aparece nos discursos dos integrantes da cena de rock local referências constantes sobre o denominado “rock goiano”. Isso parece ser uma estratégia política para se mostrar que a cena pode ser de rock – com toda a carga externa (senão, estrangeira) que este estilo musical traz consigo – mas, em sua especificidade, é também goiana. E que, portanto, pode e deve ser valorizado enquanto manifestação cultural local: legítima e autêntica.

Diante disso, procuramos a relação entre a cena de rock na capital e o complexo campo cultural do qual ela faz parte. Ou seja, analisamos como no interior de uma configuração histórica específica funcionam as estratégias e ações de agentes culturais – no caso, os roqueiros de Goiânia – para afirmação de uma nova representação identitária e para ganhar espaço físico e simbólico na cidade.

Nesta busca, também está inserida a relação do movimento com os órgãos políticos e com as políticas culturais, ou seja, a relação do campo de produção no qual se configura a cena independente de rock goiana com um campo de produção cultural mais amplo. Como mostra Rubens Benevides (2008), a cena de rock em Goiânia se constitui enquanto campo próprio, relativamente autônomo. No entanto, para se estabelecer, precisa jogar o jogo, ou seja, estar em contato com um campo maior de produção cultural. A última edição do Festival

¹²² BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p. 267

Goiânia Noise, 2008, por exemplo, teve patrocínio da Novo Mundo (via Lei Goyazes – lei de cultura do Estado de Goiás) e apoio da Agepel, Prefeitura de Goiânia, Lei Municipal de Incentivo à Cultura. E, na medida em que a cultura está diretamente ligada à hegemonia e incentivos culturais, isso deve ser levado em consideração.

Desta forma, atenta-se para a necessidade de um levantamento mais sistemático sobre a relação do movimento com essas políticas culturais. Para tanto, a análise dos discursos políticos dos participantes da cena torna-se de extrema importância, já que mostra a forma como se quer apresentar o movimento a um público maior.

Utilizamos algumas matérias do site independente *OverMundo*,¹²³ que, a fim de “promover a diversidade cultural brasileira”, produz textos e conteúdos dos próprios leitores, se caracterizando como um site colaborativo. Nos textos escritos por pessoas de Goiânia, há menções claras e diretas sobre a intenção de se mostrar ao Brasil outra faceta de Goiás, colocando a produção musical alternativa do Estado em circuito nacional. Em um dos textos sobre o lançamento do Guia Goiânia Rock City – “um mapa contendo informações sobre os principais lugares ligados ao rock em Goiânia” – escrito por uma das produtoras do guia, Geórgia Cynara (ou, ao menos, postado por ela no site), é assim mencionado:

A Mitocôndria decidiu encarar o desafio e realizar esse mapeamento em razão da atual efervescência cultural alternativa observada em nossa capital. “Entendemos o rock não apenas como sendo um estilo musical, mas como uma vertente cultural marcada pela criatividade e pela ruptura com o tradicional; um movimento intenso e caótico em sua complexidade, responsável pela criação de novos estilos de pensar, se vestir, se divertir, se alimentar”, reflete Geórgia Cynara. “Queremos mostrar à nossa cidade, nosso estado e aos demais estados brasileiros a cadeia produtiva que envolve esse processo cultural em Goiânia – cadeia esta formada tanto por iniciativas já consagradas quanto por aquelas que caminham em busca da profissionalização”, completa.¹²⁴

Lendo este trecho da matéria, percebemos certa vontade de se mostrar a “cadeia

¹²³ <http://www.overmundo.com.br/>

¹²⁴ CYNARA, Geórgia. Mitocôndria lança o “Guia Goiânia Rock City”. **Overmundo**, Goiânia, 18 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/mitocondria-lanca-o-guia-goiania-rock-city>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

produtiva” que o rock move na capital, não apenas para o resto do Brasil, mas para a própria capital goiana e para o resto do Estado. Ou seja, para os agentes da cena, um dos problemas parece ser o desconhecimento do movimento de rock não só fora do Estado, mas, (talvez) principalmente, dentro dele e na própria capital. Possivelmente, isso ocorre devido à falta de exposições e referências dos acontecimentos da cena na mídia local.

Em outro artigo, escrito por Fabrício Nobre, ex-sócio da *Monstro Discos* – que está entre os principais selos independentes do país – fala-se sobre a condição periférica de Goiás e sobre a política de valorização das bandas locais:

O grande objetivo dos festivais MONSTRO sempre foi tentar estabelecer um diálogo honesto e equitativo entre a produção musical goiana e aquela que ocorre entre outros Estados. Goiás é periferia? Sim, mas não no rock! No rock, Goiás fala de igual pra igual com qualquer região do Brasil e, muito provavelmente, do mundo. Chegou então o momento de tentarmos consolidar esta situação, que nos é favorável. E a idéia é que, a partir de agora, o BANANADA seja o festival de priorização desse bicho maluco e irreverente chamado rock goiano(...) A idéia de priorizar o rock goiano é uma política que já vinha sendo implementada pela MONSTRO. Na verdade, o que queremos agora é dar uma sistematizada nisso, para que a imagem do rock produzido por aqui acabe se fixando nas cabeças do resto do País.¹²⁵

É interessante notar neste artigo a estratégia de enaltecimento do movimento, ao colocá-lo diante de uma realidade desvalorizada: no caso, a condição periférica do estado. Ou seja, o rock de Goiás se sobressai e consegue dialogar “de igual pra igual com qualquer região do Brasil”, o que não ocorre em outras áreas de atuação do Estado, mantendo-o na condição de excluído. O caráter político e estratégico desta afirmação é inegável, já que postula que o responsável por levar mais longe e em melhor forma o nome do estado é a cena de rock da capital. Uma explícita luta por poder e legitimidade. Em seguida, Nobre afirma como, através do festival, será possível “consolidar esta situação”, mostrando o papel ativo da *Monstro* para a afirmação do rock em Goiânia.

E essa ideia de mostrar Goiânia como um lugar que também produz rock está diretamente associada à contestação da imagem que se tem da capital na época, apoiada e

¹²⁵ NOBRE, Fabrício. Bananada 2006. **Overmundo**. Goiânia, 15 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/bananada-2006>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

divulgada pelo poder vigente, ao mesmo tempo em que mostra a busca por legitimidade no espaço cultural local. Ainda em outro texto deste mesmo site, escrito por Túlio Moreira sobre o *13º Goiânia Noise*, notamos as referências aos estereótipos atribuídos ao Estado, assim como o elogio por não vangloriar as famosas duplas sertanejas da capital:

Essa idéia de “cidade agroboby” ainda existe, mas Goiânia é cada vez mais ponto de encontro de seguidores do Punk, Hard Rock, Metal, Gothic Rock, Alternativo, Folk, Britpop, Indie Rock... Além da Volta ao Samba, da elogiada Nova MPB goiana, com Ton Só e a Parafernália, Milla Marques, Rodolfo Vieira, Larissa Moura, Débora di Sá e TomChris.

O GNF busca essa indefinição de barulhos, com Woolloongabbas se apresentando no mesmo evento que a gaúcha Pata de Elefante e os portugueses do The Legendary Tiger Man. O cartão vermelho para Bruno e Marrone e Zezé di Camargo nesse jogo é o grande troféu para o público goianiense. Como diz o jornalista e roqueiro Pablo Kossa, em terra de cowboy quem toca guitarra é doido.¹²⁶

Neste texto, está disposta a contestação em relação à imagem da capital como “cidade *agroboby*”, ou produtora apenas de grandes duplas sertanejas. Aparece, portanto, esta luta de representação, que caracteriza o movimento de rock local, mostrando suas especificidades.

No entanto, é preciso deixar claro mais uma vez que não se ignora as semelhanças e relações que a cena em Goiânia estabelece com outras no Brasil e no mundo e que o movimento não se resume a esses conflitos locais. Pelo contrário. Quando a cena de rock começa a se estabelecer na capital no início dos anos de 1990, influenciada pelo movimento *punk*, ela possui toda uma carga de contestação e protesto relacionada a questões políticas mais gerais, como, por exemplo, a crítica ao sistema capitalista, a defesa do anarquismo e do feminismo. Nesse sentido, a cena começa diretamente ligada aos “valores *punk*”, que pressupõe um estilo de vida específico e visões de mundo próprias. E, se as contestações em relação às representações ligadas ao sertanejo e ao rural são explícitas a partir de 1995, em um momento anterior, elas ainda aparecem de forma bastante tímida. Há em alguns fanzines, por exemplo, referências pejorativas aos chamados “*agrobobys*”, mas os discursos, de uma forma geral, são direcionados a outras causas sociais, que, como dito, se assemelham aos

¹²⁶ MOREIRA, Túlio. Goiânia Barulho Discos. **Overmundo**. Goiânia, 14 out. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/goiania-barulho-discos>>. Acesso em: 29 mai. 2010.

movimentos *punks* de uma forma geral. Portanto, a compreensão do processo de constituição da cena de rock em Goiânia passa necessariamente pela influência que o movimento punk exerceu em diversas partes do mundo para o surgimento das cenas alternativas.

Para João Freitas,¹²⁷ que começou a participar da cena rock no fim da década de 1980, não existia rixa com sertanejo, já que este estilo ainda não fazia sucesso na capital, mesmo que houvesse claras referências ao rural. Por outro lado, ao entrevistarmos Walter Segundo, que começou a participar da cena num momento um pouco posterior – após a ascensão do sertanejo – notamos um discurso bem diferenciado e até mesmo agressivo:

(...) Lógico que tinha metaleiro radical e *punk* radical, tinha muita briga, tinha pra caralho. Mas assim, o inimigo da cena mesmo num era gente de dentro, era gente de fora, eram os *cowboys*. Então, assim, cara, quando dava *agrob* lá era briga na certa. Então, quem dava porrada mesmo, quem a gente odiava, eram os *cowboys*. Era *cowboy*, pagodeiro, fã de sertanejo, azeiteiro. Era isso aí, os inimigos da cena *underground* não eram facções entre si. Eu acho isso, em Goiânia né. Em outra cidade.. cada cidade, sua história. Então, assim, como aqui não tinha muito o esquema de careca [*skinheads*], então tinha briga, mas era na praça, os heavies, mais em shows assim, mas era briga interna, briga por ter briga mesmo, não briga assim de rivalidade de estilo. Acho que sempre rolava o negócio, o cara não gostava, mas sempre rolava o lance do respeito.¹²⁸

Notamos, portanto, que os discursos contestatórios dos integrantes da cena de rock local em relação às representações assumidas pelo poder público começam a aparecer apenas a partir do início da década de 1990, fortalecendo-se após 1995. Isso ocorre porque as manifestações relacionadas às representações defendidas pelo poder público, ligadas ao sertanejo, ao rural e ao *country*, começam a aparecer com mais força no início da década de 1990, aliadas ao *boom* da música sertaneja no Brasil e à conseqüente valorização do estilo *country*. Assim sendo, esses discursos contestatórios surgem e, então, podem se tornar estratégicos, como notamos nos discursos de seus integrantes. A fim de adquirirem espaço simbólico e físico na capital, os integrantes da cena criam estratégias para se legitimarem enquanto prática cultural goiana, ao mesmo tempo em que negam as representações presentes

¹²⁷ João Freitas. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

¹²⁸ Walter Segundo. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 15/02/2011.

nos discursos oficiais sobre a cultura local. Caracterizam-se, portanto, verdadeiras lutas de representações, marcando um caráter local bastante específico em relação ao circuito do rock independente.

Portanto, esses discursos de contestação não são uma linha geral de todos os integrantes e nem únicos ao longo do tempo. Percebemos, por exemplo, como já dito, que há uma mudança de discurso que, com o tempo, ao invés de contestar a cultura *country* ou sertaneja, clamam pela diversidade das manifestações culturais goianas.

Grossberg olha por outra perspectiva o posicionamento político dos aficionados por rock, ao chamar atenção para as constantes formas de distinção que os roqueiros atribuem a eles mesmos. Para o autor:

O rock localiza seus aficionados como diferentes, mesmo quando existem dentro da hegemonia (...) Essa encapsulação é às vezes produzida por representações ideológicas que, ou atacam explicitamente a hegemonia, ou definem uma identidade alternativa para os que vivem dentro de suas alianças afetivas. Mas essas considerações locais muitas vezes turvam a estratificação geral do espaço social produzido pelo rock: ela define uma exterioridade para si própria dentro da cultura dominante através de práticas específicas que constituem alianças afetivas.¹²⁹

Percebemos essa diferenciação em alguns discursos dos aficionados por rock em Goiânia. É possível notar que há sempre uma diferenciação, que acaba passando pelo hegemônico – ou tido como hegemônico: no caso, o sertanejo.

Em um discurso realizado por um aficionado por rock em Goiânia na década de 1980, fica clara essa diferenciação feita entre os roqueiros e os “outros”, no caso os adeptos do sertanejo. O relato inteiro não faz quase nenhuma contestação em relação a questões locais. Mas, quando faz, é no sentido de diferenciação, como mostra o trecho: “Na literatura procurávamos ler Kafka, Herman Hesse, Hemingway, Sartre, Molliere, Dostoievsky, Cadernos do Terceiro Mundo, o jornal A Tribuna Operária, poesia concreta e a obra de

¹²⁹ GROSSBERG, Lawrence. *Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life* [1984]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997. p. 483

Fernando Pessoa e tudo o que nos fornecia uma cultura ausente nos *agroboys* da época (e de sempre)”.¹³⁰

Márcio Júnior, em uma entrevista concedida ao jornal *O Popular* – jornal de maior circulação do Estado – faz um discurso não oposicionista ao sertanejo, ao mesmo tempo em que diferencia o público roqueiro. Ou seja, mesmo que haja pluralidade no discurso – não pretendendo criar, portanto, antagonismos – há sempre diferenciações:

Desde quando a gente começou a pautar essa questão do rock, isso nunca foi antagonista da música sertaneja. Queremos chamar atenção para a diversidade da produção cultural. Eu não acho que o rock goiano, que tem muita repercussão no Brasil, seja menos legítimo que a Cora Coralina. A coisa é plural, diversa. A música sertaneja já virou uma espécie de pecha pra gente, como o axé é na Bahia. Eu não me comunico com esse público. O cara que vai ver o Luan Santana nunca vai passar perto de um Goiânia Noise, nunca vai comprar um disco da Monstro e vice-versa. Eu nem sei os nomes das duplas.¹³¹

Como mostra Grossberg, o poder do rock de investimentos afetivos não propõe “representações ideológicas que se oponham às da cultura dominante, porém se posiciona nas fendas de rachadura da hegemonia, nos pontos em que o significado desaba em desejo e afeto”.¹³² Nesse sentido, podemos perceber que, para o público goianiense, o significado do rock talvez tenha sido diferenciado e mais do que o rock em si. O rock surge também como uma alternativa a uma imagem fixada e estereotipada do Estado de Goiás. Representa, em certo sentido, o aumento de autoestima, um motivo de orgulho para mostrar que em Goiás não há apenas sertanejo. Durante uma palestra no *16º Goiânia Noise Festival*, um dos aficionados por rock da capital goiana fez um depoimento sobre como o fato de Goiânia ter se tornado referência no rock foi importante para a autoestima e orgulho do próprio goianiense. Ou seja, as representações da música, seja ela qual for, são múltiplas e dependentes de seu público e do

¹³⁰ JÚNIOR, Jadson. *Das Cores ao Século XXI* – uma história do movimento pós-punk em Goiânia nos anos 1980. Disponível em: <http://www.myebook.com/ebook_viewer.php?ebookId=54353>. Acesso em 15 nov. 2010. p. 20

¹³¹ ‘Queremos fazer o próximo Goiânia Noise no Oscar Niemeyer’. *O Popular*, Goiânia, ano 72, n. 20.783, p. 7, 27/11/2010.

¹³² GROSSBERG, Lawrence. *Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life* [1984]. In: GELDER, ken (org.). *The subcultures reader*. London and New York: Routledge, 1997. p. 483

contexto onde estão localizadas, como mostra Grossberg:

Os aficionados e muitos críticos agem como se a mesma música tivesse a mesma função para todo o público, esquecendo que não há público de rock estável e homogêneo. A análise deve permitir que a mesma música se localize em aparelhos diferentes e, portanto, que aparelhos diferentes coexistam dentro da mesma posição de diferença. (...) O rock é muitas vezes um produto local ou do talento individual, mas a platéia é sempre mais abrangente: um subconjunto da juventude num meio urbanizado e tecnológico, e a música usa os sons, ritmos e texturas desse ambiente comum.¹³³

É através dessas estruturas deste “ambiente comum”, portanto, que conseguimos analisar a abrangência do rock na vida dos jovens. Fica claro também que ainda há uma espécie de busca de identidade perdida. Mas que, agora, procura abranger esse universo urbano, que faz parte da juventude goianiense. Fabrício Nobre atrela isso até mesmo a um pertencimento que antes não existia aos jovens da capital:

Eu acho que de 20 anos pra cá a gente não tinha um pertencimento, sabe. A gente tinha meio que um receio, uma vergonha, até uma bobagem assim, bem provinciana mesmo, de achar que as coisas daqui eram piores do que a dos outros, sabe. E eu acho que a minha geração, vocês são um pouco mais novos que eu, mas nem tanto.. A gente encarou o lance do, como diz a camisa do Rollin Chamas, “Sou goiano e foda-se” é o limite. Não.. Goiânia Rock City, a gente é de Goiânia mesmo. As coisas aqui são legais, aqui é a cidade mais legal, as bandas são legais, os festivais são legais, as mulheres são mais gatas, a comida é melhor, tudo é mais legal. A gente meio que assumiu esse negócio. E isso é muito forte. E eu acho que isso aí foi um diferencial, sim. E é um diferencial pras cidades que assumem isso, entendeu. As cenas musicais e culturais são muito identificadas com os locais onde ela acontece. O *grunge* é muito identificado com Seattle. A popart é de um bairro em Nova York. (...) Então, assim, eu acho massa, e Goiânia é um lance assim. MQN, Mechanics, Hang the Superstars, Black Drawing Chalks, Jonhny Suxxx, etc, cantam em inglês de um jeito goiano. Na hora que você vê alguém tocando, cê fala, pô, essa banda aqui é de Goiânia. (...) eu acho que isso aí faz muita diferença. E eu acho que é legal isso. Não é provincianismo bobo. (...) Não é que aqui é o melhor, mas é que aqui é bom também, entendeu? A gente tinha um lance assim, “nossa, esses caras de São Paulo são incríveis”. Não, cara, incrível é o cara do Guanabara, velho. Incrível é o Douglas, que mora no Guanabara dois (...), é o playboy que mora no Setor Oeste, que tem uma banda foda ou que tem uma galeria de arte animal. É o Galvão, é a Nitrocorps, o Mascarevs, o Pedro Novaes ,é o Juliano que anda de skate tão bem quanto os paulistas. É isso aí. Isso aqui é do caralho, velho. As baladas aqui são as mais legais. E isso que é massa. E se não for tão do caralho assim, eu vou morrer mentindo que é (risos).¹³⁴

Nesse discurso, notamos, além dessa valorização de um pertencimento que não existia antes, um discurso claramente político que vem de um dos maiores produtores culturais da

¹³³ *Ibidem.*, p. 488.

¹³⁴ Fabrício Nobre. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 13/05/2011.

cidade: “E se não for tão do caralho assim, eu vou morrer mentindo que é”.

Percebemos, então, que nos anos 1980 já havia uma geração nascida e criada no ambiente urbano goianiense e que, portanto, não se identificava com esse imaginário coletivo rural. Pablo Kossa mostra um pouco disso no seguinte trecho da entrevista, em que fala do “Rock pelo Niemeyer”, um movimento que teve repercussão em toda a cidade e estado, em que se exigia a abertura do Centro Cultural Oscar Niemeyer – roqueiros se articularam em torno da causa e saíram com um trio elétrico pela cidade:

[A ideia era] mostrar a gente como participante, cidadãos, de uma cidade que não tem uma tradição cultural própria, que eu acho que Goiânia por ser tão nova. E que eu acho que o rock por ser um elemento que dá uma liga pra uma juventude que nasceu em Goiânia, e não tem muito vínculo com a história da Vila Boa, da Cora Coralina (...) do pequi, com todo respeito a essa tradição, mas não diz respeito mais a nós, não é nossa realidade enquanto goianos e goianienses, que já nasceu em um contexto urbano, do eixo anhanguera por exemplo, e do X-tudo. Dois exemplos que eu sempre cito. Então, nesse contexto, a gente viu que mobilizar a cidade em torno de uma causa que todo o estado comentava, com o nome de “Rock pelo Niemeyer”, seria importante pro estado e pra provar que a gente tinha capacidade de articulação, de mobilização e de uma possibilidade de diálogo com a autoridade constituída, no caso o estado. Então, foi uma experiência muito enriquecedora, muito estressante também.¹³⁵

Essas representações, esses discursos e, principalmente, as práticas desses grupos que, não apenas atuam na cidade, mas a modificam constantemente, mostra a configuração de lutas de representações bastante evidentes. Mostram também uma insatisfação com essa identidade construída e a busca por uma nova. A cena de rock em Goiânia adquire, então, configurações específicas devido às características do campo cultural local, marcado por referências ao sertanejo e ao rural e respaldadas pelas forças políticas locais.

Além disso, podemos compreender a cena rock em Goiânia e também em outras localidades do interior do país como um grito que clama pelo reconhecimento e atenção dos grandes centros e mídias concentradas em algumas regiões.

¹³⁵ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

CAPÍTULO 3

"Não importa o som, o que vale é o protesto": **representações presentes nos fanzines goianos na década de 1990**

Nome: *Atitude Zine*. Número: 1. Ano:1. Data de publicação: 1999. Descrição da capa: Uma garota com roupas largas, cabelo amarrado e skate na mão esquerda “picha” o nome *Atitude* em um muro. Uma garrafa quebrada, uma caixa de madeira e um lixo compõem o cenário do desenho. Logo abaixo, a frase: “‘Punk rock, *hardcore*’ é do caralho!!!”. Foi produzido em “folhas de ofício”¹³⁶, dobradas ao meio, formando uma pequena revista fotocopiada, assim como grande parte dos fanzines produzidos na cena de rock em Goiânia durante a década de 1990.

Os primeiros fanzines, ou revistas de fãs (o nome surgiu da união das palavras inglesas *fanatics*- fãs - e *magazine* - revista), começaram a ser produzidos durante a década de 1930 nos Estados Unidos com temáticas de ficção científica. Aqui no Brasil, a prática ganhou força a partir da segunda metade da década de 1970, principalmente entre os *punks* e anarquistas – sendo que os primeiros foram incentivados pelo espírito *do it yourself* ou “Faça você mesmo”. Também em Goiânia, a produção de fanzines aconteceu de forma generalizada no início da formação da cena de rock local. Principalmente antes da popularização da internet, as “revistas de fãs”, levando o significado ao pé da letra, funcionavam (e ainda funcionam) como uma forma independente e alternativa à grande imprensa para manifestações de ideias e opiniões sobre os mais diversos temas, além da própria crítica musical.

A bibliografia no Brasil sobre fanzines ainda é bastante reduzida. Nos últimos anos, surgiram alguns trabalhos, mas há ainda poucos livros publicados sobre o tema, sendo que Henrique Magalhães, Mestre em Comunicação Social, se destaca, com quatro desses títulos.

¹³⁶ As popularmente chamadas “folhas de ofício” são folhas de mesma largura que A4, porém mais compridas, que eram comumente utilizadas durante a década de 1990 aqui no Brasil, mas foram gradualmente substituídas pelas folhas A4.

Edgar Guimarães, produtor de fanzines e especialista no tema, também é bastante reconhecido no assunto. Os dois pesquisadores falam sobre as mudanças e controvérsias em relação à definição do que seria fanzine. Há autores que diferenciam revista alternativa de fanzine, sendo que a primeira seria uma espécie de portfólio de artes e o segundo traria informação e críticas sobre essas artes. No entanto, para Edgard Guimarães, o termo fanzine já se alastrou de forma que essa diferenciação não é mais possível, caracterizando este tipo de publicação, portanto, como qualquer uma que “tenha caráter amador, que seja feita sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto focado”.¹³⁷ Henrique Magalhães, por sua vez, mostra como não há um consenso sobre a definição de fanzine, assim como não há de revista ou imprensa alternativa, pois esses conceitos apresentam-se complexos em relação à abrangência e limite que podem alcançar. No entanto, o autor entende que o fanzine possa ser considerado como imprensa alternativa, já que:

(...) sua produção é independente, sua linguagem discursiva e gráfica procura ser inovadora e apresenta conteúdo, quando não contestador, ao menos voltado para assuntos pouco abordados pela grande imprensa. O editor Worney Almeida de Souza afirma que ‘é nos fanzines que circulam as informações que os aficionados por quadrinhos, música, poesia, não encontram nas revistas, nos livros e nos jornais institucionalizados’.¹³⁸

Apesar de os trabalhos destes autores fazerem uma discussão interessante sobre o conceito de fanzine e darem um panorama bastante completo sobre a trajetória dessas produções no Brasil e no mundo, eles são focados, principalmente, nos fanzines de *história em quadrinhos*. Em relação aos fanzines de música, Henrique Magalhães faz um histórico sobre essas produções e chama atenção para a importância que os fanzines *punks* tiveram na propagação de outras publicações do mesmo gênero: “A partir dos fanzines *punk*, o termo fanzine ganhou popularidade e difundiu-se pelas publicações informativas de fãs-clubes ou de

¹³⁷ MAGALHÃES, Edgard. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005. p. 11

¹³⁸ MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003. p.

grupos de fãs”.¹³⁹ Magalhães fala também sobre a influência que a estética dos fanzines *punks* teve nas produções fora do círculo da música *punk*, como nos anarquistas, que seguiram a proposta intransigente e a caótica diagramação dessas produções. O estudioso de fanzines na Inglaterra, Chris Atton, no entanto, faz uma crítica em relação a como se analisa esta propagação da estética *punk*.

Para ele, criou-se uma generalização em relação à estética dos fanzines, de forma que eles deveriam seguir necessariamente os aspectos das produções *punks* – como colagens, escrita a mão, uso de diferentes tipografias numa mesma página, artigos fotocopiados de revistas e jornais, dentre outras. Estes aspectos “vieram a ser considerados como clássicos – até mesmo necessários – recursos para a produção de fanzines”.¹⁴⁰ Além disso, essas características foram interpretadas como uma reação ao profissionalismo e uma recusa das convenções dos *layouts* de revistas e jornais. No entanto, Atton aponta diversos problemas com essa abordagem.

O primeiro deles é a própria ênfase no desenho gráfico, que acabou por estereotipar a todos os fanzines os valores e formas de produção que são típicas dos fanzines *punks*. Para o autor, essa estética “já não é necessariamente o resultado da homologia entre os valores subculturais e sua expressão na cultura impressa”.¹⁴¹ Pelo contrário, essa escolha pode ser provinda de outras razões, que não o protesto em relação ao profissionalismo ou à imprensa *mainstream*:

Como a mais visível e comum prática de *design*, o fanzine *punk* pode ser emulado por razões de complacência, escolhendo o mais óbvio “estilo” de fanzine. Ou para criar uma aura de “autenticidade” em torno de outra forma de publicação que não seja contestatória. Além disso, o rude “cortar e colar” de uma publicação pode ser simplesmente um resultado do banal, pela pressão de produção de um periódico em seu tempo de reposição.¹⁴²

¹³⁹ *Ibidem.*, p. 39.

¹⁴⁰ ATTON, Chris. **Alternative Media**. Sage Publications: London, 2002.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 58.

¹⁴² *Ibidem.*, p. 58.

Como consequência desta atenção voltada apenas à parte gráfica das produções, está o segundo problema encontrado pelo autor: a pouca atenção relegada à escrita dos fanzines. Ou seja, reduzir o impacto que essas produções possuem nas comunidades em que circulam unicamente ao protesto é não compreender os fanzines como construtores de discursos próprios sobre os mais diversos assuntos, como a crítica e a formação dos gêneros musicais.

Nesse sentido, ele procura explorar a cultura dos zines da perspectiva das relações sociais: “Fazer isso é focar menos na definição de zines em termos de unicidade, conteúdo homogêneo, e mais na exploração dos processos de formação e significação que constitui a cultura do zine (e que são eles mesmos constituídos por essa cultura)”.¹⁴³ Partindo deste direcionamento, podemos apontar várias questões interessantes sobre essa prática na cultura goiana, que serão discutidas ao longo do texto, em paralelo à apresentação das produções de roqueiros goianos durante a década de 1990. A ideia é fazer um panorama sobre essas produções, tentando compreender as relações estabelecidas, as regras de funcionamento e também os caracterizando o máximo possível, inclusive sobre o *design* apresentado – mas sem generalizá-los enquanto protesto às convenções. Ao contrário, percebemos, inclusive, produções que procuram, mesmo que minimamente, se aproximar dos modelos mais reconhecidos no *design* jornalístico. Alguns, por exemplo, dividem o fanzine de maneira similar aos tradicionais meios de comunicação, trabalhando com o conteúdo através de seções, como “entrevista” ou “banda”.

Assim, a crítica levantada por Atton é de extrema importância para chamar atenção sobre aspectos relacionados à produção do fanzines que, em geral, não são levados em consideração, assim como sobre concepções previamente colocadas e que não condizem com a totalidade dos trabalhos. Apesar de ele aplicar sua chave de leitura a fanzines ingleses e americanos, podemos partir deste direcionamento crítico para analisar mais detalhadamente os

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 58 .

textos apresentados e também compreender a experiência musical como uma forma de discurso. Ou seja, compreender a experiência musical para além da escuta e das sensibilidades que ela promove. Também as trocas que ocorrem a partir desse processo, as impressões compartilhadas com os pares, e as próprias definições resultantes compreendem a experiência musical.

Dessa forma, podemos apreender as preocupações, as determinações, as discussões, enfim, as especificidades da cena em Goiânia e da experiência musical dos roqueiros locais. Os fanzines aparecem, então, como materiais riquíssimos para análise de processos sociais ligados à cena cultural brasileira, principalmente, a de rock. Além disso, esses materiais que circulavam entre os integrantes da cena, incluindo também os cartazes de shows e panfletos, aparecem como fontes de grande importância na apreensão de elementos que contribuíram para a forma como os jovens que participavam desta cena formulavam narrativas sobre si mesmos, sobre os outros, sobre o mundo e sobre a música.

Em relação à escolha das produções citadas e descritas ao longo do artigo, selecionamos, primeiramente, aquelas relacionadas à música. Além disso, procuramos escolher aquelas que mais se diferenciavam entre si, para apresentar o maior número de características sobre essas produções. No entanto, foi possível apreender algumas semelhanças mais gerais através da leitura das diversas produções realizadas durante a década mencionada. Essas características também serão mencionadas no decorrer do texto, aliadas às teorias críticas sobre análises de fanzines.

3.1 Visões de mundo: formas de auto-afirmação

Levantando algumas questões mais gerais, podemos perceber alguns pontos que se cruzam e se misturam nos fanzines analisados, em termos de relação e representatividade

entre os jovens dos grupos. Um dos fatores que aparece com mais constância é a necessidade de afirmação de determinadas visões de mundo e de autoafirmação de cada escritor ou editor, em forma de protesto. Dentre as “ideologias” que mais aparecem, estão o feminismo, a própria “cultura *punk*” e o anarquismo. Esses temas são amplamente discutidos e defendidos nas páginas dos fanzines, das mais diferentes formas e, em geral, relacionados entre si.

A maioria destes fanzines se autodenomina como *punk* ou *hardcore*, não apenas como estilo musical, mas como estilo de vida. E essa é uma tendência que se mantém nessas produções. Dessa forma, os integrantes da cena denominam “cultura *punk*” de forma diferenciada do *punk* rock. Para eles, a primeira envolve bem mais que a música, pois está ligada ao estilo de vida, às visões de mundo, à moda, ao comportamento e à atitude. Já a segunda denominação refere-se ao estilo musical *punk* rock. Em relação ao *hardcore*, há algumas discussões sobre a origem deste estilo. Alguns o consideram como uma derivação do *punk*, outros como um novo estilo que surge nos Estados Unidos na década de 1980. De qualquer forma, são estilos bastante similares. A diferença é que o *hardcore* possui batidas mais rápidas e a intenção de ser mais sério e impactante nas letras que o *punk*. O vocal também é bem mais gritado. A “cultura *hardcore*”, no entanto, apresenta-se nos fanzines como bastante similar à “cultura *punk*”, como será visto.

O fanzine *AtitudeZine* - caracterizado no início deste artigo – mostra claramente essa relação entre *punk*, *hardcore*, feminismo e anarquia e pode ser relacionado a diversos outros produzidos por mulheres nesta mesma época. Inclusive, a presença feminina na produção de fanzines parece ser uma marca na cena de rock em Goiânia. Apesar de lidarem com diversas questões, como dito, o caráter feminista é latente.

O fanzine foi idealizado por duas primas em busca de liberdade de expressão ou, nas palavras delas, para “falar o que der na telha”. O objetivo é apresentado no editorial, estrutura constante na maioria das produções analisadas. De forma geral, nessa parte, o autor – ou

autores – expõe suas intenções e posicionamentos político-ideológicos. A indicação para contato com as autoras vem logo abaixo do editorial, como acontece também na maioria dos casos. Em geral, disponibiliza-se o endereço e, em alguns casos, o telefone. Como este fanzine foi produzido no fim da década de 1990, há também um endereço eletrônico, o que seria quase impensável no início da década, momento em que os computadores pessoais ainda não haviam se popularizado. O contato com os autores é incentivado para críticas e troca de informações de uma forma geral.

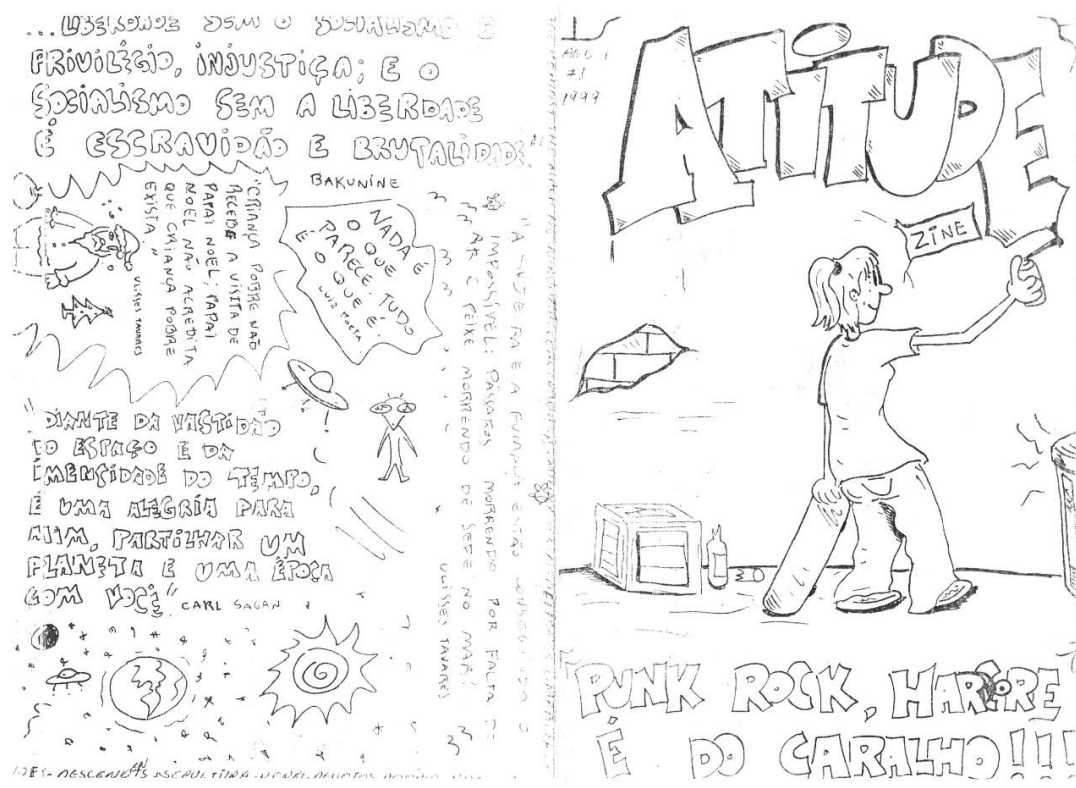


Figura 1: AtitudeZine, número 1, 1999.

Por ser o primeiro número do fanzine é possível ver mais claramente as intenções das autoras ao produzir o mesmo – ou as intenções que se quer mostrar. Além do editorial, na segunda página, as autoras escrevem um texto apresentando-se. Estes dois pequenos textos

mostram como essas garotas desejavam se apresentar ao mundo em que viviam e, especialmente, ao meio em que conviviam. Levando em consideração que estes fanzines circulavam através de grupos relativamente fechados e restritos – ou, então, como porta-vozes desses grupos – e possuem certas orientações e características determinadas, podemos dizer que, de certa forma, ao se apresentarem, as garotas também mostram valores apreciados neste grupo. Assim, nos deparamos com um caminho de rica interpretação sobre estes jovens.

Há também uma caricatura de cada uma delas. Sobre isso, vale ressaltar a importância da utilização das imagens como documento histórico que oferece diversas possibilidades de interpretação do social. A imagem deve ser compreendida como uma linguagem específica, que possui um modo exclusivo de expressar a realidade. Para Luiz Sodré Teixeira, “Com linguagem própria e autonomia discursiva, a imagem especializa e sofisticada os meios de sua difusão”.¹⁴⁴ O autor afirma que vivemos em uma civilização da imagem e, portanto, examiná-la é essencial para compreensão do mundo atual:

A imagem é o veículo próprio para as representações simbólicas que a sociedade e a cultura forjam sobre si mesmas, o modo privilegiado para representações do imaginário coletivo. A partir da década de 1950, uma civilização da imagem – uma cultura marcada por uma comunicação cada vez mais visual – começa a se afirmar em detrimento de uma sociedade dominada, até então, pelas limitações do discurso verbal baseada no texto como forma, se não exclusiva, pelo menos majoritária de expressão.¹⁴⁵

Para Teixeira, as ciências humanas ainda não atribuem à imagem sua devida importância, não a reconhecendo como carregadora de informações que se autoexpressem, e articulem discursos autônomos e singulares. A dificuldade cultural em compreender a imagem como portadora de um discurso próprio é decorrente da narrativa polivalente que ela proporciona, pois ela rompe com a linearidade da razão discursiva, característica da linguagem verbal. A imagem permite as mais variadas leituras, em uma ordem não

¹⁴⁴ TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. **Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 16

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 16.

necessariamente direta. Já o discurso verbal segue um caminho lógico e “de mão única, com regras semânticas previamente definidas”. Sendo assim, uma linguagem não verbal, como é o caso da imagem, atribui diversos significados ao objeto, de forma que essa grande variedade de significações acaba por dificultar a apropriação da imagem pela academia “e sua escassa credibilidade no campo do conhecimento formal”.¹⁴⁶

No entanto, o autor defende que qualquer documento do campo da história visual, possui um alto potencial “de informação e significação muito além da unidade linear e tradicional de texto documental”:

A história visual (...) se constrói à margem da linearidade de narrativas textuais clássicas, dando conta das diversas rupturas que a pós-modernidade contempla, enriquecendo com novos objetos e conceitos novos o discurso e a prática do velho ofício do historiador (...) A imagem é um documento sem objeto necessário, imediato ou evidente, no sentido de queo antecede como intuição e concepção, como condição de possibilidade; uma imagem é, antes, imaginação de objetos possíveis que antecede os objetos reais. A imagem imagina o mundo e só em seguida o apreende como objetividade empírica, materialidade, fato concreto. (...) A imagem conta uma história apreendida segundo a lógica das condições de sua produção e reprodução, e que definem por sua vez sua apropriação singular como conhecimento – imagem, objeto, documento. Ela altera o continuum do tempo, fragmenta, despedaça o real, introduzindo descontinuidades no discurso acadêmico da história, no modo como ela é tradicionalmente apreendida e reproduzida pelo documento textual e linear.¹⁴⁷

As condições de apreensão da imagem desafia o discurso tradicional e linear da história. A imagem incorpora uma linguagem que se transforma permanentemente devido aos diversos modos que ela pode ser apreendida. “Uma imagem goza de dupla identidade, ela é um documento social e um objeto cultural, isto é, um documento portador de estética e um objeto estético que incorpora informação como documento”.¹⁴⁸ A imagem, se observada em suas especificidades, nos traz muito sobre o mundo social de quem a desenha. Ela instaura novos processos de reprodução do fato histórico, já que não expressa de forma unívoca os objetos que capta: é o “ato imaginário e arbitrário de fragmentá-los e reproduzi-los como

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 56-59.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p. 66 e 67.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 69.

totalidades dotadas de sentido”.¹⁴⁹ A imagem deve ser compreendida como categoria do vivido, um fragmento do tempo real que o extrapola “como totalidade impossível de ser apreendida, mas da qual ela fala, desse exterior ao olho da câmera, ao pincel do pintor, ao lápis do desenhista, desse fora que, uma vez captado, permanentemente nela não cabe, mas que dela faz parte”.¹⁵⁰ Assim, é necessário recuperar a informação visual como informação social e vice-versa. A análise do documento pode perder interpretações valiosas caso se ignore “a estética que nele se incorpora através da obra, e perde a obra se minimiza a informação que a constitui como documento”.¹⁵¹

A caricatura, por sua vez, tem características específicas, dentro desse universo das imagens, inerentes a seu tipo de criação. Para Rosa Maria Barbosa de Araújo,

A caricatura, íntima partícipe da História Contemporânea, lega às futuras gerações o modo de ver, de pensar, de deliberar de uma época, que o tempo modifica. Registra, como um instantâneo, a visão popular perante um fato, sem deixar de passar à história a versão crítico-intelectual da opinião pública. Através dela, percebe-se como a sociedade via-se a si mesma (...) A caricatura lembra ao historiador a importância dada por contemporâneos a eventos que poderiam parecer insignificantes, apontando a relação entre os fatos, a manifestação popular e a opinião pública.¹⁵²

Nesse caso, percebemos como o grupo em que as garotas fazem parte, “percebe-se a si mesmo”. Voltemos, então, à análise das imagens que aparecem nos fanzines. Como dito, quando as garotas se apresentam, criam também duas caricaturas para representá-las:

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p. 70.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p. 71.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 72.

¹⁵² ARAUJO, Rosa Maria Barbosa de. *O traço da História*. RJ: 1983. Texto de apresentação do catálogo da exposição "As sucessões presidenciais na República Velha através da caricatura", montada na Fundação Casa de Rui Barbosa em 1983.

Bom, já que esse é nosso primeiro número do zine, achei interessante que fizéssemos, cada uma, essa pequena "apresentação". Um pouco sobre nós. Só para que o pessoal tenha uma idéia sobre como será o zine.

Desde pequena eu sempre fui tratada de maneira diferente pelas pessoas ao meu redor, porque eu pensava diferente e não vestia as roupas da moda. Acabei percebendo a futilidade de tudo isso, e comecei a voltar minha atenção para o que acontecia no mundo. Foi a melhor coisa que fiz!!!

Desde então tenho buscado desenvolver algum senso crítico para tentar evitar me contaminar com toda essa apatia e consumismo, resultantes do capitalismo, que dominam a juventude de hoje. Descobri que é difícil pensar diferente num mundo onde a regra é a massificação de idéias...

E quando se trata de música, o que penso? Bem, hardcore na veia!! Não só a música em si, mas a própria atitude "faça você mesmo!"

Pois é, acho que já deu para perceber um pouco de minhas idéias...

Comentários, a favor ou contra, são bem-vindos.

Paz. Consciência. Atitude.

Lupina



Minha intenção neste zine é colocar aqui as minhas idéias sem medo de ser "ulgrada" ou "apedrejada", eu luto por uma sociedade menos alienada e que não tenha medo de falar o que pensa, mesmo que isso signifique se sentir excluída. Quem me conhece sabe que muitas vezes já fui tachada de isso ou aquilo, isto pelo simples motivo de ser e pensar diferente. A sociedade tem a mania de colocar rótulos nas pessoas que pensam, agem ou se vestem diferentes. Quantas vezes já ouvimos dizer que quem anda de SKB é "maloqueiro" ou se você anda com alguém que é apontado na rua como macancheiro, você também não o é? Eu mesma sou chamada de macancheira pelo simples motivo de ouvir rock e vestir roupas largas. Apontar o dedo na cara de uma pessoa, que você não conhece bem, e acusá-la de isso ou aquilo é uma coisa muito grave. É mais fácil dizer alguma coisa maldosa sobre uma pessoa que não se encaixa nos valores preestabelecidos, do que falar algo bom de uma pessoa que vai contra a "maré". As pessoas não estão evoluídas o bastante para perceber que o visual não é nada perto dos valores que cada um de nós possuiamos. Quando é que a sociedade vai pôr na cabeça que mais vale o que pessoa é do que ela aparenta ser?

A minha intenção nessa apresentação não é dar uma lição de moral, o que eu quis mostrar é o quanto somos bombardeados por pessoas ignorantes que nos julgam pelas aparências sem ao menos tentar conversar conosco para nos conhecer e daí sim, tirar uma conclusão, é por isso que eu digo: FODA-SE A SOCIEDADE PRECONCEITUOSA, CEGUEIRA E ALIENADA!!!!!!!

Alanis

Figura 2: AtitudeZine, número 1, 1999.

Lupina é caracterizada visualmente com cabelos curtos e roupas largas, o que já mostra a imagem que tem de si mesma ou que se quer fazer mostrar: uma imagem que, a princípio, foge do convencional para época, ao mesmo tempo em que pode inseri-la em determinado grupo. Um grupo que valoriza o despojamento, o alternativo, o não consagrado. Ela diz que desde criança é tratada de maneira diferente pelas pessoas com quem convivia. Ainda na mesma frase, sem hesitar, expõe a causa pronta e direta que, na sua opinião, gerava

tal tratamento: “porque eu pensava diferente e não vestia roupas da moda”. No entanto, com o passar do tempo, acredita que teve uma atitude positiva ao agir desta maneira, pois procurou desenvolver senso crítico para “tentar evitar me contaminar com toda essa apatia e consumismo, resultantes do capitalismo, que dominam a juventude de hoje”. Percebe-se a presença de um sentimento de incompreensão em relação às pessoas com quem convive, ao mesmo tempo em que há uma autopositivação sobre sua atitude, ao mostrar ter sido capaz de superar um contexto negativo (de não compreensão) para sair de um contexto ainda pior (a massificação). Além disso, a crítica aos chamados valores capitalistas também são temas constantes nos fanzines. A posição política mais referenciada é o anarquismo, presente na maioria dessas produções, e na própria “cultura *punk*”.

No fim de sua descrição, Lupina diz ter “o *hardcore* na veia. Não só a música em si, mas a própria atitude ‘faça você mesmo’”, outro ponto constantemente frisado. A cultura *punk* ou *hardcore* está diretamente ligada à atitude *do it yourself*. A própria escrita e proliferação dos fanzines fazem parte dessa ideia: não se deve apenas consumir a informação que nos é imposta, se é possível que cada um produza e divulgue seus próprios pensamentos, como alternativa aos grandes meios de comunicação.

Alanis, por sua vez, representada com cabelos longos e corte reto, também em um estilo mais alternativo e despojado, se sente injustiçada em relação à forma como as pessoas a tratam, devido a sua aparência e hábitos ligados ao rock: “Eu mesma sou chamada de maconheira pelo simples motivo de ouvir rock e vestir roupas largadas”. Diz que as pessoas julgam apenas pela aparência e não importam com o ser. E termina sua apresentação em letras maiúsculas, parecendo querer extravasar sua indignação: “FODA-SE A SOCIEDADE PRECONCEITUOSA, CEGA E ALIENADA”. Mais uma vez a necessidade de se afirmar diante de uma sociedade que não as compreende.

Diante disso, podemos entender o fanzine também como uma possibilidade do próprio

autor refletir sobre o que acontece consigo. O historiador Everton Moraes fala sobre como o fanzine se encaixa dentro dos protestos do movimento *punk*. Para ele, a decepção com a sociedade e a necessidade de confronto com as regras faz com que os adeptos do movimento *punk* sintam necessidade de falar e de se fazer compreender:

Dessa sociedade não cabe esperar nada, pois “ninguém dá a mínima”, é preciso criar novas armas contra ela. Armas que possam reverter seu funcionamento. O fanzine é uma delas, uma tentativa de mostrar, tanto em sua simples existência (é possível criar outras formas de expressão), quanto em seus conteúdos, a narrativa de sua própria experiência, que é possível viver diferentemente. Assim, trata-se de, com essa narrativa, constituir-se como exemplo para os outros, não porque suas atitudes deveriam ser imitadas, mas porque elas deveriam suscitar o desejo de uma experiência radical análoga.¹⁵³

Por isso, a literatura *punk* implica sempre uma angústia e um sofrimento que atinge quem escreve ou sua comunidade: “algo contra o qual é preciso lutar”. Essa resistência aparece de duas formas: através do testemunho de uma sensibilidade, como claramente aparece nos fanzines apresentados, e também por meio de uma criação artística. As imagens, as caricaturas, a estética e os próprios testemunhos representam essa criação, que também surge como resistência:

A escrita funciona como testemunho não somente de uma realidade descrita no texto, nem de uma experiência vivida nessa realidade, mas das condições em que essa experiência foi possível. Experiência de dor, sofrimento, angústia e, ao mesmo tempo, de raiva, ódio e luta. Para além da representação de uma subjetividade, essa escrita expressa uma sensibilidade, narra a angústia daqueles que sofrem em todas as esferas da vida (...). Uma violência cotidiana, mais afetiva do que física, que se manifesta em um controle e em um condicionamento cada vez mais totalizante e eficaz em sua pretensão de domesticar as intensidades.¹⁵⁴

Essa violência afetiva pode ser percebida no sentimento de incompreensão apresentado pelas garotas. Mostram essa sensibilidade ao longo do fanzine e de diferentes formas, para além do testemunho. Há, ainda, diversos textos impressos intercalados por alguns escritos a mão, além de muitos desenhos. Os assuntos são variados. Uma poesia fala

¹⁵³ MORAES, Everton. *A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punks*. In.: MUNIZ, Cellina Rodrigues (org). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 69

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p. 71.

sobre a opressão promovida pelos donos do capital em relação aos trabalhadores e outro texto fala sobre a juventude alienada, tudo isso em meio a versos soltos. Um pequeno texto faz divulgação do “Festival da Brodage”,¹⁵⁵ que ocorrerá no fim de semana seguinte. Por fim, há uma homenagem a Che Guevara e “todos aqueles que lutam por uma sociedade justa para todos!!!”. Protestos e incentivos tão comuns nos fanzines *punks*.

3.2 Acima de tudo, protestar!

No *Attitude Zine* número 3, produzido pelas mesmas garotas, percebemos uma atitude feminista mais nítida e intensa. Há diversos “recados” direcionados às garotas, clamando por atitudes de independência. Incentivam comportamentos que, para elas, fogem da “ideologia machista”, como, por exemplo, a liberdade sexual: “Aliás, não tem nada demais mulher transar só por prazer... isso não faz a mulher ser puta... (...) Saibam agir diante esse mundo machista”. Na última página, duas garotas abraçadas (provavelmente Alanis e Lupina, devido à semelhança com as caricaturas do primeiro fanzine) possuem os seguintes escritos em suas camisetas: “garotas”, na primeira, e “atitude” na segunda. No balão de fala, dizem sobre a necessidade de as garotas possuírem atitude neste mundo machista e de não serem levadas pelo modismo, para não se tornarem “mulheres objetos”.

¹⁵⁵ Sobre este termo, ver capítulo 1.

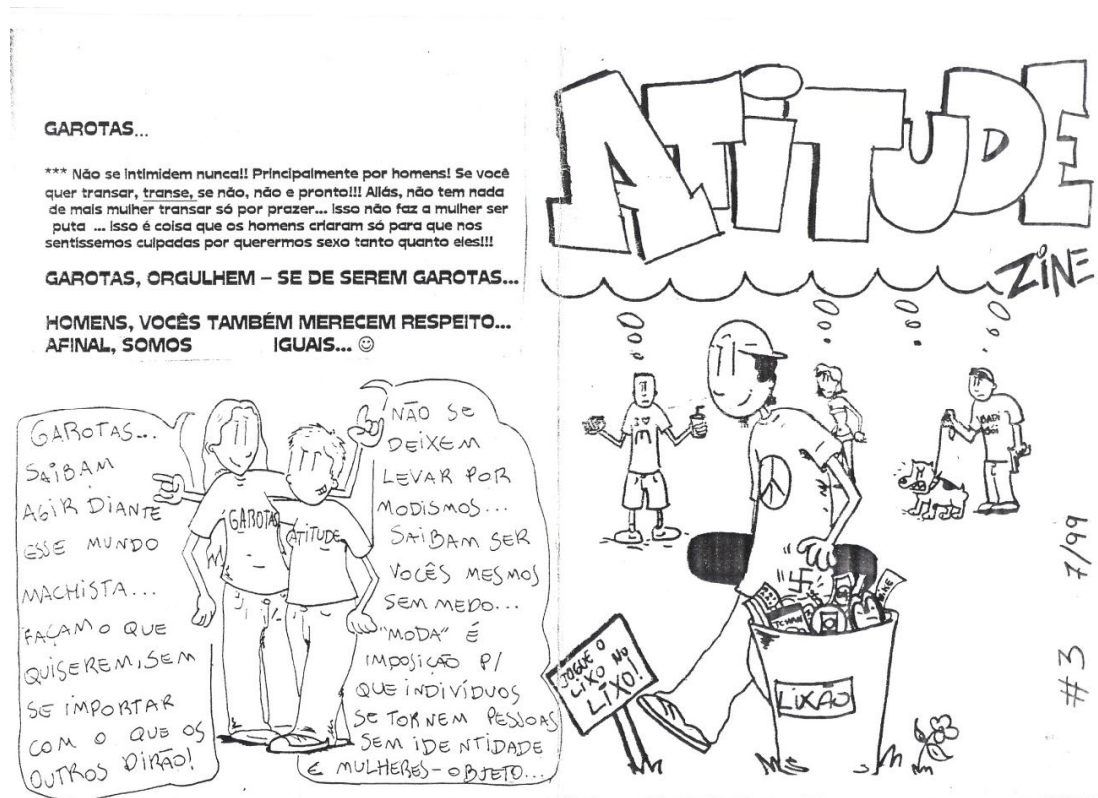


Figura 3: AtitudeZine, número 3, 1999.

Apesar de fanzines feministas serem comuns em diversas partes do mundo, é importante analisá-los no contexto específico em que estão sendo produzidos, no caso, a cena cultural em Goiânia. Pode-se dizer que esta presença marcante de mulheres na produção de fanzines ocorre também em contraste com a cultura *country*, bastante presente na capital – em especial, na época de manifestações festivas – e, de forma geral, ligada ao machismo. A socióloga Reijane da Silva¹⁵⁶, que estudou os aspectos da cultura *country* em Goiânia, mostra como é a representação da mulher a partir das festas de rodeio e dos versos presentes tanto nas músicas quanto nas falas dos locutores. De acordo com a autora, a prática do rodeio procura reelaborar a figura do sertanejo, ao mesmo tempo em que celebra a masculinidade. O papel da mulher fica restrito a saciar o prazer masculino ou ao papel familiar: “Ter muitas mulheres é

¹⁵⁶ SILVA, Reijane Pinheiro da. Aqui o sistema é bruto:: o movimento country e a identidade goiana. 2001. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Ufg, Goiânia, 2001.

condição de masculinidade”.¹⁵⁷ Essas representações também aparecem na publicidade a todo tempo. Tal especificidade, portanto, precisa ser levada em consideração na análise dos fanzines feministas produzidos em Goiânia.

Nesse sentido, podemos levantar alguns aspectos relacionados a essa insatisfação em relação a um campo cultural que supervaloriza determinadas manifestações, como é o caso goiano neste momento. Referências a aspectos da cultura sertaneja aparecem em alguns momentos.

Em uma reportagem no *Zine Amadeus* sobre a banda Decibéis D’bilóid’s há uma referência aos chamados *agroboys*. Os músicos comentam que a cidade estaria cheia deles, fazendo uma referência clara à cultura *country*. *Agroboys* aparece como uma categoria, um grupo específico de pessoas, uma espécie de tribo, como *playboys* ou *patricinhas*. Essa caracterização também aparece em outros fanzines.

Em entrevista realizada com Eduardo Pereira,¹⁵⁸ atual professor de história, ele afirma que um dos fatores que começou a unir as pessoas da cena em Goiânia, foi a consciência de que, para o resto do Brasil, era quase impensável que poderia existir rock em Goiás:

Quando você vai pra fora desse nosso ciclo, (...) uma região mais cosmopolita, mesmo sendo cosmopolita, os caras não conseguem ter uma visão cosmopolita de enxergar que aqui também tem plural e, então, quer dizer, é difícil. Porque primeiro que existe um mercado fechado que é o eixo Rio-São Paulo (...) E quando você se coloca como uma pessoa que tá aqui, mas não é aberta e segue aquelas coisas típicas (...), você é quase que uma estrutura híbrida, as pessoas ficam te analisando, ‘Lá em Goiás tem rock?’, então meio que você vira um foco de análise. (risos) Então, existe um preconceito, não um preconceito de negar, mas um preconceito de não reconhecer que existe o rock aqui. E a contradição maior: entre outros, alguns dos festivais mais conhecidos da ordem *underground* no Brasil tá aqui. Num lugar que, pra fora, ainda é provinciano.¹⁵⁹

Diante dessa realidade, Pereira diz que uma forma de protestar era exatamente se unir para mostrar a cena de rock local, assim como conseguir mais adeptos. Então, realizavam

¹⁵⁷ *Ibidem.*, p. 101.

¹⁵⁸ Eduardo Pereira, nome fictício. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

shows, **produziam fanzines** e montavam bandas:

O que é engraçado, é que as pessoas, não é que elas te rejeitam, elas não conseguem enxergar esse mundo que existe aqui, (...) que é mais a minha vertente, do *hardcore* e *punk*, então isso tá mais voltado pra gente lutar, de que forma, o lutar é expor pra fora que isso existe. (...) une os poucos que tem crença nisso. E unir como? É, encontrando em algum local, local tipo aqui a loja¹⁶⁰ ou em algum bar, ou mesmo **através de zine**, através de banda, ou através de um show, pra poder não só mostrar que existe, mas conseguir um maior número de adeptos.¹⁶¹ **(grifo da autora)**

Notamos, portanto, a importância dos fanzines como materiais de divulgação da cena local. É preciso deixar claro que não se coloca esses fatores de crítica à valorização do sertanejo e do *country* como majoritários, mas como indícios de uma postura que será mais à frente utilizada enquanto discurso político, como foi discutido no capítulo 2.

O volume número 2 do fanzine intitulado *Zine Amadeus*, por sua vez, foi produzido em 1994. Tal informação não é explícita, como em vários dos fanzines, o que denota uma de suas características. No entanto, foi possível confirmar a data da produção através de alguns textos que mencionavam 1995 como o próximo ano. Ele possui o desenho do que poderíamos chamar de um “característico *punk*” na capa: um jovem, de perfil, com um moicano, tatuagem na cabeça e diversos brincos e *piercings*. Traz também a frase “*underground information*” ao lado da imagem. Portanto, se denomina como *punk* e *underground*. Este termo geralmente é utilizado para se referir a produções e grupos que estão à margem da sociedade. No entanto, podemos pensar essa denominação também como forma de se autorrepresentar. Uma forma para se colocar em uma situação de contestação e exclusão.

No canto direito da página, em um tamanho reduzido, há duas caveiras, uma em cima da outra. Podemos inferir que elas estão no momento do ato sexual, devido à frase que acompanha o desenho: “use camisinha”. Podemos perceber uma preocupação geral em relação à questão da *Aids* nos fanzines produzidos nos primeiros anos da década de 1990, já

¹⁶⁰ A loja ao qual o entrevistado se refere é a *Hocus Pocus*, local no qual a entrevista foi concedida, no centro da cidade de Goiânia e que servia como ponto de encontro dos roqueiros, principalmente, na década de 1990, chegando a realizar shows em suas dependências.

¹⁶¹ Eduardo Pereira. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

que tal frase aparece em diversas produções desta época. Por fim, a capa indica o conteúdo do fanzine: pensamentos, bandas, releases, entrevistas, reportagens e textos. Essas informações assemelham-se a um índice, ou seja, pretende de certa forma organizar o conteúdo, fugindo da estética *punk* do caos.

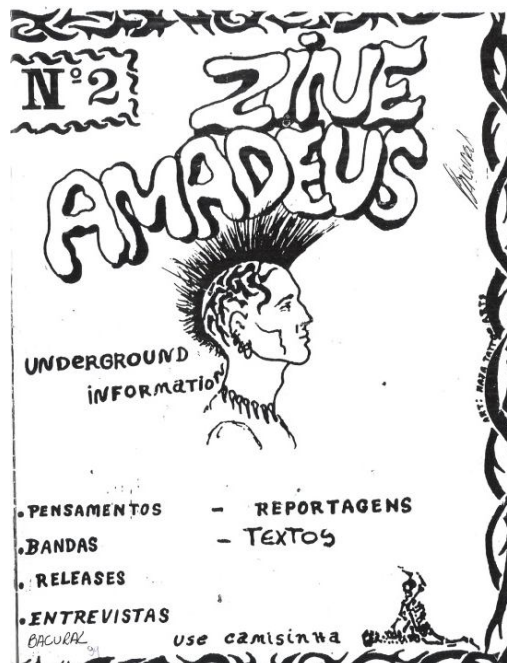


Figura 4: Zine Amadeus, número 2, 1994.

Ele possui seis folhas xerocadas frente e verso e dobradas ao meio em forma de caderno. É composto por recortes de jornais, páginas datilografadas e páginas escritas a mão. Alguns textos estão dispostos na horizontal e outros na vertical, num aspecto claro de colagem. Sobre isso, Melissa Nascimento faz uma reflexão interessante em relação à escrita dos fanzines: “No caso do fanzine, a expressão livre do pensamento desatrelada do mercado tradicional de revistas demonstra sua vocação para uma escrita despreocupada com a censura editorial e livre dos vícios de um mercado que impõe um sistema de compra e venda”¹⁶². Ou

¹⁶² NASCIMENTO, Melissa Eloá Silveira. **A escrita dos fanzines.** Disponível em:

seja, é possível perceber este distanciamento de fins mercadológicos pelo próprio aspecto físico dos fanzines, como mencionado. Esse fanzine também foi produzido por uma mulher, Flávia, e, sobre isso, cabe ressaltar mais uma vez a grande presença feminina na produção destes fanzines em um cenário que costuma ser predominantemente masculino, como é o caso do punk. Mas, neste caso, sem caráter feminista.



Figura 5: Zine Amadeus, número 2, 1994. (parte interna)

E, apesar de produzidos das mais diversas maneiras, a única característica realmente geral, é essa despreocupação em relação a um mercado editorial de compra e venda. Como muitos mencionam em suas intenções, “o importante é a ideia que se quer passar”. Como está

<<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/v/completos/comunicacoes/Melissa%20Elo%20C3%A1%20Silveira%20Nascimento.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

citado no “Fanzine da Realidade” número 2, de 1990, em referência à cultura *punk*, e que parece resumir bem o que significou a cena para grande parte de seus integrantes: “Não importa o som o que vale é o protesto”.

Apesar deste caráter contestador presente nos fanzines descritos, é importante não partimos do pressuposto de que essas produções são “definitivamente subcultural em sua origem e intenção”¹⁶³, como chamamos atenção a partir da reflexão de Chris Atton, no início do artigo. Ou seja, a produção de fanzines não pode ser generalizada como “subculturais” e contestadores, pois não estavam restritas ao “mundo *underground*”, e aos protestos:

(...) se os fanzines já serviram como canal de expressão de ideais libertários no maio de 68 ou de críticas à ditadura militar no Brasil, também são utilizados para divulgação de bandas de música gospel ou como instrumento de revelação do Espírito Santo, isto é: não se reduzem necessariamente a um posicionamento crítico, contestador e não-dogmático.¹⁶⁴

Para além de denominá-los enquanto subculturais, portanto, vale compreender como ocorriam as relações e a circulação destes materiais, já que são essas relações que nos fazem compreender grande parte da importância e alcance dos fanzines.

3.3 O circuito dos fanzines: criação de uma comunidade virtual

No início do fanzine *Zine Amadeus*, já caracterizado, há parte de uma reportagem escrita por Adalto Alves, jornalista cultural, falando exatamente sobre a produção de fanzines. Ele comenta que tal prática aparece como alternativa às bandas de *heavy metal* e *hardcore*, em geral deixadas de lado pelos ‘espaços dedicados à análise musical da chamada grande imprensa’. Não há referência sobre o local de onde foi retirada a notícia, característica comum

¹⁶³ ATTON, Chris. Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the “Democratic Conversation”. In: **Popular Music and Society**. Vol 33, No 4, Outubro de 2010. p. 517-531.

¹⁶⁴ MUNIZ, Cellina Rodrigues. **Fanzines e posicionamentos discursivos: entre o antigo e o moderno**. Disponível em: <<http://www.entrelugares.ufc.br/artigos/cellina.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

a essas produções, geralmente feitas através de colagens. Em um dos parágrafos, ele fala sobre como ocorria a circulação deste material:

Os zines têm tiragens limitadas, renováveis de acordo com a procura. Custam barato, entre R\$ 1,00 e R\$ 2,00. São encontrados em sebos (lojas de discos e livros usados). Multiplicam-se na base do Xerox. Giram pelas garagens, becos, bares, esquinas. De mão em mão. A publicidade é de boca. A periodicidade é incerta. Não há lucro envolvido na jogada. Vale mais a intenção do que o retorno. A competição está banida do dicionário dos zineiros. Lufada de ar fresco na produção de notícias padronizadas.

Há, ainda, de acordo com depoimentos coletados e com informação adquirida nos próprios fanzines, outras formas de circulação e venda. Em alguns casos, os fanzines são distribuídos de graça. Em outros, a troca é por um selo. A propaganda é feita também nos próprios fanzines que divulgam materiais produzidos em diversos locais do Brasil. Desta forma, para adquiri-los, a pessoa deve encomendá-los através de carta. E, grande parte das vezes, mandando um selo como “pagamento”, o que, na verdade, significa que o produtor não receberá nada, já que, provavelmente, usará tal selo para enviar o fanzine de volta. A grande circulação que os fanzines alcançavam também pode ser comprovada através de várias entrevistas, *releases* e propaganda de bandas não só de Goiânia, mas de outros locais como Minas Gerais, São Paulo e Brasília. Outro exemplo é o caso de Eduardo Pereira, ao afirmar que, depois que entrou para cena *underground* em Goiânia, no fim dos anos 1980 e início de 1990, chegou a se corresponder com cerca de oito países europeus: “tanto é que nessa do vai e vem eu aprendi até mesmo inglês. Uma outra coisa assim, que vamos dizer que eu me alegro, é que eu aprendi outra língua através disso. Esse contato bem mais externo com a Europa e Estados Unidos também”.¹⁶⁵ Essa correspondência, inclusive, criava grandes redes de relacionamento, ligando pessoas de todo o Brasil, “através da *brodage*”: “Você cria um grupo maior de amizade (...) por essas e outras, você acaba se correspondendo com outros caras, de outros estados, que dormiram na minha casa, vieram pra cá, eu já fui. Oferecem lugar para

¹⁶⁵ Eduardo Pereira, nome fictício. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

dormir, comer (...) Organizam show lá, te chamam”.¹⁶⁶

Nesse sentido, podemos afirmar que mesmo antes da popularização da internet, os fanzines já funcionavam como uma espécie de comunidade virtual, reunindo através das publicações fãs geograficamente e socialmente distantes uns dos outros.

É forte também, como já mencionada, a presença de textos sobre anarquismo. Há referência e uma foto pouco legível sobre o “Coletivo Anarco-punk de Goiás”. Frisa-se que Anarquia não é bagunça ou desordem: “Não somos vândalos, nem ladrões, apenas tentamos ser livres”. Em um dos textos, há uma breve história sobre o anarquismo. Neste ponto, cabe analisar outra parte da entrevista com Pereira, em que ele mostra como a cena foi importante para sua formação. Na busca de conhecer novos estilos musicais, identificou-se com o caráter de protesto do movimento *punk* e *hardcore*. Para ele,

Todo mundo que entra na cena *hardcore* e *punk*, aprende a ler, não ler apenas por ler, mas ler e absorver muito a questão político-ideológica. Foi dentro da questão mesmo do *hardcore* que eu aprendi o que é anarquismo, nihilismo, o que seria, por exemplo, o consumismo. Muita coisa do capitalismo, eu não aprendi na academia, eu aprendi fora. (...) o que era mais valia, retórica, dialética, eu aprendi tudo no *hardcore*. Além disso, ter me influenciado no próprio curso de História, sim. Então, sabe, acho que foi uma coisa que veio acontecendo nestes últimos 15, 18 anos, da minha vida, que tudo foi se convergindo a chegar aí, área de humanas, do senso crítico, música objetiva no que ela quer transmitir.¹⁶⁷

O que fez Glauco Vilela Lopes – hoje, colecionador de fanzines e referência no assunto em Goiânia – começar a se interessar e produzir fanzines, por sua vez, foi exatamente a sede por informações, o que permitiu que ele recebesse e enviasse informações para vários países do Brasil e do mundo:

O fanzine sempre foi o maior, o veículo mais importante que o cenário *punk* teve. Tava ali tudo, as pessoas pegavam a informação, publicavam ali no seu fanzine e divulgavam pro Brasil inteiro. As pessoas do Brasil inteiro ficavam sabendo o que tava acontecendo na cidade. E outras pessoas iam escrevendo, você recebia material de outros lugares e ficavam sabendo também do que tava acontecendo. E trabalhavam juntos assim também. Às vezes, tinha algum militante político de anarquista que tinha sido preso, todo mundo ficava sabendo, todo mundo produzia

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

alguma coisa em solidariedade ao cara. E sempre tinha essa coisa toda. E o mais curioso, como não tinha internet e era tudo por carta mesmo, rolava muita informação legal e rápido. A gente achava que era demorado, mas não era. A carta, toda semana você recebia material do Brasil inteiro e nem era em resposta. Às vezes você nem tava esperando e chegava um monte de carta, exatamente querendo divulgar informação. E você recebia aquilo ali e divulgava na cidade toda e mandava muito material pra fora também. E girava muito. Pode parecer que ah.. naquela época você mandava uma carta, demorava cinco dias pra chegar, já chegava atrasada a informação lá, mas não era. Era muita coisa.¹⁶⁸

Seu segundo fanzine chegou a ser produzido em duas versões: uma em português e outra em inglês, o que mostra a abrangência e alcance desses materiais na época:

(...) as duas primeiras edições já com entrevistas de bandas de fora do Brasil. Bandas da Inglaterra. A partir da terceira edição eu comecei a fazer ele em inglês e português, comecei fazer ele nas duas versões. Porque como a gente tava adquirindo muito contato fora do Brasil, aí tinha essa necessidade também de passar né, em outras línguas para as pessoas entenderem o que você tava fazendo, produzindo. E esse já foi uma coisa mais legal, já teve uma tiragem bem maior, uma distribuição melhor, e reconhecimento das pessoas que escreviam. Recebia cartas do mundo inteiro assim, com a ideia de fanzine.¹⁶⁹

3.4 Os fanzines localmente: política e crítica ao movimento

São comuns também fanzines de protestos sobre questões políticas locais ou sobre o próprio movimento. Nesse caso, identificamos uma postura de contestação e de pressão em relação aos governos locais e aos integrantes do movimento. Um exemplo é o fanzine intitulado *Informativo da liga HC* que foi produzido em 1999 e é o quarto número do ano. Bem menor que o primeiro, o informativo é composto de apenas uma folha de Xerox frente e verso e dobrada ao meio. Parte foi escrito em computador e parte a mão, também na estrutura de colagem. Quatro anos apenas após a produção dos outros fanzines apresentados, já se nota o início da popularização do computador.

¹⁶⁸ Glauco Vilela Lopes. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 17/02/2010.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Logo na capa, há um texto intitulado “Campanha contra a violência no ‘pogo’”. É uma crítica às chamadas “rodas de *hardcore*” que costumam se formar nestes shows. Os espectadores, em sua maioria homens, começam a andar e correr em círculos, ao mesmo tempo em que se batem, trombando uns com os outros e dando socos e chutes. Tal prática é criticada por aqueles que não gostam, mas acabam sendo envolvidos de alguma forma quando estão assistindo aos shows. Esse texto é interessante para mostrar que, para além das críticas à sociedade em geral, os fanzines também funcionam como uma forma de criticar o caráter do próprio movimento. Em outro fanzine, chamado *Lixo Nuclear*, há também o texto de uma garota que critica o que ela chama de “garotos podres” do movimento *punk*. Para ela, eles utilizam-se de motivos banais para agir, “queimando” todo o movimento, que age por razões políticas e conscientes.

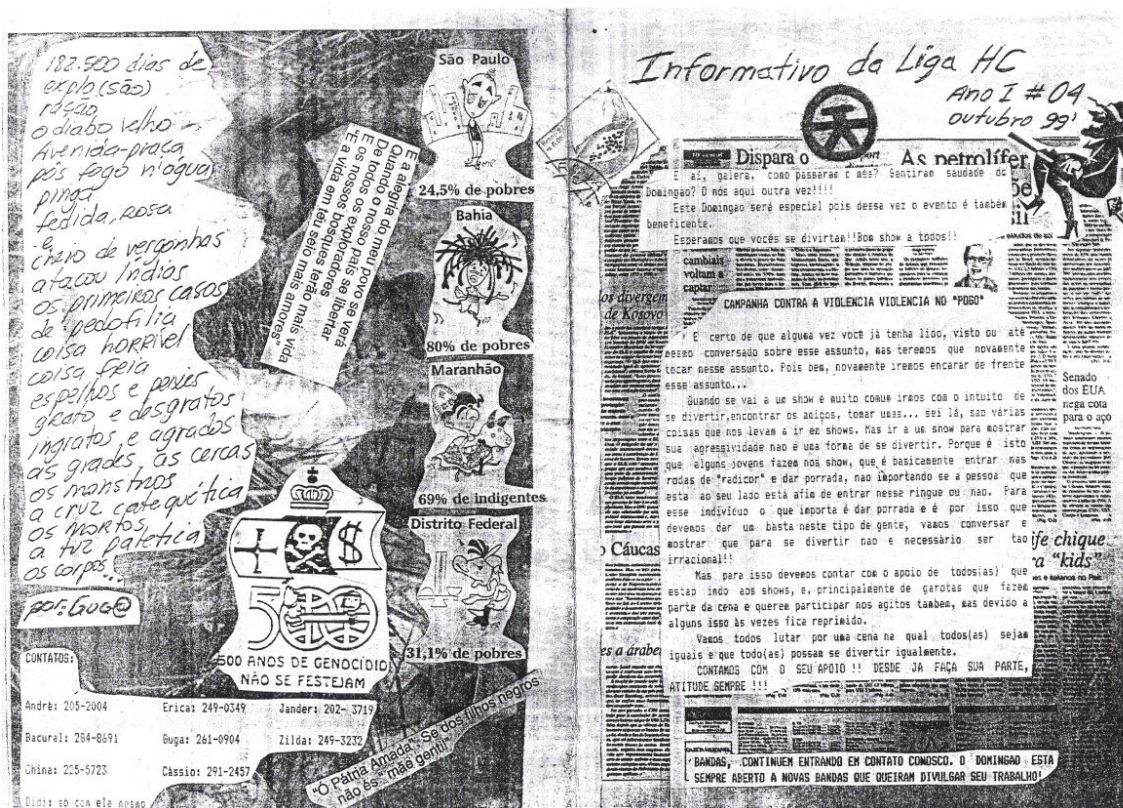


Figura 6: Informativo da Liga HC, número 4, 1999.

Nesse mesmo fanzine, outra característica pode ser notada: a contestação em relação a questões políticas locais, como, por exemplo, a problemática em relação ao aterro dos materiais contaminados com o césio-137, quando do seu acidente em 1987.¹⁷⁰ Essa questão também aparece em outras produções, mostrando o trauma e indignação sofrida pela população local em relação ao acidente, além do caráter politicamente ativo dos fanzines. Outro exemplo aparece em uma produção que protesta os efeitos da hiperinflação, como o aumento de ônibus na capital em 60%, ao colar uma reportagem sobre o assunto.

Glauco Vilela, que participou ativamente do movimento *punk* no início dos anos 1990, conta como eles se articulavam do ponto de vista político na cidade:

Existia o movimento anarco-*punk* em São Paulo, no Rio. A galera sim se envolveu mais com política, política anarquista, libertária. A gente montou um grupo aqui na época, que tinha o, chamava de MAP, que era o Movimento anarco-*punk*, que tinha em vários lugares do Brasil, São Paulo, Rio, Brasília, tudo. Aí a gente firmou aqui o nosso, se eu não me engano em 94, foi 94. Que tinha um pessoal legal, tinha envolvimento com política mesmo, a gente sempre tava trabalhando, buscando informação. Tinha aquela coisa, que como a gente era adolescente, uma política panfletária. A gente sempre tava fazendo panfletos, manifestações, sobre diversos assuntos, racismo, homofobia, a gente tava assim trabalhando. Já fizemos exposições, diversos assuntos e era legal essa coisa do movimento anarco-*punk* da época. Porque não tinha né.. pra muita gente que pensava que o *punk* era essa coisa de adolescente, de espetar o cabelo, sair bebendo por aí e tal. A gente provou que não era. A gente provou que tinha formação, que tinha formação política, que tinha o contexto de idéias, não era só essa coisa. Aí a gente começou a ganhar um pouco mais de respeito. Início de 90 a gente já fez manifestação no sete de setembro aqui, invadiu a avenida, um monte de policial do exército fazendo passeata, a gente invadiu com faixas e cartazes. A gente levou umas porradas, mas faz parte já do pacote, e a gente já fez muita coisa assim, já confrontou muito a polícia, Estado, fazendo essas coisas.¹⁷¹

Percebemos na fala de Glauco Vilela a necessidade de mostrar, ainda hoje, essa relação do *punk* com a política e os protestos, caracterizando um movimento social sério. Assim como vimos em alguns fanzines discursos para a autoafirmação, também o percebemos na fala de

¹⁷⁰ Em 1987, ocorreu um acidente com uma máquina de raios-X que não foi recolhida pelas autoridades após o fechamento e abandono de um hospital no centro da cidade. Catadores de sucata, sem identificar o objeto, recolheram-no e abriram-no. O material contido dentro, o césio-137, foi espalhado pela família e amigos próximos. Além de outras pessoas que entraram em contato indireto com o material. Há até hoje pessoas que sofrem com as conseqüências do acidente.

¹⁷¹ Glauco Vilela Lopes. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 17/02/2011.

um dos seus integrantes, até hoje ativo no movimento, e, portanto, com interesses similares. Há uma vontade de afirmação de uma identidade que vai contra o senso comum, representada, para Glauco, pelo pensamento de que “o *punk* era essa coisa de adolescente, de espetar o cabelo, sair bebendo por aí e tal”. No relato oral, permite-se que o entrevistado dê novas interpretações ao passado e também ao presente. E é interessante notar que, no discurso, mesmo reconhecendo que a política que exerciam era panfletária, “de adolescente”, o discurso de afirmação e de valorização sobre o que praticavam, continua presente, assim como em grande parte dos fanzines.

Entre outros assuntos tratados, está o protesto em relação ao uso de drogas, com o argumento de que tal prática levaria o usuário a se tornar mais alienado em relação às manipulações do capital e dos meios de comunicação. Tais manifestações são constantes nos fanzines, apesar da associação realizada pelo senso comum entre roqueiros e drogas.

Existiu, inclusive, dentro do cenário *punk* um movimento que defendia o não uso de drogas. Denominado *Straight Edge*, desenvolveu-se em Washington a partir da banda Minor Threat, que lançou uma música com aquele nome, e batizou o movimento. “A mensagem era simples: você não precisa ingerir álcool, fumar ou abandonar-se a qualquer droga que altera a mente para se divertir”.¹⁷² No entanto, com o decorrer do movimento, ele acabou se tornando altamente intolerante: “As bandas novas e os fãs tornaram-se cada vez mais reacionários, conformistas e machistas”, afastando-se da ideia original que era oferecer uma alternativa “*hardcore* tanto para a sociedade careta como para o ‘*punk* bebum’ inglês” de atitudes somente festeiras.¹⁷³ Apesar de Aurélio e Flávio, ex-membros da banda punk HC-137, terem seguido essa linha antidroga e também considerarem seus comportamentos como intolerantes na época em que tocavam, eles não se identificavam com o movimento. Ele diz que essa denominação não existia em Goiânia na época. Quando questionado se eram adeptos, ele

¹⁷² O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005. p. 142

¹⁷³ *Ibidem.*, p. 144.

responde:

Não era, porque não existia esse conceito, né, cara. O conceito que existia era o de libertário. O movimento *punk* era um movimento libertário. Tudo que escraviza a gente é contra. O HC-137 saiu numa resenha no jornal anarquista da Espanha chamado *Confederación Nacional del Trabajo*, CNT, esse jornal existe, ele é sindicalista, na Europa ele é pago e no resto do mundo você mandava carta e recebe trimestralmente esse jornal de graça na sua casa. É um jornal anarquista. E nós temos uma resenha nesse jornal, que eu não lembro quem mandou, (...) foi o dia que eu pensei o tanto que a gente tava radical. Saiu assim no Jornal: HC-137, *punk del Brasil*, antidroga, antiestado, antigoverno, antisexismo, a gente era anti tudo. Aí eu pensei, cara, realmente né. E nós éramos mesmo. A gente levantava bandeira, pagava sapo, amigos nossos que mexiam com drogas (...) Até 95 o HC era uma banda totalmente radical mesmo. Até que começou a amadurecer (...) ¹⁷⁴

Flávio Diniz, por sua vez, acredita que o “provincianismo” de Goiânia foi fundamental para que eles seguissem essa linha mais radical:

Qual era o contexto? Final da década de 1980, questão da repressão sexual, questão da aids, (...) Além disso, que a gente tem que considerar que diferenciou, Goiânia. Goiânia é ainda muito provinciana e você imagina então há 25 anos. Naquele momento, uma cidade como Goiânia.. e nós. E a coisa da relação com o *punk* e, principalmente, com relação à droga era de que nós tínhamos assim, nós encarávamos aquilo como um movimento cultural, um movimento musical, mas também como um movimento político, e aí a droga interferia um pouco nessa história e aí nós até não vangloriávamos a história do Sex Pistols, porque o Sex Pistols é a coisa da droga fodida, (...) nós aqui, molecada de Goiânia, aquele ar provinciano. Então isso, pra gente, tinha uma dificuldade cultural nesse sentido. Havia convicção política do movimento, mas havia também o provincianismo, que deve ser considerado. E eu acho que isso fez com que nós nos afastássemos de alguns, tivéssemos uma postura mais radicais, mais intolerantes até. ¹⁷⁵

Esse depoimento representa uma interpretação 25 anos depois. Se esse afastamento das drogas representava o caminho certo para um caráter libertário, hoje, para seus antigos usuários representa o fruto de um radicalismo aliado a um provincianismo presente na cidade. Há uma modificação das representações do passado com as de hoje. Se no depoimento de Glauco notamos certa continuidade dessas representações, mesmo que a partir de um senso crítico criado ao longo do tempo – ao considerar as manifestações como “adolescentes” – nesse caso há uma espécie de ruptura. Não há exatamente uma condenação, mas uma crítica.

Ou seja, o provincianismo e o afastamento dos grandes centros podem ter contribuído

¹⁷⁴ Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

¹⁷⁵ Flávio Diniz. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

para que o uso generalizado de drogas não fosse tão comum na capital goiana. No entanto, o álcool não era considerado como droga para eles. Aurélio explica que “(...) esse conceito de droga pra gente era separado. Droga é uma coisa ilícita, o álcool a gente pode. E o HC era uma banda de bêbado”.¹⁷⁶

Da mesma forma que as drogas, a religião também está entre os temas criticados, como uma prática de caráter altamente alienante.

3.5 Informações alternativas: o embrião do jornalismo cultural

Outra questão que podemos visualizar é a necessidade de fazer circular informações que eram praticamente inexistentes nos veículos de grande circulação. Há, por exemplo, entrevistas com diversas bandas de *punk* de outros estados, ou países, como Finlândia e Portugal. Procura-se um panorama das cenas de outros lugares do Brasil e do mundo, ao mesmo tempo em que procuram divulgar a cena local. Nesse sentido, podemos analisar os fanzines também como um segmento do jornalismo cultural alternativo, mesmo que amador. Sobre isso, Chris Atton chama atenção para certas continuidades entre os fanzineiros e os futuros jornalistas culturais. Para ele, ao considerar os fanzines apenas como “atos de resistência política, sempre relacionados como artefatos ‘subculturais’”, os argumentos estéticos acabam recebendo pouca atenção. Numa direção inversa, ao analisarmos os fanzines como “tipos de gêneros culturais”, conseguimos perceber aspectos da escrita amadora sobre música para além da simples oposição. Assim, entende-se que a escrita dos fanzines contribui para o entendimento sobre o discurso e a crítica sobre a música popular, estabelecendo, portanto, uma relação entre os fanzines, os gêneros musicais que eles cobrem e suas estéticas.

No Fanzine *Fúria*, por exemplo, em que há entrevistas com bandas da Finlândia e de

¹⁷⁶ Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

Portugal, há sempre uma pergunta para as bandas sobre o que eles entendem como *hardcore*, mostrando que a formação do gênero musical passa também pelos ouvintes e é um processo social, nunca fixo. Em outros fanzines há também a descrição sobre o que cada um define como *punk*. Ou seja, esses processos são importantes para:

(...) desestabilizar a noção essencializada de gênero como fixo, como um conhecido e estável gênero para músicos e audiência. (...) O gênero se torna uma construção social – talvez continuamente sob construção – que é formado por músicos e audiência. Se nós entendermos gêneros como sendo formados através dos discursos, então, discursos inevitavelmente se constroem no plural e em significados contraditórios; vários significados estão contidos em qualquer texto. O fanzine pode ser considerado como primeiro lugar para o ‘discurso sobre os discursos’ [através dos quais] conceitos de gênero são formados, transformados e defendidos. O fanzine tem uma posição central em estabelecer e desenvolver discursos sobre escuta, onde argumentos sobre música são ensaiados, e onde fãs organizam sua experiência musical.¹⁷⁷

Percebemos, neste caso também, o que chamamos de experiência musical para além da escuta, ou seja, a música também como discurso. Jeder Janotti Junior e Bruno Pedrosa Nogueira, que falam sobre a crítica musical em tempos de internet, mostram como a crítica musical também faz parte do processo de experiência da música. Para os autores:

(...) há uma série de elementos que são incorporados ao consumo musical. Nesse sentido, a crítica musical, seja aquela realizada pelo jornalismo cultural, ou em nossas práticas cotidianas, através de bate papos, blogs, sites de relacionamento, plataformas de consumo musical, etc., desempenham um importante papel nas relações de produção de sentido de nossas experiências diante das músicas. (...) Existe, portanto, um consumo da própria crítica como produto, não tanto para orientar o que deve ou não ser escutado mas para promover um pós-consumo de produtos culturais. Um complemento à experiência de ouvir, valorizando tanto o produto, como também a opinião que é dada sobre ele.¹⁷⁸

Os próprios autores relembram que essa experiência de crítica musical remete à época dos fanzines, “onde o público se tornava um dos principais canais de divulgação e valorização para artistas que estavam fora da estratégia regular do underground brasileiro. A prática agora

¹⁷⁷ ATTON, Chris. Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the “Democratic Conversation”. In: **Popular Music and Society**. Vol 33, No 4, Outubro de 2010. p. 523

¹⁷⁸ JANOTTI Junior, Jeder; NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. *Um museu de grande novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 210 e 215

surge recontextualizada na forma de blogs, twitters, fóruns e redes sociais”.¹⁷⁹

Por fim, há, também, em Goiânia, os fanzines que são de fãs de algum artista em específico e que tentam formar grupos de amantes deste artista para facilitar a troca de materiais, por exemplo. Em um fanzine sobre o Raul Seixas, há a divulgação e tentativa de se formar uma pasta com todas as letras e cifras das músicas. Apesar de hoje ser uma atividade corriqueira achar a cifra de quase qualquer música na internet, no início da década de 1990 era uma tarefa bem mais dispendiosa. A constituição de comunidades interessadas por um mesmo assunto facilita estes processos.

É interessante frisar que os fanzines não apresentam apenas uma dessas características. Há diversos fanzines que aliam diversas delas no seu conteúdo. Ou seja, um fanzine pode incluir uma ou mais dessas questões. No entanto, essa separação foi estabelecida a fim de facilitar a compreensão dos significados, formações e processos que constituem a cultura do zine em Goiânia. De qualquer forma, como já dito, esses materiais aparecem como fontes riquíssimas de análise, já que, no caso de Goiânia, permitem perceber as idéias e informações que circulavam na cena local, além das representações que os participantes da cena faziam de si próprios e do mundo.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 219.

CAPÍTULO 4

O autêntico rock goiano

Três bandas, três momentos, três estilos diferentes. A cena rock goianiense vai se estruturando desde o fim da década de 1980 até os dias de hoje. Ao longo do tempo, amplia suas bases estéticas claramente. Como explorado ainda no primeiro capítulo, os subgêneros do rock – como o *heavy metal* e o *punk* que, no fim da década de 1980, não se misturavam –, se unem formando outros estilos. Mais do que isso, as bandas começam a misturar gêneros completamente diferentes do rock a suas músicas, ou mesmo chamar bandas desses outros estilos para tocar nos festivais. Perpassar a obra musical dessas bandas não só nos mostra diversos aspectos interessantes desse cenário cultural, como é essencial para a compreensão do mesmo.

O estudo da música na área da História no Brasil tem crescido enormemente e adquirido perspectivas cada vez mais abrangentes e diferenciadas, mesmo que os temas tradicionais ainda sejam predominantes. A grande quantidade de trabalhos sobre a MPB, Bossa Nova e as músicas ditas tradicionais são a prova disso. No rock, os estudos sobre os anos 1980 são maioria. Apesar desse crescimento e de já existir uma bibliografia consolidada na área de estudos da música na História através dos trabalhos de Marcos Napolitano e José Vinci de Moraes, por exemplo, os estudos acadêmicos sobre música ainda são pequenos diante da importância que esse elemento possui em nossa sociedade.

Philip Tagg, professor da Universidade de Montreal, no Canadá, elenca algumas contradições em relação a essa presença diminuta da música nos estudos da Academia. A primeira delas é exatamente o paradoxo que encontramos ao verificar o valor social que a música possui, por um lado, e seu baixo status institucional, por outro:

(...) há poucas dúvidas que música, em nossa cultura, é o mais ubíquo dos sistemas simbólicos. Sua importância em termos monetários e temporais é inegável. Nossos cérebros registram uma média de 3 horas e meia de música por dia – quase 25% do tempo de vida que passamos acordados. E 90% do tempo das rádios consistem na música, ao passo que metade da programação de TV apresenta música na tela ou como música de fundo. Na verdade, muito pouca gente gasta mais tempo lendo, escrevendo e escutando do que falando, dançando ou olhando para pinturas e escultura, etc. (...) Esta disparidade entre os valores reais da música hoje e o status baixo que ocupa na hierarquia da educação pública pode ser observada também na política cultural, assim como na educação superior e na pesquisa.¹⁸⁰

A segunda contradição que o autor esclarece tem relação direta com a primeira. Apesar da clara importância que a música possui em nossa sociedade ainda não há meios e métodos de análise viáveis que permitam compreender como de fato essa música afeta as pessoas:

A contradição aqui é que, enquanto, por exemplo, a leitura crítica, ou a habilidade de ver abaixo da superfície dos comerciais e outras formas de propaganda são corretamente consideradas como essenciais para uma postura de pensamento independente (embora essas habilidades sejam amplamente ensinadas na literatura ou em estudos culturais), a habilidade de analisar mensagens musicais não o é. Uma razão para isto é (...) que ainda temos de desenvolver um método analítico capaz de lidar com toda a música disseminada por meio da mídia de massa e consumida diariamente por milhões de pessoas.¹⁸¹

Assim sendo, a análise da influência que a música exerce é um desafio para a maioria dos cidadãos comuns, incluindo, o cientista social, logo, o historiador. E esse desafio encontra-se na própria análise da música enquanto fenômeno cultural, mas também na especificidade de sua linguagem. Ou seja, a utilização da canção enquanto fonte histórica também aparece como um conflito dentro do campo historiográfico. Os códigos e a linguagem musical surgem como os primeiros obstáculos apresentados pelos historiadores para lidar com essas fontes. No entanto, como nos mostra José Vinci de Moraes, estas dificuldades não podem se tornar barreiras para o fazer historiográfico:

Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos

¹⁸⁰ TAGG, Philip. *Análise musical para “não-musos”*: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In.: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18. p. 7

¹⁸¹ *Ibidem.*, p. 8.

relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação.¹⁸²

Ou seja, o desenvolvimento de habilidades específicas é necessário ao historiador, mas isso não deve servir de impedimento. Pelo contrário, a canção aparece como qualquer outra fonte com a qual o historiador precisa aprender a lidar. E não apenas com a letra, como muitos trabalhos insistem em fazer. A musicalidade é imprescindível para a compreensão do significado apresentado pela canção. Quando passamos a utilizar a canção em sua totalidade (letra e som), podemos perceber diversos aspectos do contexto e da prática musical em si.

Diante deste cenário, entende-se que, para que a música passe a ser vista como um elemento importante na constituição da sociedade, é necessário compreendê-la enquanto prática cultural capaz de identificar elementos sociais, ao mesmo tempo (e exatamente por isso) em que os modifica. Sempre considerando, claro, as especificidades de cada gênero musical. Como afirma Marcos Napolitano, é necessário “(...) examinar o material musical como elemento que imana uma pluralidade de memória e projetos culturais, quase sempre conflitivos entre si”.¹⁸³

Neste sentido, precisamos compreender a música como forma de representação de grupos sociais, ao mesmo tempo, em que são práticas por eles construídas em busca de afirmação e modificação da sociedade.

Para compreendermos como se dá a base estética que vem a formar as cenas de rock alternativo na década de 1990 e 2000, analisaremos, então, canções de algumas bandas. Os audiovisuais de uma forma geral – nos quais estão inclusas as músicas – surgiram como novas

¹⁸² MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n°39, p. 203-221. 2000. p. 210

¹⁸³ NAPOLITANO, Marcos. **História e música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 76.

opções de fontes históricas, na medida em que revelam elementos e aspectos que, antes, a história – não as levando em consideração – acabava por não conseguir atingir. Marcos Napolitano diz que “(...) no Brasil, a canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”.¹⁸⁴ Nesse sentido, deve-se pensar a música como uma prática social e como elemento construtor de identidades.

No entanto, ao tomar a canção como objeto histórico para análise, é interessante chamar atenção para o que a antropóloga Santuza Naves fala sobre a “perda de autonomia da canção”. Partindo do comentário que Chico Buarque fez em 2004 em uma entrevista concedida para a *Folha de São Paulo* sobre o fim da canção – fazendo referência, principalmente, ao rap, que estava no auge – e de toda a discussão que se gerou em decorrência dessa fala, Santuza Naves fala sobre a desconstrução tropicalista da canção – entendendo canção, como o processo de composição que privilegia a correspondência conceitual entre música e letra. Para a antropóloga, a canção tropicalista perde em autonomia, pois ela deixa de ser “o artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra, que fora a canção bossa-nova, pois ela só se completa com elementos externos – arranjo, interpretação, até mesmo capa de disco”.¹⁸⁵ Nesse sentido, e seguindo essa linha, compreendemos que a música rock, e em especial a música *punk*, tem também, por definição, essa falta de autonomia. Não poderíamos compreender toda a estética da banda Rollin’ Chamas, que analisaremos mais à frente, nos restringindo apenas às músicas gravadas em CD. Além de toda a estética criada em palco, ela também está inserida em um movimento cultural mais amplo, que abarca diversos elementos estéticos e comportamentais essenciais para sua compreensão.

A própria banda HC-137, que analisaremos em seguida, não pode ser compreendida se

¹⁸⁴ *Ibidem.*, p. 77.

¹⁸⁵ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 97

não inserida dentro do movimento *punk* que se configura em Goiânia e no Brasil. As redes de relações estabelecidas entre seus membros com outros roqueiros ao redor do mundo estão diretamente relacionadas à atuação da banda. Portanto, nos restringir apenas ao som, seria também não compreender o alcance que a cena rock possui. No terceiro capítulo, por exemplo, analisamos os fanzines, objetos que possuíam muita importância na cena e não apenas transmitia os valores, mas nos faz compreender os discursos e modos de vida desses roqueiros.

Agora, analisaremos essas obras musicais a partir de uma contextualização histórica de cada uma das músicas, mas também dentro de um processo histórico de formação da canção e da própria história da experiência musical e do processo de escuta.

4.1 Horrores do Césio-137

A HC-137 (Horrores do Césio 137) é uma das primeiras bandas do estilo *punk* que surge em Goiânia, influenciando o início da cena na capital, em 1988. A banda é influenciada pelo acidente do Césio-137, ou seja, diretamente relacionado a uma questão local. O acidente aconteceu em 1987 e é considerado o maior acidente radioativo fora de usinas nucleares. Uma máquina de raios-X, que não foi recolhida pelas autoridades após o fechamento e abandono de um hospital no centro da cidade, foi pega por catadores de sucata que, sem identificar o objeto, recolheram-no e abriram-no. O material contido dentro, o césio-137, foi espalhado pela família e amigos próximos, além de outras pessoas que entraram em contato indireto com o material. Várias pessoas sofrem até hoje as consequências do acontecimento.

Além disso, na época, Goiânia ficou marcada por essa história para o resto do país, que temia o local e as pessoas vindas de lá. A banda, então, passou a ter uma atitude de militância em relação às vítimas do acidente, como nos mostra a geógrafa Juliana Mendes de

Morais: “Esta banda atua [atuou] juntamente com as vítimas deste acidente, promovendo passeatas, fabricando camisetas e compondo músicas”.¹⁸⁶ Esse ativismo político fica claro nas letras das músicas:

Corpos mutilados / Saúde afetada / Sua pele está marcada/ Isso são apenas seqüelas deixadas // Que o tempo não curou (2x) // O horror da vítima não é só a contaminação / Também são os espoliados pela discriminação.// Que o tempo não curou (2x)// Eles sempre guardarão péssimas lembranças //Dos horrores do Césio-137¹⁸⁷

Percebe-se, portanto, o tom contestatório em relação ao sofrimento e preconceito que sofrem as vítimas do Césio-137. O ritmo da música segue a linha do *punk*, caracterizada pela simplicidade dos arranjos musicais – baseados em três acordes – e a alta velocidade dos instrumentos. Além disso, a voz, usualmente colocada em primeiro plano nas canções populares, é alterada nesta música: toda a letra é declamada aos gritos em tom rápido. No refrão há ênfase da palavra “curou”, momento em que há uma voz melodiosa. O *punk* surgiu para chocar. A agressividade das músicas, tanto na letra, quanto no ritmo, mostra claramente isso. A HC-137 vem para criticar, para ter uma atitude política diante de questões sociais, seguindo a linha clara do *punk*.

Para compreender a forma como o som do HC-137 atuava na cena rock goianiense é essencial que compreendamos o próprio processo de construção histórica da escuta. Como nos mostra Simone Pereira de Sá, é necessário compreender os sentidos como “construídos historicamente, em consonância com a cultura e com a tecnologia”, ou seja, é preciso “posicionar os estudos de sonoridade em diálogo com uma história dos sentidos, a partir da desnaturalização das relações de escuta e de sua inserção no contexto histórico”.¹⁸⁸ Nesse caso, essa compreensão é extremamente importante, já que as bandas independentes do fim da

¹⁸⁶ MORAIS, Juliana Mendes de. *Territórios e Territorialidades Punks em Goiânia*: Resistência de uma cultura juvenil. **Observatorium**: Revista Eletrônica de Geografia, v.1, n.2, p.2-19, jul. 2009.

¹⁸⁷ HC-137, **Horrores do Césio-137**.

¹⁸⁸ SÁ, Simone Pereira de. *A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 106

década de 1980 e início de 1990, em Goiânia, quase não tinham registro sonoro gravado. A HC-137 é a primeira a fazer isso, mas, antes disso, e mesmo depois – já que não eram muitas cópias disponíveis – a maior parte do público tinha contato com a música nos festivais e shows da banda. O processo de escuta, portanto, é completamente diferenciado. O público não tinha a oportunidade de ouvi-la depois. O show era o momento.

Simone Pereira de Sá fala sobre o processo de comodificação da escuta, que “é devedor da nova forma de entendimento do processo de audição e que tem seu ápice na transformação da música em mercadoria para ser adquirida, exibida, possuída e levada para o âmbito doméstico”.¹⁸⁹ No entanto, se, no Brasil, esse processo acontece para alguns gêneros já na década de 1970, com o desenvolvimento da indústria fonográfica no país, no rock independente isso vai ser generalizado apenas com a popularização da internet e o desenvolvimento de plataformas digitais, já que essa é a principal forma de troca de músicas desse meio. Durante toda a década de 1990, a principal forma de escuta das bandas locais, e mesmo de algumas de fora, são os festivais.

Portanto, é necessário compreender a forma como essas músicas eram ouvidas na época em que surgiram, aliando-as “a uma história do som, do ouvido humano, da faculdade de ouvir e das práticas de escuta que, de maneira mais ampla, remetam ainda ao contexto do capitalismo, do racionalismo e da ciência que constituem as condições de possibilidade para a emergência de um novo regime de escuta”.¹⁹⁰

Nesse sentido, é preciso compreender a marca sonora desses festivais, que constitui o que a autora chama de paisagem sonora – ou *soundscape*, como o conceito foi cunhado por Murray Schafer. Essa ideia serve “para identificar os diversos ambientes sonoros que envolvem a vida cotidiana”. Ele diz respeito “à dimensão acústica do meio-ambiente, traduzindo-se por uma ou mais sonoridades ligadas a um lugar, seja um bairro, uma cidade ou

¹⁸⁹*Ibidem.*, p. 104.

¹⁹⁰*Ibidem.*, p. 105.

um microambiente”.¹⁹¹ No caso dos festivais do início da cena, percebemos que, em geral, eram realizados “da forma como dava”. O som nem sempre era nítido e a acústica não facilitava.

Além disso, essa paisagem sonora é percebida como um ambiente em que “se vai para ouvir música”. De acordo com os participantes da cena, o rock não é música para bar, onde se pode conversar em paralelo. No ambiente de um festival de rock o que predomina, sempre, é a música: agressiva, alta, no último volume. Portanto, pensar as músicas do HC-137 é também pensar nessa forma de escuta, ou mesmo, na transição dela. Como dito, a HC-137 foi a primeira banda goianiense a gravar um disco solo e até mesmo uma demo (fita cassete) antes do vinil. Portanto, ela participa dessa transição da comodificação da escuta. Já no início da década de 1990, começa a ser mais comum a troca de demos através de correios.

4.2 Rollin' Chamas

A escolha da banda Rollin' Chamas foi baseada na repercussão que a banda teve durante sua trajetória, principalmente, em Goiânia. Chegou a ter um fã-clube – o que é quase inexistente no cenário independente – denominado “Cuecas em chamas”. Seus integrantes sempre iam aos shows de cueca samba-canção. A banda é lembrada até hoje por sua irreverência no palco e pelas letras divertidas, além de seu lema, “Eu sou goiano e foda-se”. Não é raro encontrar ainda hoje adesivos colados em carros com a bandeira do Estado de Goiás no meio, escrito “Rollin' Chamas” embaixo e “Sou goiano e foda-se”, acima, como mostra a figura:

¹⁹¹*Ibidem.*, p. 93-95.



Figura 7: Slogan Rollin' Chamas

Leonardo Morais, que fez parte da banda e de sua concepção, explica como surgiu o lema:

Todo mundo tem sonho de tocar em São Paulo, né. 'Ai quero tocar em São Paulo, quero tocar em São Paulo'. E eu queria tocar em Rio Verde [cidade do interior de Goiás]. O bixo.. cê vai aqui no interior, tem uma pá de moleque louco, sedento por banda. Agora começou, o Grito Rock tá indo, migrando pro interior, muita gente do interior, com a internet (...) e Goiânia tá muito rica também, o povo do interior tá muito rico. Já começa a bancar determinadas coisas já. Não tinha isso, véi. (...) Aí você mandava o projeto da sua banda pra alguém, aí 'ah, é de Goiânia, lá é sertanejo', 'É, e foda-se'. E foda-se, e foda-se e foda-se, sou goiano e foda-se. Virou o adesivo! E virou o lema da banda. E, na real, se usou isso muito e por muitas pessoas nem do rock. Eu lembro uma vez no Goiânia Noise que eu vi um cara com a camiseta e onde era goiano, ele colocou baiano. 'Sou baiano e foda-se' (...) É muito bom você defender o seu Estado nessa situação, é muito confortável. Nesse lado eu acredito. Esse lado do *underground*, do rock, do 'lá em Goiânia', tem! Lá em Goiânia é forte, lá em Goiânia o povo paga ingresso pra ir. Tem. Então eu vou defender isso, assim. Então, fica uma coisa meio bairrista e era pra ser uma coisa meio bairrista mesmo, era pra ser uma coisa cutucando os outros. E, se não achar bom, meu amigo, beleza, não posso fazer nada. (risos) Musicalmente, a gente ouvia muito isso também: 'pois é, bixo, mas a música tá simples, mal executada'. Pois é, bixo, pode ir embora se quiser. Eu não ganhei nenhum centavo pra tá aqui. Então, a gente sempre foi 100% honesto. Que eu acho que a característica do *underground* é essa. Por isso que não se vende fácil, né. Não aceita o comentário fácil. Então, tipo.. foda-se! Não tinha jeito melhor de representar. E eu acho que isso aí foi uma válvula de escape pra uma porrada de gente. Porque depois eu vi um monte de adesivo meio que copiando a situação.¹⁹²

¹⁹² Leonardo Morais. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/03/2011.

A fala de Leonardo mostra bem sobre critérios de autenticidade calcados pela banda e pela cena também, tema que será explorado em seguida.

A banda foi criada em 2004 e representa bem o que chamamos de nova formação estética que a cena rock independente vem assumir ao longo dos anos. Em 2005, ela gravou um disco cuja base é o *punk*, que também caracteriza a banda. Tanto pela melodia presente pelo menos em alguma parte da maioria das músicas, quanto pela atitude do grupo. O vocalista, Mufauher Neves Fagury (mais conhecido como Fal), em geral apresenta-se vestido de mulher, lembrando claramente a banca *New York Dolls*, considerada uma precursora do *punk*. Além disso, os integrantes levavam a cabo a ideia de ausência de divisa entre palco e plateia. Durante seus shows, sempre havia algum petisco – em geral churrasco – um sofá e um videogame no palco. As pessoas podiam subir e ficar à vontade. No entanto, para um de seus membros, Leonardo Morais, essa prática também estava ligada a uma ideia de “bom atendimento”, questão geralmente utilizada em negócios capitalistas.

As músicas variam de um humor escrachado, ao protesto com ironia e cinismo. Na história das bandas que foram consideradas *punks*, percebemos que há diversas músicas com temáticas de protesto, como as bandas Sex Pistols e The Clash, assim como várias que falam de relacionamento. O Rollin’ Chamas vai pelos dois caminhos. Além disso, ultrapassa todas as barreiras e inclui em suas músicas diversos ritmos. No entanto, não mistura elementos. As músicas, em geral, possuem uma parte de um gênero e logo em seguida o *punk*. Isso fica bem claro nas músicas *Adalgisa* e *Calango*.

A música *Adalgisa* começa com uma base de música caipira raiz, com vozes bem características deste estilo. Um dueto canta os seguintes versos durante toda a parte em que predomina este gênero: “Essa é Adalgisa, a mulher que não tem coração/ Fez de tudo, roubou meu dinheiro / Me deixando nessa solidão”. Após essa parte, começam referências a elementos culturais locais. Entra a voz de um locutor de rádio, bem semelhante a um famoso

locutor local, Sandes Júnior. Falando como ele costuma falar, com voz pausada e música romântica ao fundo, lendo cartas – de forma similar ao programa mencionado – ele diz as seguintes palavras, cheias de elementos locais e também ironias e palhaçadas:

E agora, eu tenho aqui em minhas mãos a carta pra uma pessoa muito querida aqui do nosso programa “Nota Fantasma” uma pessoa que todos nós conhecemos, os Rollin' Chamas, a torcida do flamengo, Fabrinter, um abraço aí pro meu amigo Babú, o Rodolfo padrinho do *underground*, o Gagas, o Gil, o Fred Valle e suas baquetas flamejantes, o Roger Ranger, o Guilherme bitz, a rapaziada aí do parque oeste industrial que levou um cacete bacana, o Marcelo Sacolão, o Maurício Mota, e o João Punk. Vamo lá: Adalgisa, seu marido foi pro garimbo, cê tá sabendo?¹⁹³

Percebemos a referência ao Fred Valle, famoso baterista goiano. Assim como figuras locais atuantes na cena, como João Punk. Depois dessa parte da música, começa o *punk* de fato, com o som rápido e a voz gritada, intercalada entre uma voz masculina e uma supostamente feminina. A voz masculina (entre parênteses) responde desacreditada e de forma agressiva às juras de amor da voz feminina, que gostaria que seu marido voltasse do “garimpo” somente para ela. A voz masculina, por sua vez, acusa a feminina de traição:

Meu amor (o quê?) / Eu te amo (mentira!) / Eu soffro por você (tá soffrendo nada!) / Volta logo (jamais!) / Pro garimbo (vc ta me traindo, sua safada!) / Volta pra mim! / Não consigo (nunca) / mais viver (sua mentirosa!) / sem ti (eu vou é te matar com faca de pão!) / Volta logo do garimpo, volta pra miiiiim! (eu vou colar sua perereca com super-bonder)¹⁹⁴

Mesmo após a agressividade e até machismo por parte do personagem “marido”, ele declara seu amor à Adalgisa, figura principal da música, ainda com o ritmo do *punk*, mas com a voz mais melodiosa e menos gritada:

Adalgisa, eu te amo! / Adalgisa, eu te venero! / Meu amor por ti é grande, / e claro, baby, que é sincero! / O que cê fez comigo foi ingratição! / Infelizmente eu te amo!¹⁹⁵

A inserção de elementos culturais altamente locais pode ser vista como um indício de

¹⁹³ ROLLIN' CHAMAS. **Adalgisa.**

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

características dessas bandas independentes, como vimos também no caso da HC-137. Isso também ocorre em mais duas músicas da banda: *Pic Nic no Vaca Brava*, e *Tarde em Piri*. A primeira faz referência a um dos parques da cidade ao mesmo tempo em que critica, de forma cômica, a “repressão religiosa”. Na segunda, a banda faz uma menção à cidade de Pirenópolis. Cidade próxima a Goiânia, é destino de diversos moradores da capital, devido a suas cachoeiras e também às construções históricas.

Além disso, de acordo com os integrantes, grande parte das músicas que compõem esse disco foi inspirada em pessoas que viviam em um asilo espírita localizado na capital goiana. O vocalista Mufauher Neves Fagury fazia a barba dos idosos e ouvia diversas histórias de seus moradores. De acordo com ele, além de reportar as histórias que ouvia, ele procurava fazer uma ligação com o cotidiano daqueles idosos, sempre atento às palavras que eles mais utilizavam.

Na música *Calango*, por exemplo, há uma referência a Zé Peixeira, um idoso que gostava de forró – em certo momento da música, o vocalista grita o nome de Zé Peixeira. A música alterna dois ritmos: um bem similar à batida de baião e ao forró pé de serra, com o *punk* que aparece nos refrãos. Como acontece na maioria das músicas da banda, não há mistura de ritmos: eles se alternam no decorrer da música, mas não se mixam. Nas partes em negrito, a voz é gritada e o ritmo assume claramente as batidas do *punk*:

Calango matou um boi/ Retalhou botou na teia/ Lagartixa foi engoli/ calango meteu a peia/ lagartixa foi da parte/ calango foi pra cadeia/ calango quando saiu, foi reclamar pra santo Deus/ Santo deus pegou a bixa, que ali mesmo ela morreu/ Lagartixa vingativa, foi falar com satanás/ Satanás bicho tihoso// **Vou te dizer como é que faz 5x**// Satanás disse Lhe ajudo mas eu quero a sua alma/ lagartixa vingativa "me diga como é o inferno"/satanás bicho tihoso "La é bom la é moderno!! Lá tem ar condicionado, Mc Donald's e fast food, coca-cola bem gelada, lá ninguém quase trabalha!"/ Satanás bicho tihoso "claro eu sei você tá gostando porque Deus é brasileiro e o capeta americano!!//**E o capeta americano 3x**//Essa história muito estranha/ ninguém sabe onde se deu/ calango sanguinolento na cadeia apodreceu/ lagartixa vingativa/ sua lição não aprendeu/ pode queimar no inferno/ por querer brincar com Deus/ **Ela quis brincar com Deus/ Ninguém brinca com Deus/ Ela quis brincar com Deus**¹⁹⁶

¹⁹⁶ ROLLIN' CHAMAS. *Calango*.

Percebe-se também uma ironia em relação ao ditado de que Deus seria brasileiro. Na música, faz-se a direção contrária, dizendo que, se Deus é brasileiro, então, o diabo é americano. Assim, no inferno, existiriam exatamente as máximas da sociedade americana: McDonald's, fast food e coca-cola, que podem ser encaradas como positivas (facilidades da vida moderna) ou negativas (prejudiciais à saúde). E é exatamente essa contradição que a letra deixa em aberto.

Já na música *Pic Nic Vaca Brava*, há uma referência à música “Castelo de Amor”, do Trio Parada Dura.¹⁹⁷ De acordo com o vocalista Fal, um dos idosos que estavam no asilo era Jota Dias, um compositor goiano de músicas sertanejas e brega-românticas, que compôs também músicas tocadas pelo Trio Parada Dura. Assim, na música, alia-se crítica religiosa às histórias de Jota Dias, com muito humor. A história é de um garoto que se sente enganado pela garota pela qual estava encantado e que o chama para um piquenique no *Vaca Brava*, parque localizado em um dos tradicionais bairros de Goiânia. Ele se sente traído quando descobre que, na verdade, a moça queria apenas falar com ele sobre religião. A música começa em um ritmo mais lento, mas com uma voz levemente gritada e sempre com um tom dramático no canto/fala:

Domingo de sol você me chamou pra um pic nic/ Eu levei as batatinhas e você levou o sanduíche// Foi o dia mais feliz da minha vida! Eu falava de comida, e você me abria o apetite// Sobe! Sobe! Sobe!// Quando chegamos na grama do vaca brava, eu senti que você mentia pra mim!// A tristeza tomou conta do meu corpo e da minha alma!// Meu deus por quê você me tratou assim? Oh não!¹⁹⁸

Após isso, há uma parte falada, com uma crítica bastante contundente aos religiosos. E na segunda estrofe volta ao mesmo ritmo do início da música, em que ele deixa clara a intenção que possuía em namorar a garota e ela, ao contrário, pretendia apenas evangelizá-lo.

¹⁹⁷ Grupo musical brasileiro que toca músicas sertanejas e fez sucesso na década de 1980.

¹⁹⁸ ROLLIN' CHAMAS. *Pic Nic Vaca Brava*.

Sabe amor, você brincou com o sentimento mais puro que é o amor, e o amor é a soma de todas as virtudes.. você sabia? Você mentiu! E se traiu! No dia em que disse: "amar a deus acima de todas as coisas e o próximo como a ti mesmo" Você Mentiu!

Você mentiu pra mim que era da igreja videira, e eu ia para o centro toda sexta feira.// Meu castelo de amor você fez desmoronar. Eu queria os seus beijos e você me evangelizar! Oh não!¹⁹⁹

Por fim, a voz principal fala que irá sortear um frango em nome da repressão religiosa.

Expressa, mais uma vez de forma cômica, o conteúdo crítico e politizado da música:

Agora vamos sortear um frango! e esse frango, é pela repressão religiosa! Abaixo a repressão religiosa, Desligue a repressão religiosa, não existe mais repressão religiosa! Oh não!²⁰⁰

O teor crítico que aparece em praticamente todas as músicas do grupo pode ser compreendido também como um demarcador de fronteiras entre as bandas que se formam no fim da década de 1980 e início de 1990, como a HC-137, e as outras que se formam em um período posterior. Apesar do *Rollin' Chamas* ter sido formado em 2004, seus integrantes já faziam parte da cena há um bom tempo e já tinham integrado diversas outras bandas, que buscavam uma produção musical mais voltada à crítica e ao protesto. O Fal, vocalista da banda, até mesmo fez parte durante um tempo da banda que analisamos anteriormente, a HC-137.

Podemos perceber que grande parte das bandas que possuem integrantes mais jovens e que se formam, principalmente no fim da década de 1990 e início de 2000, não possui o protesto como característica marcante em suas músicas. É possível notar isso também na próxima banda que analisaremos.

4.3 Black Drawing Chalks (BDC)

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ibidem.*

Escolhemos analisar essa banda, menos pela representatividade que ela alcançou nos últimos tempos,²⁰¹ e mais porque acreditamos que ela representa uma continuidade estética da cena goianiense e também uma nova forma de conceber as bandas mais voltada para o pragmatismo e profissionalismo.

Denominado como um grupo de *Stoner* rock, eles continuam o que usualmente se costumou chamar de “rock goiano” ou “rock de Goiânia”. De acordo com João Lucas, o vocalista da Johnny Suxxx and the Fucking Boys: “É um rótulo que mistura *garage*, *punk* e *stoner* rock, de gente que cresceu ouvindo bandas locais como MQN. A gente não faz rock goiano puro, temos também algo de *glam rock*, mas concordo com o rótulo, pois deixa a nossa cena mais próxima e unida”.²⁰² O que mostra que, apesar de realmente existir essa característica do rock goiano, ele também é utilizado como um fator de representatividade, de pertencimento ao que seria essa cena goiana. Outra característica clara dessas bandas de “rock goiano” são as letras sempre em inglês.

O *Stoner* Rock é um subgênero do rock que é conhecido por utilizar *riffs* de guitarra graves e lentos, com influências de bandas de *hardrock* dos anos 70, como *Mountain*, *Black Sabbath* e *Alice Cooper*. As letras, em geral, falam apenas sobre diversão, mulheres e bebidas, como representa muito bem o título do penúltimo CD da banda *Life is a big Holiday for us*, que traduzido significa *A vida é um grande feriado para nós*. A letra da música *My Favorite Way*, também mostra isso:

Tente se fazer completamente mudo/ Viva essa vida com estilo para se fazer forte/
Este não é meu jeito favorito/ Tente acertar aquele pequeno espaço/ Sem dinheiro,
sem amor/ Confie em mim gata é tão divertido//Tente se fazer completamente mudo/
Viva essa vida tão doidão pra se fazer forte/ Este não é meu jeito favorito/ Tente
acertar aquele pequeno espaço// Sem dinheiro, sem amor/ Confie em mim gata é tão

²⁰¹ A banda fez diversas turnês dentro e fora do Brasil, tocou ao lado de ícones do rock, como The Datsuns, Motörhead, Eagles Of Death Metal e Black Label Society, e ainda teve o single "My Favorite Way" eleito pela Rolling Stone Brasil, a melhor música do ano em 2009.

²⁰² “Décima edição do Campeonato Mineiro de surf music começa nesta quarta”. **Portal Divirta-se**, 20 mai. 2011. Disponível em: <http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_19/2011/04/20/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=37692/ficha_musica.shtml>. Acesso em: 30 nov. 2011.

divertido/ Fazer algo errado/ Sem dinheiro, sem amor// Então me leve, e se você não me matar amor/ Vamos começar a fazer sem esperança/ Eu posso te achar querida, nessas seis segundas/ Eu quero muito melhor, amor não importa²⁰³

Em relação à rotina do grupo, eles prezam o comprometimento acima de tudo. E unem o trabalho ao *design*, mostrando essa profissionalização do meio.

4.4 A questão da autenticidade

Todas essas questões passam também pelo critério de autenticidade tão caro a bandas de rock. A ideia de honestidade também está presente na ideologia da banda. Júlio Naves Ribeiro traça um panorama bastante interessante sobre esse aspecto em relação às bandas de rock dos anos 1980. Percebemos que vários dos critérios acionados por essas bandas no início de suas carreiras continuam a ser explorados ainda hoje pelas cenas de rock. Portanto, vale a pena voltar um pouco nessa história.

No início da década de 1980, o *punk* já influenciava as bandas de São Paulo e Rio de Janeiro, e até mesmo Bahia, Distrito Federal e Rio Grande do Sul. É exatamente esse lema *punk* que influencia tanto o conhecido rock brasileiro dos anos 1980 (o chamado Brock), em sua versão *new wave*, quanto o rock *underground* paulistano. Júlio Naves Ribeiro mostra como ocorreu esse processo:

As principais tendências que vingaram por aqui nesse momento [início da década de 1980] são descendentes do *punk* anglo-americano e foram rotuladas, com os nomes *pós-punk* e *new wave*. Esses termos compreendiam uma variedade – mais nuances comportamentais do que nas opções musicais – de ‘tribos’ classificadas em subgêneros como dark, gótico, etc. No Brasil, abrangeram uma maioria que assumiu uma postura pop – ou seja, que optou por uma música mais convencional e comercial – uma minoria, que queria fazer música de ‘vanguarda’ (em São Paulo

²⁰³ BLACK DRAWING CHALKS. **My Favorite Way**. Tradução livre: Try to make yourself completely dumb/Live this live with style to make you strong/ This is not my favorite way/ Try to hit that little space// Without money, without love/ Trust me baby it's so fun// Try to make yourself completely dumb/ Live this life so high to make you strong/ This is not my favorite way/ Try to hit that little space// Without money, without love/ Trust me baby it's so fun/ Do something wrong/ No money, no love// So take me and if you don't kill me baby/ Let's get it on, do without hope/ I can find you honey, in this six Mondays/ I want much better, love doesn't matter

essa opção foi mais visível) e também grupos que cultivavam uma atitude rebelde, por vezes “niilista”, caso dos góticos e punks do ‘circuito underground paulistano’. Mas o *pós-punk* e a *new wave* são vistos como derivativos do *punk* principalmente por seus adeptos, ainda que mais “comportados” e preocupados em fazer algumas experimentações formais e letras mais elaboradas, também pregaram uma nova “atitude despojadas” dos jovens, agora sob uma aura de (pós) modernidade.²⁰⁴

Ou seja, já no início da década de 1980, há uma forte influência do *punk* no circuito paulista e carioca. Antes de ascender à indústria fonográfica, as bandas que fizeram sucesso na década de 1980 participavam de um circuito de rock *underground*:

Os relatos sobre os primeiros tempos do ‘rock brasileiro anos 80’ enfatizam muito mais um sentimento de fraternidade entre os conjuntos (...) o que se apoia na propalada existência de um clima “amadorístico” e cooperativo herdeiro do mote do-it-yourself. Segundo esse discurso, nesse momento, existia realmente uma “cena roqueira” instituída, pois os músicos se revezariam nas condições de “artista” e “público” nas diversas apresentações que marcavam uma noite no Circo Voador ou nas danceterias paulistanas, ocorrendo constante convívio, trocas de ideias e de aparelhagens, com alguns deles participando simultaneamente de várias bandas. Contariam também com estações de rádio de caráter experimental, dispostas a veicular diversos grupos novos.²⁰⁵

Após esse momento, no entanto, começa o que Júlio Naves chama de exploração mercadológica, que dá início ao estouro de diversas bandas de rock, como já conhecido no período dos anos 1980. No entanto, entram em queda já no fim dos anos 1980. Como mostra Júlio Naves, foram atribuídas várias justificativas para o fim do chamado “rock brasileiro dos anos 1980”. Entre elas, a perda de “atitude” das bandas anteriores e das que surgem nos anos 1990. No entanto, esse rock sobre o qual se fala, mais conhecido como BRock, é aquele que estava presente nos veículos de massa: “Diversos depoimentos colhidos em obra jornalística sustentam que, através do rock, os ‘jovens desta década conseguiram veicular mensagens para seus pares em larga escala, ou seja, utilizando-se dos veículos de massa”,²⁰⁶ e também aproximando-se de alguns aspectos musicais da MPB, o que os valorizou na crítica musical.

Como mostra o autor, ao descrever a trajetória de algumas bandas do BRock, elas,

²⁰⁴ RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do “rock brasileiro anos 80”. São Paulo: Annablume, 2009. p. 46 e 47

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 52 e 53.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 53.

apesar de terem vindo do *underground* e possuírem no início “valores *punks*”, como simplicidade formal e o princípio *do it yourself*, optaram por uma postura mais pop, “mais convencional e comercial”. Em suas análises, Júlio Naves mostra como esses cantores e bandas utilizaram-se de fórmulas para elaborar suas músicas. Lulu Santos, por exemplo, que, inclusive, foi criticado na época de “traidor”, credita parte de seu sucesso a um livro americano sobre pop, que recebeu de seu produtor Liminha, e “que ensinava os truques para se fazer uma música que caísse no gosto musical”.²⁰⁷ Da mesma forma, Renato Russo, “que embora tenha escapado ileso de acusações semelhantes, também era conhecido pelas pessoas com quem se relacionava por saber adequar seu processo de criação às regras do pop”. Isso fica claro nas cartas de Renato Russo enviadas à produção e em entrevistas de Dado Villa Lobos que conta como “Renato e a banda tentavam conciliar ‘marketing’ com ‘atitude’ exigida pelos aficionados de rock”.²⁰⁸

No entanto, para Júlio Naves, a banda RPM serviu como bode expiatório do que afetava grande parte das bandas de rock da época. Todas as críticas foram personificadas em seus integrantes, que foram chamados de popularescos e receberam “discursos acusatórios com conotações ao mesmo tempo morais e estéticas”.²⁰⁹ E acaba surgindo até mesmo um clima de disputa entre as bandas. E, em oposição a esses discursos, surge a valorização das cenas de rock que existiam no momento inicial desse rock, que ocorre no início da década de 1980, já caracterizadas como locais de solidariedade e comunidade. Locais onde “os jovens estavam dispostos a dividir e trocar ‘experiências’”.²¹⁰ Assim, “Neste panorama, ‘autenticidade’ assumiu uma qualificação moral que remete às noções de sinceridade e espontaneidade, aglutinadas (...) no termo nativo ‘atitude’”.²¹¹

Hans Gumbrecht (*apud* Naves) mostra a forma como essas assimilações semânticas de

²⁰⁷ *Ibidem.*, p. 83.

²⁰⁸ *Ibidem.*, p. 83.

²⁰⁹ *Ibidem.*, p. 84.

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 154.

²¹¹ *Ibidem.*, p. 156.

“autenticidade” tornam-se importantes em um contexto mais geral da modernidade: “(...) passou-se a valorizar a interioridade e a autonomia dos indivíduos, uma memória escrita e individual em detrimento de uma memória corporal e coletiva (...) categorias como sinceridade e espontaneidade tornaram-se valorizadas”.²¹²

Construiu-se, assim, na esfera do “rock nacional”, uma oposição ideal no campo discursivo: o que tinha ‘atitude’ era de uma simplicidade “natural”, “verdadeira”, articulava arte e vida ao dar importância ao “conteúdo” veiculado, normalmente transgressivo, em detrimento do esmero formal”.²¹³

E o que não tinha “atitude” era considerado “puro marketing”, uma encenação artificial, portanto, distante da realidade, pois haveria excessos de preocupações formais. Essas críticas teriam se consolidado, principalmente, após o Rock in Rio, quando, de fato, várias bandas entram para o *mainstream* da música:

O advento do Rock in Rio, no início de 1985, teria consolidado o interesse da mídia, de empresários e das grandes gravadoras pelo “rock nacional”, o que teria culminado na paulatina descaracterização da ideia nativa de “cena roqueira” como “comunidade” devido à inserção dos músicos no *mainstream* da música pop, ou seja, em um regime de trabalho mais profissional.²¹⁴

No entanto, se há uma “descaracterização da ideia nativa de ‘cena roqueira’”, podemos afirmar que isso acontece em localidades como São Paulo e Rio de Janeiro, da onde saíram essas bandas. Mas esses conceitos vêm a se afirmar em outras localidades do Brasil, como Goiânia, com a compreensão de autenticidade bem similar ao desta cena roqueira. Assim, em geral as bandas do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Rio Grande do Sul que são enquadradas dentro do chamado BRock não serviam como exemplo para grande parte dos roqueiros goianos. Podemos afirmar que tanto a cena *punk* quanto a *heavy metal* goianiense não possuíam essas bandas como exemplo, pelo contrário, elas passam a ser vistas como “vendidas” e, portanto, não autênticas. No entanto, parte desses roqueiros das cenas dos

²¹² *Ibidem.*, p. 156.

²¹³ *Ibidem.*, p. 157.

²¹⁴ *Ibidem.*, p. 158.

estados mencionados acima continuou no chamado *underground*, ou seja, não atingiram os veículos de massa. Alguns por não se adequarem à seletiva indústria fonográfica, outros por discordarem do processo, como Camisa de Vênus e Plebe Rude. E assim continuaram a inspirar cenas de rock independente ao redor do país.

Leonardo Morais, da banda Rollin' Chamas aqui analisada, mostra como essa autenticidade é pautada pelo “honesto”, pelo “real”:

Não necessariamente porque o lugar era massa e, sim, pela vibe do lugar, pelo o que aquilo representava. Acho que o *underground* tem muito disso, assim, indifere se é bom ou se é ruim, o que importa é que aquilo ser real. Eu vou usar isso aqui, é o que tem, é real, então vou nesse aqui. Bom, era assim, né? Hoje já tá muito deturpado. Hoje virou tudo muito moda, muito roupa, ninguém mais preocupa com timbre, com música, com ter tesão. Eu acho que tudo mundo hoje quer fazer música pra tocar no Goiânia Noise. Não acho ruim, mas acho que não pode ser esse o foco, sabe. Acho que isso é consequência de um trabalho bem feito.²¹⁵

Da mesma forma, Pablo Kossa, diretor da Fósforo Cultural, fala sobre essa importância da autenticidade. Quando perguntado sobre o que procura nas bandas em que produz, ele responde:

Basicamente duas coisas. Vontade de trabalhar, não pode ser preguiçoso (...) e um trabalho autoral que alguém da Fósforo entenda aquilo com alguma qualidade. Eu, particularmente, posso até não gostar, como não gosto de ouvir em casa, várias. Agora, por exemplo, você nunca vai ver alguém falando (...) do seu gosto pessoal na frente desses dois princípios. Tem que ter um trabalho autoral que a gente acredite, sabe, de alguma forma. E a gente tem que sentir que a banda tá na mesma *vibe* que a nossa. Tem que ter algum tipo de relação com essa banda, algum tipo de identidade com ela. (...) Não tem restrição estética. A gente trabalha com banda desde de cultura popular, como o Umbando, ao metal extremo, como o Mugo. E as bandas sentam aqui e dialogam de igual pra igual, banda de metal, de *hardcore*, banda de eletro, tá todo mundo no mesmo barco. Porque, querendo ou não, eu entendo que o público do Umbando é muito diferente do público do Mugo, mas tá todo mundo dentro desse meio independente. Todo mundo tem algum tipo de diálogo. E acaba por fazer parte dessa mesma cadeia, desse mesmo nicho. Então, os critérios são esses.²¹⁶

Portanto, o trabalho autoral é um critério que está diretamente ligado a essa ideia de autenticidade. Assim como a utilização do termo independente, que caracteriza uma arte que “não se vende”. Mas, se a contestação em relação à indústria cultural caracteriza e diferencia a

²¹⁵ Leonardo Morais. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/03/2011.

²¹⁶ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

cena rock por atuar como um fator ideológico de seus membros, devemos tomar cuidado para não acatar essas representações apenas como formas genuínas de seus representantes. Por isso, é interessante problematizar como o conceito de independente atua também como forma estruturante e modo de afirmação, dentro e fora da cena.

Para Felipe Trotta, não é possível pensar arte e mercado como duas esferas “distintas e em oposição, mas como espaços integrados e simbioticamente articulados”, como em geral ocorrem nas discussões sobre música independente. Para o autor:

As disputas por legitimidade estética e mercadológica ocorrem através do acionamento de estratégias conceituais e procedimentos técnicos que determinam as posições dos sujeitos e suas tomadas de posição (BOURDIEU, 2011). Portanto, o sentido articulado pela ideia independente e de autonomia por músicos e críticos na segunda metade do século XX remete a uma dessas estratégias de obtenção de espaço no mercado – que representa ganhos financeiros e simbólicos – muito mais do que a uma argumentação coerentemente fundada no ideal estético kantiano do desinteresse.²¹⁷

Portanto, o discurso de autenticidade acionado pelos roqueiros também serve como uma estratégia de obtenção de valorização: independência contra tudo aquilo que é “vendido”, como sertanejo, axé, etc. É também um discurso político sobre a arte autêntica. Compreendemos, então, que se situar enquanto independente ou *underground* é, sim, uma forma estratégica de se posicionar dentro de um campo cultural mais amplo. Uma forma de valorização do trabalho realizado. No entanto, o autor está falando de artistas que ainda dialogam ou querem dialogar de forma direta ou indireta com as *majors*:

Com dificuldades de posicionar-se num mercado que lhes nega espaço mercadológico, a saída para os artistas prestigiados dentro do próprio campo, mas sem reconhecimento comercial, é a veiculação de seu trabalho em nichos periféricos, de circulação restrita, onde podem exercer sua autonomia criativa, negociar reconhecimento e consagração estética com seus pares e reclamar da grande indústria que não veicula sua ‘arte’ para um público mais amplo. Assim, o artista autônomo pode ser livre, independente.²¹⁸

²¹⁷ TROTTA, Felipe. *Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 251

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 253.

Por isso, temos que problematizar a fala do autor no caso específico da cena rock hoje, no Brasil. Existe um mercado intermediário que não precisa dialogar mais com as *majors*. Todo o processo desde a produção à distribuição é realizado pelos selos. Portanto, não há dependência e nem concessão. Não há financiamento das grandes corporações. Ou seja, há um mercado intermediário que não só permite como exige autonomia e experimentação.

Para Gustavo Vazquez, dono do estúdio RockLab, a grande diferença é que, enquanto a cena musical das grandes empresas e estúdios colocam o negócio como prioridade em relação à música, no caso da cena independente, essa relação se inverte. “Arriscar” e tentar algo novo passam a ser critérios das bandas que circulam no meio independente, já que o objetivo final, não é o sucesso e, sim, a diversão que envolve todo o processo. O que não significa que sucesso e dinheiro – o negócio – não possam ser consequências desse trabalho:

Porque na real é assim, o caminho de ter uma banda, de ser um artista independente, todo o processo é divertido. Diferentemente da visão que as outras cenas, que é o seguinte: você tem que fazer sucesso, você tem que fazer música nesse formato pra tocar nas rádios. Ou seja, você não vai fazer a sua música né? Você vai querer soar como um outro tipo de artista, porque esse artista é o que tá vendendo. Tá, então que que acontece, isso estraga a música que o cara tá fazendo. E passa a fazer um pastiche, na minha opinião, também quem quer ser muito... Então, se você transformar o caminho do artista numa coisa mais suave, mais bem clara, e valorizar que cada show, cada gravação, cada... é uma etapa a ser cumprida com prazer. Isso tudo vai melhorar muito pra todo mundo. Isso vai deixar que a música flua melhor. Que você pare de pensar que você tem que se rotular, que isso. **Todo mundo tem que se rotular na real. Você tem que saber em qual prateleira seu disco vai, com qual banda sua banda vai entrar. Eu tenho essa opinião em como produzir uma banda. Ninguém vai inventar muito a roda também, né. Mas ao mesmo tempo, você não precisa fazer concessões mais. Eu sei que as pessoas, eu, as pessoas desse recinto aqui, não querem saber de concessões. Se a pessoa deixar de arriscar com a gente, a gente começa a achar ruim. Então, a gente acho, pô, péra aí, você tá perdendo oportunidade de se diferenciar, dizer alguma coisa nova na real, né. Pra mim, foi muito saudável isso ter acontecido. Porque antes, como dono de estúdio, por exemplo em Rio Preto eu gravava qualquer tipo. Tipo, era um estúdio comercial. Tinha recepcionista, cafezinho quente. Mas o café nunca foi tão bom quanto é hoje, porque é um expresso italiano. Então, parava um super hilux na minha porta. Era um fazendeiro que tinha um cheque sem fundo, que queria gravar, produzir a dupla sertaneja dele, e tratava. E aí a gente não tá falando de música nesse sentido. A gente tá falando de negócio. Aqui a gente quer botar a música na frente do negócio. Claro, que existe o negócio também. Mas, se essas coisas se intercambiarem, melhor pra todo mundo, né? Muito bom. Então basicamente, o que é o ponto hoje, o que tá acontecendo agora é que a visão de um negócio de estúdio. To dentro do meu estúdio. Mas eu não enxergo ele mais como um negócio, pessoa jurídica, com**

contador. ²¹⁹

Portanto, a arte e o mercado ou o dinheiro não são mais necessariamente separados. Porque já há agora outro mercado disponível: um mercado intermediário – não precisa haver diálogo com a outra indústria, como mostra Pablo Kossa, mais uma vez sobre a ideia do que seria a arte autêntica:

Primeiro momento, assim, do artista, ele não pode fazer concessão. Porque não fazer concessão ao que ele imagine que seja sua arte. E nisso não tem juízo de valor, que é bom, que é ruim. Porque é esse o objetivo, cada um entende da forma que (...). O canal da criação é ele não fazer concessão, já contribui pra comunidade. Ele vai fazer uma música da subjetividade dele, à mercê da comunidade, que todo tipo de arte é transformador, sabe. Arte feita dessa forma né. Não essa perspectiva massificada, que reitera o óbvio, o já batido, com o fim único de vender. Se arte sem concessão tiver uma possibilidade mercado, ela tiver possibilidade de virar grana, eu não vejo problema algum nisso, até porque ela retorna pra sociedade, deixando o indivíduo com outra perspectiva, outra sensibilidade perante a realidade.²²⁰

Vemos, portanto, que a ideia de autenticidade é aclamada a todo instante e sua análise é de extrema importância para compreensão da estruturação desta cena. Ela apresenta-se enquanto fator determinante para explicação sobre as ideologias artísticas da cena, que denomina a autenticidade como não concessão da arte produzida a qualquer fator externo. Esse critério de autenticidade é generalizado a todos da cena rock goianiense, mesmo os que se consideram mais, ou menos *underground*.

No entanto, esses critérios de autenticidade não se apresentam de forma clara no movimento e, muitas vezes, são questionados por parte do movimento que questionam a validade desses critérios no dia-a-dia. Criam-se rixas dentro da própria cena, em paralelo a uma enorme valorização da cena.

²¹⁹ Gustavo Vazquez. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/03/2011.

²²⁰ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

4.5 Contradições e conflitos internos à cena

Como já dito, a cena rock em Goiânia começa a se estruturar na década de 1980 através dos movimentos *punk*, *pós punk* e *heavy metal* – momento em que esses gêneros do rock não se misturavam de forma direta, havendo, inclusive enfrentamentos e rixas entre seus integrantes. No entanto, a capital começa a se afirmar como um novo pólo de rock independente no país, após a segunda metade da década de 1990.

Essa legitimidade alcança, inclusive, áreas da política cultural. As últimas edições do *Festival Goiânia Noise* foram patrocinadas por diversas leis de incentivo à cultura. No entanto, esse apoio de leis e constante fusão com o Estado não é aceito por parte da cena, que se considera “verdadeiramente” *underground*. Nesse sentido, o sociólogo Benevides divide a cena independente de Goiânia em duas: *underground* e alternativa. Sendo que a primeira seria exatamente essa oposição:

A cena independente de Goiânia se divide em dois grupos, denominados neste trabalho de cena alternativa e cena *underground*, cada uma delas com festivais produzidos pelos selos dedicados à produção de gêneros musicais específicos. Neste sentido, na cena alternativa a Monstro Discos, maior gravadora da cidade, produz um som mais relacionado ao rock alternativo (que inclui diversos subgêneros), além dos maiores festivais, o GNF e o Bananada. Na cena *underground*, a TwoBeers or notTwoBeers produz os estilos musicais mais próximos do heavy metal, do punkrock/hardcore e do rap, realizando também os festivais Miscelânea e Marmelada.²²¹

Apesar dessa divisão de gênero não ser estática, ela representa de certa forma essa insatisfação em relação aos outros selos. Para Walter Segundo, criador do selo musical *Two Beers or not Two Beers*, houve uma racha na cena, principalmente após o ano de 2004, quando, para ele, as coisas começaram a mudar:

Por questão de querer fazer um negócio dentro do *underground* mais assim (...) estender o limite do “do it yourself”, era fazer um negócio muito maior. Já pensaram em mega, em grana, que é uma coisa que, a cena *underground* até hoje não pensa,

²²¹ BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008. p. 269

saca. A gente faz isso pela gente. Por ter um lugar pra ir no final de semana, contestar, soltar o nosso grito de insatisfação com o mundo num final de semana porque a realidade é foda e é pressão por todo lado. Por razões políticas, por razões sociais, mas não por razões financeiras, por razões de status de querer crescer, saca. Crescer, sim, mas não dessa forma. Um crescimento não massificador, mas um crescimento de evolução. O que a galera do *underground* acredita é mais ou menos isso.²²²

Notamos aqui um dos pontos que sustentam a rixa da cena: a questão financeira. Para Segundo, esse não deve ser o fim de qualquer atitude na cena *underground*. A cena alternativa, do ponto de vista estético, por sua vez, sustenta a mesma opinião: arte autêntica é a arte sem concessão. No entanto, ela também objetiva a consolidação de um mercado médio, que permita exatamente manter essa arte sem concessão, questão que é controversa no mundo *underground*. Nesta fala de Fabrício Nobre, que em 2011 sai da *Monstro* – um dos selos musicais mais respeitados no cenário independente de rock – e funda sua própria produtora, a *Construtora Música e Cultural*, percebemos a importância e o foco nesta questão do mercado que foge da indústria cultural, mas, ao mesmo tempo, possibilita que pessoas tirem sustento desse meio:

Hoje existe um circuito de festivais brasileiros realmente organizado. Festivais fortes, compromissados com a cidade, um calendário legal, que estabelece intercâmbio com festivais internacionais. Eu fui em um cem fim de vezes pra fora do Brasil e continuo indo, vou pra Argentina, vou pra Alemanha agora [pra] falar sobre o circuito da Abrafin, sobre a música independente no Brasil. Essa coisa se organizou e foi massa que é um momento muito legal de internet livre, de twitter, de circuito fora do eixo, de rede social bombando, as bandas melhorando. O mercado médio que parecia um sonho hoje, na minha cabeça, ele existe. Quantas produtoras de música rock vocês entrevistaram já aqui em Goiânia? Várias. Então, assim, existe gente ocupada nisso. **A gente trabalha, a gente tem um negócio, que funciona e que emprega quatro pessoas, que sustenta algumas famílias, trabalhando com música independente. Então esse mercado independente médio rolou.**²²³

A música independente como um negócio financeiramente rentável aparece como uma característica não apenas positiva, como essencial para a sustentação da cena como autêntica, já que não precisa se relacionar com a grande indústria.

Outra questão que Segundo chama atenção em relação às críticas ao movimento atual

²²² Walter Segundo. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 15/02/2011.

²²³ Fabrício Nobre. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 13/05/2011.

diz respeito à falta de ações políticas por parte dos integrantes da cena. Para ele, o rock acabou se reduzindo a festa:

Esse lado de festa demais, cê não vê nego fazendo alguma ação política, que era uma coisa que rolava sempre antigamente, saca. Tipo, os punks se reuniam no bosque dos buritis ali (...) faziam os panfletos, faziam os zines deles e sempre divulgavam nos shows tal. Com material com coisa antimachista, antihomofóbica, etc.

Esse discurso que contesta a cena atual também pode ser encarado como um discurso nostálgico, em relação a um passado que não volta mais. Já para Pablo Kossa, a questão política na cena rock hoje é acionada por um viés comportamental, mas, nem por isso, menos importante:

E eu acho que as bandeiras hoje são comportamentais. Não são nesse campo do político partidário. Então eu acho que um show de rock tem um caráter completamente libertário, quando é absolutamente normal ver dois garotos ou duas garotas se beijando, e ninguém fala nada. É uma paisagem igual você ver um casal hétero se beijando. Você percebe que a pessoa não é pior nem melhor, nem nada. Então, isso é uma ação política, mas é diferente da ação política de ir lá e derrubar o presidente. Então eu acho que o caráter hoje é libertário de outra forma. De o cara chegar com o visual mais absurdo, mais estapafúrdio, mais esquisito do mundo e ser mais um ali. Seja com a franjinha emo, o cabelão do metaleiro, o moicano, ou com boné de hip hop, negro, branco, é absolutamente normal. Aquele ambiente proporciona esse tipo de diálogo do sem preconceito de forma que eu não conheço em outro ambiente de Goiânia. Cê vê nas baladas de playboy, você vê nesses ataques da paulista, de cunho homofóbico. Você indo sei lá, no Serra Dourada, ver o jogo de futebol não é com a mesma naturalidade que esse tipo de comportamento é aceito. Então, eu acho que na verdade a ação política mudou um pouco porque o mundo mudou. (...) a esquerda vive na crise do paradigma. O mundo socialista caiu e as alternativas colocadas foram insuficientes pra essa questão do capital. Então, as pessoas se voltaram para a revolução individual, no âmbito do comportamento. E aí entra a questão das drogas, onde as pessoas começam a entender que uma política de drogas diferenciada, ela é essencial pro mundo hoje. Você vê que a lei das drogas ela é falida, ela é completamente falida. Você vê aí a lei dos EUA que eles há 30 anos já, eles gastam horrores com uma tecnologia policial e militar que tá longe de o Brasil ter, e os caras não conseguem eliminar a questão da venda e do uso das drogas, no país deles. Então, assim, acho que tá na hora de parar e pensar, bom, isso aqui deu errado, como é que a gente vai repensar isso aqui? Então, na questão da sexualidade, na questão das drogas, na questão do meio-ambiente, na questão do consumo consciente, eu acho que o movimento de rock hoje, as bandeiras políticas são outras. Então, quando você vê lá um moleque bebão, caindo, pode ser que se remeta a esse “I don’t care”²²⁴ que você colocou. Mas o cara tá vendo um casal de gay ali, tá vendo um negro tranquilo, e tudo isso assim “I don’t care” mesmo, o cara faça o que quiser da vida dele. Eu acho isso um outro tipo de política. Ele ter a preocupação de não jogar lata no lixo, por exemplo. E botar no balde reciclável. Porque nós sempre temos esse cuidado na questão do lixo reciclável nos nossos eventos. (...) Então, eu

²²⁴ O lema “*I don’t care*”, ou “eu não me importo” foi atribuído por jornalistas e críticos ao movimento *grunge* que se estrutura na cidade de Seattle, no Estados Unidos da América.

acho que mudou. O mundo é outro, na verdade.²²⁵

Vemos, portanto, que, na verdade, as rixas estão ligadas também à questão de autenticidade relacionada à cena: o objetivo final dos integrantes (políticos ou não), a contestação, a concessão musical. Esse tipo de disputa é uma constante na cena e acontece de forma contundente até mesmo nos dias de hoje. No entanto, as redes de relações que se formam ao longo da história, mesmo que recente, nos mostram a força desses movimentos culturais e sua importância para compreensão do mundo atual, o que já nos encaminha para reflexão final de nosso trabalho.

Apesar das rixas, discordâncias e críticas que aparecem em relação aos movimentos culturais de uma forma geral, acreditamos sempre necessário compreender essas complexas redes de relação que se formam ao longo do tempo e sustentam, para além das efemeridades, diversas teias sociais. Acreditamos que a importância dessa visão processual e histórica para os acontecimentos atuais está exatamente na busca pela não efemeridade. A busca por uma visão mais profunda dos acontecimentos ao longo do tempo, e que também mostra a importância da transdisciplinaridade na busca da compreensão de fenômenos sociais.

Assim, compreender os fatos sociais e os movimentos culturais através do som, das atitudes, das relações que esses roqueiros apresentam, torna-se uma forma de compreender este fenômeno social que afeta a vida de diversas pessoas na sociedade atual. Historicamente formada, a cena veio atribuindo e mostrando, através de suas inúmeras produções, seus critérios e posturas diante das mais diversas realidades e situações político-culturais.

²²⁵ Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado propôs uma articulação entre a história social e a música, compreendendo esta última como fenômeno social que possibilita a identificação de elementos altamente significativos quando utilizada como chave analítica da sociedade. Os movimentos culturais não apenas representam a sociedade através de sua arte, mas, principalmente, a constroem e a modificam. E a música, sem dúvida, é uma das artes que mais atinge as pessoas de uma forma geral. Conseguir compreender como o som afeta a sociedade e procurar traduzir esse entendimento em palavras, num trabalho acadêmico, é um enorme desafio, mas que não deve deixar de ser uma meta.

Consideramos ainda que as cenas rock independente aparecem como um objeto privilegiado devido ao alcance que possui, principalmente, na vida de jovens ao redor do Brasil e do mundo. Através de sua análise, podemos compreender a forma como certos jovens atuam em sociedade. Guiados por sentimentos como prazer, sensação de comunidade e pertencimento, notamos ações concretas e até mesmo dispendiosas que mostram o que Grossberg chama de “investimento afetivo no mundo”. Através de um forte empreendimento por parte desses jovens, forma-se um campo cultural que funciona através de lógicas específicas, em alternativa a um mercado já consolidado. Desenvolve-se, então, um mercado intermediário que possui suas próprias leis tanto do ponto de vista estrutural quanto estético, criando as bases para a formação de um campo cultural com um grau de autonomia bastante elevado.

Além disso, a cena rock independente nos dá indícios para compreender a maneira como vem se estruturando a nova produção cultural no Brasil. Percebemos o processo de construção de uma imensa rede de relações que mostra uma nova configuração social e cultural que se estabelece na sociedade brasileira, em que o eixo de produção e consumo cultural cada vez mais se descentraliza do centro socioeconômico do país. Isso ocorre,

principalmente, devido à facilidade e ao barateamento das novas tecnologias, mas também a um processo sociocultural que se forma ao longo dos anos por meio de agentes sociais que modificam a realidade de suas localidades.

No caso de Goiânia, em específico, notamos ainda um espaço de disputa de valores, identidades, posturas e códigos morais e comportamentais. São verdadeiras lutas de representações que se configuram como práticas de grupos não apenas no campo cultural, mas também social e político, modificando de forma direta a sociedade local.

Por fim, optou-se por analisar a cena rock independente através dos prismas apresentados, por considerá-los como pontos determinantes para o desenvolvimento e melhor compreensão da cena. Mas esse objeto, como todos os fenômenos sociais, permite diversos pontos de vista que podem e devem ser desenvolvidos. Assim sendo, a análise feita parte de uma visão específica do objeto e que, portanto, não está esgotada e nem pretende ser completa.

REFERÊNCIAS:

Bibliográficas

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Tradição, Memória e Identidade na música goiana: da modinha à MPB*. In.: RAMOS, Alcides F., MATOS, Mariz Izilda S. de, PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **Olhares sobre a história: culturas, sensibilidades, sociabilidades**. São Paulo: Hucitec; Goiás: PUC Goiás, 2010.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *O traço da História*. RJ: 1983. Texto de apresentação do catálogo da exposição "As sucessões presidenciais na República Velha através da caricatura", montada na Fundação Casa de Rui Barbosa em 1983.

ATTON, Chris. **Alternative Media**. Sage Publications: London, 2002.

ATTON, Chris. Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the "Democratic Conversation". In: **Popular Music and Society**. Vol 33, No 4, Outubro de 2010.

BENEVIDES, Rubens De Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock-and-roll**. 351 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2008.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock – mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Editora Olho d'Água; FAPESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAGA, Helaine da Costa. **Tradição e Modernidade Goianas: Uma breve reflexão sobre sua dimensão cultural**. II Colóquio Nacional do Neer, Nov. 2006. <http://www.geografia.ufpr.br/neer/NEER-2/autor_h.html> Acesso em: 29/09/2009.

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. *O mito da rebeldia da juventude – Uma abordagem Sociológica*. In: **Educação em Debate**, Fort. 13 (1): jan/jun 1987.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHAUVEAU, Agnès; TETART, Philippe; BECKER, J. J. **Questões para a história do presente**. Baurú: EDUSC, 1999.

CHAUL, Nars Fayad. **A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. *Traços, Linhas e Matrizes Para a Compreensão de um Goiás Profundo*. In: CHAVEIRO, Eguimar Felício (Org.). **A Captura do Território Goiano e Sua Múltipla Dimensão Socioespacial**. Goiânia: Modelo, 2005.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, travessias sociais e paisagens cindidas**. Goiânia: UCG, 2007.

CUNHA, Cileide Alves. *A Herança Modernizadora de Pedro Ludovico e a Memória de seu*

Grupo Político. In: CHAUL, Nasr e DUARTE, Luiz (Orgs.). **História Política de Goiás**. Goiânia: UFG, 2009.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GROSSBERG, Lawrence. *Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life* [1984]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANOTTI Junior, Jeder; NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. *Um museu de grande novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JÚNIOR, Jadson. **Das Cores ao Século XXI – uma história do movimento pós-punk em Goiânia nos anos 1980**. Disponível em: <http://www.myebook.com/ebook_viewer.php?ebookId=54353>. Acesso em 15 nov. 2010.

LAING, Dave. *Listening to punk* [1985]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader**. London and New York: Routledge, 1997.

MAGALHÃES, Edgard. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

McNEIL, Legs. **Mate-me por favor: uma história se censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MELO, Olívia Bandeira de; CASTRO, Oona. *Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MORAES, Everton. *A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punks*. In.: MUNIZ, Cellina Rodrigues (org.). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n°39, p. 203-221. 2000.

MORAIS, Juliana Mendes de. *Territórios e Territorialidades Punks em Goiânia: Resistência de uma cultura juvenil*. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, v.1, n.2, p.2-19, jul.

2009.

MORELLI, Rita C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: *ArtCultura*. V. 10, n. 16, jan-jun/2008.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MUNIZ, Cellina Rodrigues. **Fanzines e posicionamentos discursivos: entre o antigo e o moderno**. Disponível em: <<http://www.entrelugares.ufc.br/artigos/cellina.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. In: *Serrote*. N. 6, 2010.

NOVAES, Regina. Apresentação. **Juventude, conflitos e solidariedade**. Comunicações do Isu, n. 50, ano 17, 1998.

OCHOA, Ana Maria. **Músicas locais em tiempos de globalización**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988

PIRES, Victor; GONÇALVES, Suzana; JÚNIOR, Jeder. *Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria da música*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

PORTELLI, Alessandro. História oral como gênero. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do “rock brasileiro anos 80”. São Paulo: Annablume, 2009.

SÁ, Simone Pereira de. *A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som*. In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SÁ, Simone Pereira de; MIRANDA, Gabriela. *Aspectos da economia musical popular no Brasil: O circuito do funk carioca*. In.: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

SILVA, Reijane Pinheiro da. **Aqui o sistema é bruto: o movimento country e a identidade goiana.** 142 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Departamento de Ciências Sociais, 2001.

SILVA, Clarinda A. MANCINI, Cristiane R. **Percepção do patrimônio cultural art déco de Goiânia: caminhos de identidade local, caminhos de turismo.** 38 f. Relatório (Pesquisa de Iniciação Científica). Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás, 2007.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music [1991]. In: GELDER, ken (org.). **The subcultures reader.** London and New York: Routledge, 1997.

TAGG, Philip. *Análise musical para “não-musos”:* a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In.: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. **Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

TROTTA, Felipe. *Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo.* In.: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

Entrevistas

Aurélio Claudino Dias. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

Eduardo Pereira, nome fictício. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

Eládio Garcia. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 20/04/2011.

Fabrcio Nobre. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 13/05/2011.

Flávio Diniz. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

Glaucio Vilela Lopes. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 17/02/2011.

Gustavo Vazquez. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/03/2011.

João Freitas. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 22/06/2011.

Leonardo Moraes. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/03/2011.

Márcio Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 10/02/2011.

Moacir Oliveira Assunção Júnior. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 17/02/2011.

Pablo Kossa. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 09/02/2011.

Walter Segundo. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em

15/02/2011.

Audiovisuais

ANESTHESIA BRAIN. **A grande massa.**

BLACK DRAWING CHALKS. **My Favorite Way.**

JOSÉ EDUARDO MORAES & NARS CHAUL. **Saudade Brejeira.**

HC-137, **Horrores do Césio-137.**

PEDRA LETÍCIA. **Camioneta Zera.**

RINALDO BARRA. **Araguaia.**

ROLLIN' CHAMAS. **Adalgisa.**

ROLLIN' CHAMAS. **Calango.**

ROLLIN' CHAMAS. **Pic Nic Vaca Brava.**

The History of rock 'N' Roll. 1995. Time-Lite Video & Television e Warner Bros. Entertainment Inc.

GASTÃO MOREIRA. **Botinada – A origem do punk no Brasil.** São Paulo: ST2, 2006. Documentário. 110 min.

Textos de jornais e internet

“Décima edição do Campeonato Mineiro de surf music começa nesta quarta”. **Portal Divirta-se**, 20 mai. 2011. Disponível em: <http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_19/2011/04/20/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=37692/ficha_musica.shtml>. Acesso em: 30 nov. 2011.

CYNARA, Geórgia. Mitocôndria lança o “Guia Goiânia Rock City”. **Overmundo**, Goiânia, 18 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/mitocondria-lanca-o-guia-goiania-rock-city>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

MOREIRA, Túlio. Goiânia Barulho Discos. **Overmundo**. Goiânia, 14 out. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/goiania-barulho-discos>>. Acesso em: 29 mai. 2010.

NOBRE, Fabrício. Bananada 2006. **Overmundo**. Goiânia, 15 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/bananada-2006>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

‘**Queremos fazer o próximo Goiânia Noise no Oscar Niemeyer**’. O Popular, Goiânia, ano 72, n. 20.783, p. 7, 27/11/2010.