

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO HENRIQUE BERNARDI ROCHA

**O ROCK ALTERNATIVO EM GOIÂNIA  
E PROCESSOS IDENTITÁRIOS**

GOIÂNIA  
2016

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**     **Dissertação**     **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

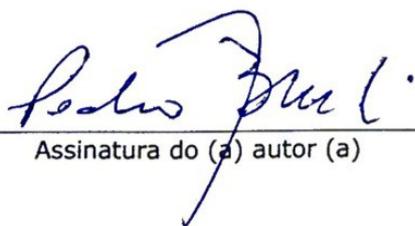
Nome completo do autor: Pedro Henrique Bernardi Rocha

Título do trabalho: O rock alternativo em Goiânia e processos identitários

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 19 / 09 / 2016

**PEDRO HENRIQUE BERNARDI ROCHA**

**O ROCK ALTERNATIVO EM GOIÂNIA  
E PROCESSOS IDENTITÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.  
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade  
Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade  
Orientadora: Prof. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Rocha, Pedro Henrique Bernardi  
O rock alternativo em Goiânia e processos identitários [manuscrito]  
/ Pedro Henrique Bernardi Rocha. - 2016.  
CXXXI, 131 f.

Orientador: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola  
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em  
Música, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.  
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Rock alternativo. 2. Goiânia. 3. Representações sócio-culturais. 4.  
Processos Identitários. I. Clímaco, Magda de Miranda, orient. II. Título.

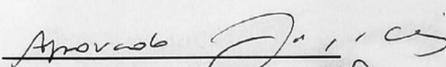


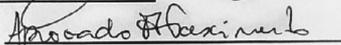
Serviço Público Federal  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

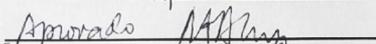
Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

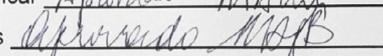
**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Pedro Henrique Bernardi Rocha para a obtenção do título de Mestre em Música.**

Aos dez dias do mês de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Magda de Miranda Clímaco (orientadora e presidente da mesa), Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG) e Maria Amélia Garcia de Alencar (FH/UFG) e Maria Helena Jayme Borges (EMAC/UFG) na qualidade de convidadas do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato **Pedro Henrique Bernardi Rocha**, intitulado "**O rock alternativo em Goiânia e processos identitários**". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco Aprovado 

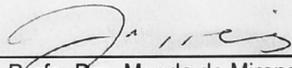
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães Aprovado 

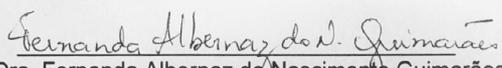
Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar Aprovado 

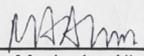
Profa. Dra. Maria Helena Jayme Borges Aprovado 

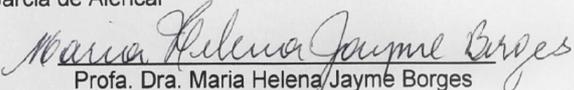
**Pedro Henrique Bernardi Rocha** faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

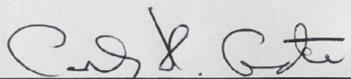
Goiânia, 10 de junho de 2016.

  
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco  
Presidente

  
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães  
Membro

  
Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar  
Membro

  
Profa. Dra. Maria Helena Jayme Borges  
Membro

  
Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa  
COORDENADOR DE PÓS GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU - MESTRADO EM MÚSICA - EMAC/UFG

*Calvin:*

*The truth is,  
most of us discover  
where we are heading  
when we arrive.*

*(Bill Watterson)*

# RESUMO

Este trabalho teve como objetivo investigar os processos estilísticos e performáticos do rock alternativo de Goiânia na atualidade (últimos cinco anos), a partir do estudo de caso relacionado à música de três bandas goianienses selecionadas, considerando suas escolhas estéticas, posicionamentos artísticos e, afinal, suas práticas, visando processos identitários implicados com esse gênero musical na cidade. A trajetória metodológica que possibilitou atingir o objetivo previsto, buscando métodos e teorias que privilegiaram o simbólico que dá suporte ao representacional, se consistiu em análise e interpretação de partituras, transcrições e performances musicais, sempre relacionadas à análise e interpretação realizadas também a partir de Cds, DVDs, observação de fotografias e de apresentações ao vivo, letras de canções, dados colhidos no estudo dos cenários sócio-histórico e culturais em questão e através dos relatos de entrevistas concedidas pelos atores sociais implicados com o objeto de estudo. Através desses processos, foi possível constatar a evidência de um rock alternativo goianiense, mais especificamente ligado à vertente do *stoner* rock, exibindo densidade sonora volumosa, muito próximo estilisticamente do rock americano/inglês, distanciado ideologicamente de vertentes nacionais em sua relação com a indústria cultural e com o cultivo de elementos da cultura nacional e regional. Ao interagir com um cenário tradicional goianiense implicado também com a luta de representações entre tradição e modernidade, o rock alternativo da cidade mostrou traços significativos de um posicionamento de resistência perante a hegemonia das representações ligadas à música sertaneja, à relação dessa música com resíduos da cultura das oligarquias do passado goiano e com os mecanismos mais radicais da indústria cultural. Revelou processos identitários, portanto, um dos vetores de uma identidade goianiense sempre em construção.

**Palavras-chave:** Rock alternativo. Goiânia. Representações sócio-culturais. Processos identitários.

# ABSTRACT

This work had as its objective the investigation of processes of style and performance in the most current alternative rock from Goiânia (the last five years) from a case study related to the music of three selected bands from the city, considering their aesthetic choices, artistic positioning and, after all, their practices, aiming for processes of identity implicated with this musical genre in the city. The methodological trajectory which made possible to reach the predicted goal, seeking methods and theories that privileged the symbolic, which gives support to the representational, consisted of analysis and interpretation of music scores, transcriptions and musical performances, always related to analysis and interpretation also from CDs, DVDs, the observation of photographs and live shows, lyrics, data collected in the study of the social, historical and cultural scenarios in focus and through oral reports collected in interviews granted by the social actors implicated with the object of study. Through those processes it was possible to verify the evidence of an alternative rock from Goiânia, more specifically related to the stoner rock variation, showing voluminous sound density, very close stylistically to American/English rock, ideologically distanced from national variations in its relation with the cultural industry and with the cultivation of elements from the national and local culture. By interacting with a traditional scenario from Goiânia, implicated as well with representational disputes between tradition and modernity, the alternative rock from the city has showed meaningful traces of a positioning of resistance before the hegemony of representations related to country music, to the relation of this music with residues from the past oligarchical culture from Goiás and with the most radical mechanisms of the cultural industry. It has revealed processes of identity, therefore, one of the vectors of an identity of Goiânia in constant construction.

**Key words:** Alternative rock. Goiânia. Social and cultural representations. Processes of identity,

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Elvis Presley ao vivo em performance (década de 50)	32
FIGURA 2 - Elvis em performance no video clipe de <i>Jailhouse Rock</i>	32
FIGURA 3 - Chuck Berry em representações do rock. Gestos, costeletas e cabelos alisados	33
FIGURA 4 - <i>The Who</i> : instrumentos destruídos em palco	38
FIGURA 5 - <i>The Who</i> : Pete Townshend, à direita, em salto	39
FIGURA 6 - <i>The Who</i> : Pete Townshend novamente em salto	39
FIGURA 7 - O. Osbourne e T. Iommi, do Black Sabbath- o gesto de <i>head banging</i> (1969)	41
FIGURA 8 - Ozzy Osbourne, <i>Black Sabbath: headbanging</i>	41
FIGURA 9 - Hendrix em <i>Woodstock</i> (1969). Tocando com os dentes	43
FIGURA 10 - Hendrix em <i>Woodstock</i> (1969). Êxtase de Hendrix. Olhos fechados, boca aberta	44
FIGURA 11 - Hendrix em <i>Woodstock</i> (1969). Expressões de êxtase de Hendrix	44
FIGURA 12 - Sex Pistols. Poster promocional de lançamento do single <i>Anarchy in the U.K</i>	47
FIGURA 13 - Poster do documentário <i>Such hawks, such hounds</i>	56
FIGURA 14 - Anúncio da estreia do programa “Jovem Guarda”, na Rede Record, 1965	64
FIGURA 15 - Roberto Carlos e companhia no programa televisivo ao vivo na Rede Record	65
FIGURA 16 - <i>The Bubbles</i> ao vivo em programa de tv, em 1966	67
FIGURA 17 - Os Mutantes em performance	76
FIGURA 18 - Os Novos Baianos	78
FIGURA 19 - Secos e Molhados: pluralidade de representações	78
FIGURA 20 - Raul Seixas e Marcelo Nova: figuras de palco reminescentes de Elvis	80
FIGURA 21 - Chico Science e Nação Zumbi: interações entre o regional e o global	82
FIGURA 22 - Capa do disco 12 Arcanos, dos “malditos” <i>Mechanics</i>	94
FIGURA 23 - MQN ao vivo e os banhos de cerveja. Representações do <i>habitus</i> roqueiro	98
FIGURA 24 - Volume do público no show da banda <i>Far From Alaska</i> no <i>Bananada</i> , 2014	99
FIGURA 25 - <i>Black Drawing Chalks</i> ao vivo - <i>headbanging</i> e intensidade	111
FIGURA 26 - <i>Black Drawing Chalks</i> em representações do rock	112
FIGURA 27 - <i>Black Drawing Chalks</i> – engajamento do público em gestos performáticos	112
FIGURA 28 - <i>Hellbenders</i> em performance ao vivo – <i>headbanging</i>	113
FIGURA 29 - <i>Hellbenders</i> ao vivo - <i>headbanging</i> e saltos	113
FIGURA 30 - <i>Hellbenders</i> – irreverência em performance	114
FIGURA 31 - <i>Overfuzz</i> em performance - o gesto de <i>headbanging</i>	114
FIGURA 32 - <i>Overfuzz</i> ao vivo em gestos de êxtase	115
FIGURA 33 - <i>Overfuzz</i> e um palco demolido	115

## LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1 - Partitura e tablatura, para guitarra, de <i>Johnny Be Goode</i> , de Chuck Berry	34
EXEMPLO 2 - <i>Green Machine</i> , <i>Kyuss</i> , do álbum <i>Blues for the red sun</i> , de 1992	55
EXEMPLO 3 - Estrofe de <i>Go with the Flow</i> – <i>Queens of the Stone Age</i>	101
EXEMPLO 4 - Refrão de <i>Famous</i> – <i>Black Drawing Chalks</i>	101
EXEMPLO 5 - Ostinato de <i>Hurricane</i> – <i>Hellbenders</i>	102
EXEMPLO 6 - <i>Pro Dia Nascer Feliz</i> – Barão Vermelho, do álbum <i>Barão Vermelho 2</i> (1983)	104
EXEMPLO 7 - Riff de <i>Famous</i> , dos <i>Black Drawing Chalks</i> , <i>No Dust Stuck On You</i> (2012)	105
EXEMPLO 8 - Riff de <i>Smashing Cars</i> , <i>Chasing Stars</i> , dos <i>Hellbenders</i> , <i>Brand New Fear</i> (2013)	105
EXEMPLO 9 - Riff de <i>Bastard Sons of Rock 'n' Roll</i> , <i>Overfuzz</i> , do álbum homônimo (2016)	105

## LISTA DE EXEMPLOS EM ÁUDIO

EXEMPLO EM ÁUDIO A - <i>Johnny B. Goode</i> , 1958, de Chuck Berry	36
EXEMPLO EM ÁUDIO B - <i>Black Sabbath</i> , 1970, de <i>Black Sabbath</i>	40
EXEMPLO EM ÁUDIO C - <i>God save the queen</i> , 1977, de <i>Sex Pistols</i>	48
EXEMPLO EM ÁUDIO D – <i>Green Machine</i> , 1992, de <i>Kyuss</i>	54
EXEMPLO EM ÁUDIO E - Geração Coca-Cola, 1985, de Legião Urbana	73
EXEMPLO EM ÁUDIO F - Homem Primata, 1986, de Titãs	74
EXEMPLO EM ÁUDIO G - Maracatu Atômico, 1996, de Chico Science e Nação Zumbi	82
EXEMPLO EM ÁUDIO H - <i>Immature Toy</i> , 2012, de <i>Black Drawing Chalks</i>	100
EXEMPLO EM ÁUDIO I - <i>Walking By</i> , 2012, de <i>Black Drawing Chalks</i>	100
EXEMPLO EM ÁUDIO J - <i>Swallow</i> , 2012, de <i>Black Drawing Chalks</i>	100
EXEMPLO EM ÁUDIO K - <i>Hurricane</i> , 2013, de <i>Hellbenders</i>	102
EXEMPLO EM ÁUDIO L - <i>3 Times or More</i> , 2013, de <i>Hellbenders</i>	102
EXEMPLO EM ÁUDIO M - <i>Smashing Cars</i> , <i>Chasing Stars</i> , 2013, de <i>Hellbenders</i>	103
EXEMPLO EM ÁUDIO N - <i>Turning Your Beauty Into a Sickness</i> , 2016, de <i>Overfuzz</i>	103
EXEMPLO EM ÁUDIO O - <i>No Bliss</i> , 2016, de <i>Overfuzz</i>	103
EXEMPLO EM ÁUDIO P - <i>Best Mistake</i> .2016, de <i>Overfuzz</i>	103

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>1 PARTE 1: O ROCK NO CENÁRIO GLOBAL</b>	24
1.1 AS RAÍZES DO ROCK, DE SEUS PRIMEIROS SENTIDOS E SIGNIFICADOS ÀS IMPLICAÇÕES COM A INDÚSTRIA CULTURAL	25
1.1.1 <b>As implicações com a indústria cultural... um momento de reflexão</b>	26
1.1.2 <b>As raízes do rock</b>	31
1.1.2.1 O rock na Grã-Bretanha	36
1.1.2.2 Outras formas contestatórias - um <i>guitar hero</i> no <i>Woodstock Music &amp; Art Fair</i>	42
1.2 O PUNK ROCK E LUTAS DE CAPITAL	45
1.2.1 <b>Rock Alternativo</b>	50
1.2.1.1 O <i>Stoner Rock</i>	52
<b>2 PARTE 2: O ROCK NO CENÁRIO NACIONAL</b>	58
2.1 A TRAJETÓRIA DO ROCK BRASILEIRO E PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO	61
2.1.1 <b>Primeira geração e Jovem Guarda</b>	62
2.1.2 <b>Outras manifestações do rock, tropicalismo e novas representações</b>	66
2.1.2.1 Discussões sobre a língua no rock brasileiro: inglês x português	69
2.1.2.2 A interação do rock com elementos regionais	76
<b>3 PARTE 3: O ROCK ALTERNATIVO GOIANIENSE E SEUS PROCESSOS IDENTITÁRIOS</b>	84
3.1 O CENÁRIO HISTÓRICO GOIANIENSE: TRADIÇÃO X MODERNIDADE	87
3.1.1 <b>O cenário musical</b>	90
3.1.2 <b>Sonoridades e performances do rock goianiense – análises</b>	99
3.1.2.1 <i>Black Drawing Chalks – No Dust Stuck On You</i> (2012)	100
3.1.2.2 <i>Hellbenders – Brand New Fear</i> (2013)	102
3.1.2.3 <i>Overfuzz – Bastard Sons of Rock 'n' Roll</i> (2016)	103
3.1.3 <b>Seguindo com as análises: outras peculiaridades estilísticas - <i>Riffs, scordaturas</i> e tonalidades menores</b>	104
3.1.3.1 A questão da língua no cenário do rock goianiense	106
3.1.3.2. Representações culturais do rock alternativo goiano pelos gestos	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	117

<b>REFERÊNCIAS</b>	121
<b>SITES</b>	124
<b>REFERÊNCIAS EM ÁUDIO</b>	125
<b>REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS</b>	125
<b>ANEXO 1</b>	126
<b>ANEXO 2</b>	129
<b>ANEXO 3</b>	131

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo o atual rock alternativo<sup>1</sup> da cidade de Goiânia, abordado sob a perspectiva de seus processos identitários. Tais processos serão exemplificados a partir do estudo da música de três bandas dedicadas a essa vertente do rock na cidade, sob o contexto de uma pesquisa qualitativa. São elas: *Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz*. Teve como ponto de partida a minha proximidade com esse gênero musical no universo musical goianiense, com o qual interajo como integrante de uma banda de rock e como aficionado do gênero. Essa proximidade me levou a constatar que o rock alternativo em Goiânia tem se constituído em um gênero muito prolífico, tem sido cultivado por várias bandas independentes, em plena atividade, e integrado grande número de festivais de música. Várias dessas bandas têm atuação nacional, e até mesmo internacional, como no caso de *Black Drawing Chalks* e *Hellbenders*. Do mesmo modo, essa proximidade, circunstância e constatação, levaram a uma inquietação, à necessidade de investigar se esse gênero musical poderia ser considerado uma das representações identitárias da cultura goiana e, nessa condição, apresentar peculiaridades estilísticas e performáticas. Daí surgiu, então, a questão principal que embasa esse trabalho de pesquisa: quais são e como se manifestam esses processos identitários do rock no cenário goianiense, que relações são estabelecidas entre o rock alternativo e a cultura goiana?

Os primeiros levantamentos bibliográficos (Birnbaum, 2013; Brannigan, 2012; Scaruffi, 2009), que aconteceram a partir desse contexto, possibilitaram a afirmação de que o gênero musical rock, identificado no cenário musical global, surgiu em meados do século XX, implicado com questões de credibilidade advindas não somente de sua juventude enquanto gênero, mas também da costumeira juventude de tantos de seus entusiastas, das premissas de inconformismo traduzidas pela sua música, da promoção de valores e comportamentos tantas vezes antagônicos a posicionamentos conservadores sociais e políticos. Os autores levam a crer que o rock parece ter sido, ao longo de sua breve história, informalmente associado ao que poderia ser considerado problemas de “reputação artística”.

---

<sup>1</sup> Vertente do gênero rock que surgiu de movimentos contestatórios ao grande envolvimento do gênero com circunstâncias midiáticas, com a indústria cultural, conforme vai poder ser conferido adiante. Atualmente o gênero negocia com essas circunstâncias, embora continue se diferenciando de outras vertentes no cuidado em manter elementos de suas proposições iniciais.

Oriundo dos Estados Unidos da América, das mesclas de gêneros afro descendentes com a música *country* estadunidense da primeira metade do século XX, interpretado nos palcos americanos por músicos brancos e negros na década de 1950, tem a ver desde os seus primórdios com processos de hibridação cultural. Autores como Birnbaum (2013, p. VII) enfatizam a sua derivação do *blues*, um gênero já relacionado com a herança africana. Shuker (1999, p. 247), por sua vez, já coloca o foco na variedade de estilos desenvolvidos a partir do rock, o que levou à abordagem, nesse trabalho, de outras matrizes culturais derivadas desse gênero implicado com um campo de produção musical<sup>2</sup>, levou ao enfoque de sub-campos a ele relacionados, portanto, o que inclui o rock alternativo.

É importante notar ainda que o rock, ou *rock'n'roll*, esse gênero resultante da interação entre as culturas negras e brancas americanas, é fruto de um período de intensos conflitos relativos à forte segregação racial no país. Aconteceu somente em 1964 a promulgação da Lei dos Direitos Civis nos Estados Unidos, seguida no ano seguinte da Lei dos Direitos de Voto, as quais, só então, garantiram cidadania plena à população negra no país. Isso significa que o rock é um gênero musical que se originou em um contexto de fricções sócio-culturais entre uma cultura negra marginalizada e uma cultura branca dominante, a qual, como observado por Shuker (1999), tanto se deixava influenciar pela outra, quanto promovia atualizações em suas práticas. E para o rock, isso diz respeito às suas características de posicionamento socio-cultural, circunstância que gera implicações não somente musicais, mas também relacionadas à construção de todo um *modus operandi* social. Implicações relacionadas a um *modus operandi* que remetem à incorporação de sistemas de valores que orientam decisões de todas as ordens, que vão desde a escolha do linguajar, roupas, adereços, enfim, gostos de várias orientações por parte dos atores sociais que investem nesse gênero ligado a um campo de produção musical. Gênero que, na sua diversificação estilística e nas suas peculiaridades, reflete também, a seu modo, um *habitus* (BOURDIEU, 2001, p. 67), representações culturais que definem sua identidade ao longo desses pouco mais de sessenta anos.

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu (2003), refletindo sobre um “campo de produção cultural”, menciona “espaços sociais” específicos que se constituem em um “campo de forças”, ou seja, espaços sociais de atuação social específica, onde se situam e se interagem, numa circunstância de conflito que evoca lutas de representações culturais, os capitais cultural, econômico e simbólico. O conceito de *habitus*, tendo em vista as especificidades que definem o campo, entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”, de evidenciar processos identitários relacionados a esse campo, faz parte das reflexões de Bourdieu. Nesse contexto, os elementos incorporados pelos agentes sociais que ali atuam, sua herança cultural, em termos da linguagem, crenças, hábitos e valores, “gosto”, podem ser percebidos como *habitus*, ou seja, predisposições para a ação naquele *lôcus* de produção cultural. Assim, no âmbito desse trabalho, com fundamentação em Bourdieu, o *lôcus* de produção do rock será percebido como um campo de produção musical, e, o rock alternativo, um sub-campo relacionado a esse campo, ambos apresentando condições de revelar um *habitus*.

Geralmente no compasso quaternário, apresentando elementos rítmicos e harmônicos sem grandes complexidades, o rock tende a fazer uso predominante de composições homofônicas, em forma de canção livre, em que uma ou mais vozes conduzem letras em melodias. Essas melodias são acompanhadas por bases harmônicas ou *ostinatos*<sup>3</sup> rítmicos ou melódicos (os chamados *riffs*), quase sempre realizados por guitarras e contrabaixos, muitas vezes também por teclados elétricos, e marcadas pelo ritmo da bateria. De um modo geral, a instrumentação típica do rock é integrada por guitarras, (em muitos casos, também violões), contrabaixos, baterias e teclados.

Desenvolvendo sempre estreitas relações com desenvolvimentos tecnológicos que se deram desde o período de seu surgimento até hoje, dentre os quais, sem dúvida, merecem destaque o desenvolvimento e aperfeiçoamento das guitarras e contrabaixos elétricos e seus amplificadores (SCARUFFI, 2009, p. 05), envolveu-se cada vez mais com os processos relacionados à indústria cultural, como vai poder ser observado no primeiro capítulo desse trabalho. Esses processos e implicações com a indústria cultural, no entanto, fizeram com que outras vertentes do rock surgissem nas últimas décadas do século XX, como é o caso do rock alternativo.

O rock alternativo (também chamado *indie*, termo derivado da palavra *independent* – do inglês, independente), uma das matrizes culturais derivadas do rock, que interessa muito de perto a esse trabalho, não se afirma como uma das vertentes desse gênero necessariamente por diferenças musicais estilísticas, embora elas também existam e vão ser discutidas no desenrolar dessa pesquisa. Segundo autores como Marques (2005), essa vertente remete mais a um posicionamento social e ideológico do que a um gênero musical de características definidas, circunstância que o tornou interessante como objeto de estudo nesse trabalho. Basicamente, assim como seu nome sugere, o rock alternativo/independente é aquele que se distancia de práticas musicais controladas por grandes corporações, cujo objetivo maior é o ganho financeiro. Ou seja, porta-se inicialmente como uma alternativa à música de massa<sup>4</sup>.

Já referente à abordagem da circularidade cultural no Brasil, forjadora de

<sup>3</sup> No campo da música, entende-se por *ostinato* um motivo ou frase musical que se repete insistentemente e em sequência.

<sup>4</sup> Refiro-me a música de massa como um produto da chamada *indústria cultural*, para usar a terminologia utilizada pelos estudiosos da Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Marx Horkheimer (2009), por Setton (2001), citando esses estudiosos e Pierre Bourdieu. Trata-se de música moldada por padrões pré-definidos, de modo a facilitar sua disseminação, tendo posicionamentos artísticos e ideológicos submetidos ou pautados por estratégias de comercialização. De modo sucinto, como diz Bourdieu (*apud* Setton, 2001, p.30), um tipo de música análoga a "fatos que, como se diz, não devem chocar ninguém, que não envolvem disputa, que não dividem, que formam consenso, que interessam a todo mundo, mas de um modo tal que não tocam em nada importante".

processos, práticas e obras híbridas no país caracterizado por seu acentuado hibridismo cultural (SANDRONI, 2001), Dapieve (1995, p. 11) observa que o rock foi considerado “estrangeiro numa nação de estrangeiros”. Tão estrangeiro quanto seu nome deflagra, e aparentemente já bastante bem integrado ao país, o rock vem revelando processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) em que peculiaridades estilísticas do gênero se mesclam com peculiaridades da música popular brasileira, conforme observado pelo próprio Dapieve ao citar o rock de Lulu Santos, Raul Seixas, Renato Russo, dentre muitos outros. Tão bem integrado que já é possível arriscar escrever seu nome sem grafia em itálico ou aspas. Porém, ao contrário do que poderia se pensar ao se observar tal integração, a vinda do rock ao Brasil não se deu de maneira tão amena, tão isenta de ressalvas e embates. Afinal, trata-se de um gênero musical associado a subversões e a afrontamentos de valores sociais conservadores da sociedade brasileira da década de 1950. Como mostra Dapieve (1995, p. 11):

Esse mulato americano desembarcou aqui através do mesmo veículo que o conduziria ao estrelato em sua terra natal: o filme *The blackboard jungle*, dirigido por Richard Brooks em 1955. Sua trilha sonora utilizava uma música que o conjunto *Bill Haley and His Comets* gravara um ano antes, *Rock around the clock*. [...] *The blackboard jungle*/Sementes da violência trazia o professor Glenn Ford às voltas com uma turma rebelde numa escola de Nova York. Aqui e alhures, o entusiasmo com esse confronto que sinalizava a emergência da cultura *teenager* ocasionou quebra-quebras nos cinemas, o que, convenhamos, não era mesmo um bom cartão de visita.

Acrescenta:

Até os anos 80 [...] nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiria deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelos se encarregariam de expulsar do corpo da música brasileira, devolvendo-lhe assim sua sanidade (Idem)

Não foi expulso, no entanto, por razões que dizem respeito tanto à identificação musical e comportamental que surgia e se fortalecia entre o rock e diferentes segmentos da sociedade brasileira (embora essa não fosse, e parece nunca ter sido, a parcela majoritária da população), quanto pelo fato de que mais e mais, esse gênero se transformava em *establishment*<sup>5</sup> (DAPIEVE, 1995, p.22). Isso, à medida em que a sua incorporação pela

<sup>5</sup> *Establishment* é um termo que se refere aos conjuntos de valores e ideais das classes dominantes de um país, que pelo exercício de seu poder econômico, político e social, influenciam decisões e estabelecem como predominantes os seus próprios interesses. No contexto musical, o conceito de *establishment* está intimamente ligado à produção de música de massa, que, como visto anteriormente, se refere a música feita para gerar lucro em primeiro lugar, relegando orientações artísticas a um plano secundário.

indústria cultural<sup>6</sup> se intensificava e estimulava novos conjuntos de disposições e práticas que se desenvolviam e reorganizavam as estruturas sonoras, sociais e culturais do gênero. Trata-se de um processo de transformação de posicionamento que se assemelha ao que diz Stevens (2003, p. 62):

...a sociedade pode ser pensada como um espaço ocupado por pessoas e instituições. O modo mais importante de pensar esse espaço é relacional: as pessoas estão sempre em algum tipo de relação com todas as demais, seja ela superior, inferior ou igual. Quando muda a posição de uma pessoa ou de um grupo, mudam, necessariamente, suas relações com todos e demais e, assim, muda também o espaço social como um todo.

Assim, patrocinado pela mídia, considerada por Garson (2009) uma instituição reguladora de valores sociais (e, poderia se acrescentar, um instrumento de dominação social), era o segmento do rock que passava ao porte de *mainstream*<sup>7</sup> justamente quem mudava o espaço social e estabelecia o gênero no cenário nacional definitivamente, por paradoxal que seja, dadas às suas raízes “contraculturais”<sup>8</sup>. Através desses processos, o rock passou a se mostrar tão bem integrado ao Brasil que, assim como em tantos outros países onde também se imiscuiu gradual e firmemente, passou a constituir um quadro que permite a fundamentação em Hall (2005, p. 13), quando observa sobre os processos identitários:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos que temporariamente.

Já possibilitando entrever os processos de hibridação do rock no Brasil,

<sup>6</sup> Setton (2001, p. 27-28), ao discutir os posicionamentos de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre o conceito de indústria cultural e conectá-los aos de Bourdieu, enuncia que "a indústria cultural, embora apregoe estar a serviço dos sujeitos, democratizando e disseminando a cultura a todos, funciona, ao contrário, a partir de uma lógica própria. Isto é, seguindo a dinâmica da produção industrial competitiva, necessariamente tem que se adaptar à demanda dos mercados. A indústria dos espíritos, sujeita aos limites da expansão dos lucros, impõe tanto aos produtores quanto aos consumidores a perda da autonomia da criação. O ponto central da crítica é a denúncia de que as formações sociais modernas se transformam em sociedades administradas pela racionalidade técnica."

<sup>7</sup> Termo que se refere aos gêneros dominantes no mercado musical, amplamente divulgados pela mídia e avaliados pelo potencial comercial que desempenham.

<sup>8</sup> Rafael e Ribeiro (2014, p. 129), ao buscar definição do termo, consideram que “contracultura (da qual são exemplos o rock e algumas manifestações da poesia marginal) não nega a oficialidade, mas oferece uma alternativa ao mundo, paralela e incompatível com as demais. Note-se que, de acordo com essa definição, contracultura seria aquilo que escapa à institucionalização, convivendo com os modelos tradicionais. [...] Portanto, pode-se aventar que a contracultura se diferencia da cultura tradicional por constituir-se em um campo de atuação avesso à normatividade”.

implicados com processos identitários muitas vezes envolvidos com processos de “construção simbólica da nação”<sup>9</sup>, que, no contexto desse trabalho, podem também ser transferidos para processos regionais, observa que

...as culturas nacionais [regionais] são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional [regional] é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (HALL, 2006, p.50)

E esses símbolos e representações no cenário brasileiro, com fundamentação nos autores acima mencionados, estão profundamente implicados com processos de hibridação cultural. Nesse momento lembro também Canclini (2003, p. 349) que, sem perder de vista esse elemento integrante dos processos identitários, afirma que

hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Integrando o cenário brasileiro, as possibilidades acentuadas de hibridação que se colocam nesse contexto e levando em consideração que o objeto de estudo desse trabalho interage de forma direta com ele, alguns aspectos do cenário goiano/goianiense se colocam. Não se perde de vista que o rock, implicado com um período de estruturação intelectual e técnica da modernidade, pode ter a ver com o contexto histórico e cultural (e suas implicações simbólicas) da transferência da capital do Estado de Goiás para Goiânia na década de 1930 (CHAUL, 1988 *apud*, COELHO, 1997, p. 42-43).

uma nova capital seria o símbolo que levaria o estado a sair do marasmo político-econômico, além de representar o “novo tempo” que se estruturava nos horizontes nacionais. Era parte do “novo Brasil”; do tempo novo, do Estado Novo. Uma nova capital seria, sobretudo, a imagem do progresso.

A esse respeito, Sandes (2003, p. 41) reconhece também o percurso de modernização de valores e práticas econômicas, sociais e culturais em Goiás, e, em conformidade com Chaul, fala sobre a necessidade de se “reconhecer a emergência de uma

<sup>9</sup> A expressão utilizada por Hall (2006) “construção simbólica da nação” está fundamentada em Benedict Anderson (1989), que discorre sobre a nação percebida como uma “comunidade imaginada”.

nova consciência regional que se apresenta como novidade por meio de uma renovada produção cultural que deu visibilidade ao mundo goiano”.

Levando em consideração esse cenário forjado por uma das primeiras capitais planejadas no Brasil – a cidade de Goiânia - que surge em pleno planalto central com o intuito de representar elementos da modernidade, é que a atenção se volta para o papel significativo do rock nesse processo. Especialmente o rock alternativo que acontece atualmente na cidade, local em que parece ter encontrado terreno fértil para sua produção e absorção, dada a quantidade de bandas que podem ser observadas em atuação, recentes ou não, produzindo música, shows e gravações em áudio e vídeo, além do número e da longevidade de festivais nacionais e internacionais de música que priorizam esse gênero<sup>10</sup> nessa cidade. Festivais esses sempre prestigiados pelos cultores do rock (grupo a que pertencço e que me permite também essa afirmação), e pela imprensa, pelos jornais de maior circulação em Goiânia. A título ilustrativo, podem ser citados o **Goiânia Noise Festival** que em 2016 tem sua 22ª edição, o **Festival Bananada**, em sua 18ª edição e o **Festival Vaca Amarela**, em sua 15ª edição, dentre outros. Esses são alguns exemplos de eventos criados e fomentados na cidade de Goiânia, os quais, tipicamente, revelam o predomínio de bandas de rock em sua programação, o que serve para evidenciar quão arraigada está essa música na cultura local. Com o objetivo de buscar as dimensões do rock em Goiânia e na região metropolitana, foram listadas pelo pesquisador cem bandas de rock locais (em suas várias vertentes), tendo como fonte a programação dos festivais mencionados entre os anos de 2008 e 2015, que podem ser observadas no Anexo 1. Note-se que foram investigadas somente as últimas sete edições de tais eventos, já que o intuito é apenas ilustrativo e elencar todas as bandas de rock da cidade, atuais ou não, não é parte dos objetivos desse trabalho.

Os fatos narrados, a quantidade de bandas e os anos consecutivos em que esses festivais vêm acontecendo revelam já o desenrolar de uma história relacionada ao rock, um investimento dos goianienses que aponta para o enraizamento do gênero na cidade. Essa circunstância histórica, transferindo também para o regional o que Hall (2006, p. 51) menciona em relação ao nacional, permite observar que

as culturas nacionais [regionais], ao produzir sentidos sobre "a nação" [a região], sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas

---

<sup>10</sup> É importante comentar que não se tratam de festivais exclusivamente de rock, mas de música alternativa em geral, como mostra Herschmann (2010, p. 268), ao comentar sobre o crescimento dos festivais de música independente no Brasil: “o fato é que o circuito de festivais tem se transformado aos poucos em uma programação variada, com uma produção de qualidade: uma espécie de celeiro de novos talentos brasileiros”

sobre a nação [região], memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

Tendo em vista todo esse contexto e primeiras constatações levantadas, pergunto: poderia se falar no rock alternativo como uma das identidades culturais de Goiânia? Que peculiaridades estilísticas apresenta? Essas peculiaridades estão implicadas com elementos residuais, com os investimentos que marcaram o florescer dessa vertente do Rock na década de 1950? E mais: é possível confirmar os indícios de hibridismos culturais nessa produção musical? Assim, tentando responder essas questões, essa pesquisa tem como principal objetivo investigar os processos estilísticos e performáticos do rock alternativo de Goiânia na atualidade (últimos cinco anos), a partir do estudo de caso relacionado às três bandas selecionadas, considerando suas escolhas estéticas, posicionamentos artísticos e, afinal, suas práticas, visando processos identitários implicados com esse gênero musical na cidade. O recorte de tempo focado – últimos cinco anos - tem a ver com a preparação, início e desenvolvimento dessa pesquisa nos anos de 2012 a 2016, no foco que se quer dar ao momento atual de desempenho das bandas selecionadas, e à configuração que o rock alternativo apresenta atualmente em Goiânia, sem deixar, claro, de levar em consideração os elementos residuais ligados à sua história, à sua memória. Processos identitários são colocados em foco nesse trabalho, portanto, sem perder de vista os processos simbólicos com eles implicados, a capacidade que o desempenho das bandas de rock selecionadas tem de evidenciar representações culturais, lembrando sempre, com fundamentação em Canclini (2003, p. 350), que na trama sócio-cultural goianiense a performance dessas bandas

são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; também os comportamentos ordinários, agrupados ou não em instituições, empregam a ação simulada, a atuação simbólica.

...e Chartier (2002, p. 23), quando afirma que as representações culturais implicadas com o simbólico, forjadoras de processos identitários, dizem respeito “às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”, a “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (*Ibidem* p. 17). É por isso que, nesse contexto, o representacional é capaz de determinar “um ser-apreendido constitutivo de sua identidade”,

um “lugar de fala” na sua relação com outros “lugares de fala”, conforme já observado, o que levou esse autor a observar ainda que a noção de representação

permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 2002, p. 23)

Representações culturais relacionadas aqui à produção musical e performance de um grupo cultor do gênero rock, a partir de uma de suas diferentes modalidades, o rock alternativo, o que também remete a Bakhtin (2011) quando reflete sobre gênero do discurso. A abordagem de um gênero discursivo nesse trabalho, segundo esse autor, possibilita a observação de uma matriz cultural inerente ao campo de produção musical relacionado ao gênero musical rock, também entendido como um texto social e, nessa condição, capaz de estar em constante atualização em diferentes tempos, espaços e momentos de performance. Atualizações, portanto, passíveis de possibilitar a análise do encontro de diferentes representações culturais na base de sua criação e performance, diferentes conteúdos temáticos, portanto, forjadores de diferentes formas composicionais portadoras de características de estilo de índole contextual (características do gênero – da matriz cultural que faz história) e individuais (características peculiares a uma situação concreta de atualização desse gênero – atualização do rock alternativo em Goiânia).

Fundamentação teórica, portanto, que permitiu abordar as obras e performances das bandas selecionadas nesse trabalho, assim como os relatos resultantes das entrevistas realizadas com os sujeitos com elas implicados, na sua capacidade de evidenciar representações culturais no cenário musical goianiense, ou seja, na sua capacidade de revelar esquemas intelectuais incorporados, “constructos simbólicos”, inerentes a gêneros discursivos, capazes de dar a perceber “um ser apreendido constitutivo de sua identidade”. O diálogo pode ser estabelecido agora também com Bourdieu (2003), quando se tem em vista um gênero discursivo inerente a um campo de produção musical específico, constituído por sujeitos implicados com as lutas de representações que apontam para os capitais cultural, econômico e simbólico<sup>11</sup> constitutivos desse campo. Esses capitais indiretamente são também

---

<sup>11</sup> Bourdieu comenta as espécies de capitais que estão em conflito em um campo de produção cultural: “As

observados por Napolitano (2000), quando discorre sobre os processos de criação, produção, circulação e recepção da música, tendo em vista a música popular brasileira.

Os critérios de seleção para as três bandas a servirem de estudo de caso para a pesquisa foram, em primeiro lugar, o fato de serem grupos goianos de produção autoral significativa no cenário brasileiro, algo que se pode verificar por feitos significativos como participações em posição de destaque em festivais de grande visibilidade em âmbito nacional e internacional, realizações de apresentações em várias partes do Brasil e no exterior e um notável número de admiradores em shows e em plataformas digitais. Em segundo lugar está a questão de que nenhuma das três bandas faz uso evidente de instrumentos característicos de música tradicional brasileira em suas composições. Não há berimbaus ou cuícas, não há cavaquinhos ou tamborins. Por não usar tais instrumentos, e, sim, guitarras, contrabaixos e baterias, é possível considerar a questão de hibridismo de culturas não apenas em elementos perfeitamente explícitos, mas também por meio dos que se fazem perceber em camadas mais profundas, nas motivações por trás das apropriações representacionais que configuram o rock no Brasil. A terceira questão, que justifica a escolha das três bandas como estudo de caso para a pesquisa, se refere à língua em que são cantadas as músicas, o inglês. O propósito é agregar esse elemento à análise e interpretação das obras e verificar como tais diferenças se colocam frente às questões de identidades culturais, sem deixar de considerar novamente com Hall (2006, p. 13) que “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos que temporariamente.”

Esse trabalho se justifica, portanto, a partir do momento que tais indagações e suas respostas tem condições de fornecer a oportunidade de promover mais reflexões e discussões acerca de um ponto de vista aparentemente muito pouco explorado no campo de produção musical relacionado à trama cultural popular goianiense, como sugeriu uma revisão bibliográfica preliminar, reflexões e discussões acerca de elementos constituintes do capital cultural<sup>12</sup> relacionado ao rock nesse campo de produção musical e que, possivelmente, o

---

espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de fato, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre como poder e como coisa em jogo nesse campo). Por exemplo, o volume do capital cultural (o mesmo valeria, *mutatis mutandis* para o capital econômico) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo deste modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que essa posição é determinada pelo sucesso no campo cultural). A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico – nas suas diferentes espécies -, o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.” (BOURDIEU, 2003, p. 133-135).

<sup>12</sup> Lembrando a citação da nota anterior, quando Bourdieu (2003, p.135), ao comentar as espécies de capitais

coloca como uma de suas identidades culturais.

Assim, trata-se de reflexões e discussões que interessam tanto a um grande número de músicos goianos que cultivam esse gênero, tendo em vista a quantidade de bandas de rock formadas na cidade, o trânsito que tem estabelecido a nível nacional e internacional, conforme evidenciado pela imprensa local, quanto interessam a mim, músico que integra uma dessas bandas e que tem investido muito no rock. No entanto, como já observado, essa discussão se torna interessante não apenas sob os aspectos práticos e intelectuais. Como egresso de um curso superior de música e como músico integrante dessa cena musical do rock alternativo da cidade, tenho uma chance muito maior de interagir, analisar e desvelar tais fenômenos não apenas como observador, mas também como estudioso. Circunstância que pode contribuir para o conhecimento de um universo musical goiano muito pouco divulgado pela historiografia musical local, universo esse muitas vezes explorado de forma acentuada através apenas de um dos seus aspectos: o cultivo da música sertaneja. Por outro lado, além do investimento em mais um dos aspectos que integram esse universo, em mais um dos elementos que constituem os seus processos identitários, há a possibilidade de investimento também no estudo da interação da música com as tramas sócio-culturais, o que interessa às pesquisas ligadas ao campo musicológico na atualidade, que tem investido muito na música popular, em novos objetos de estudos, em novas abordagens teórico-conceituais (VOLPE, 2007).

Quanto à abordagem teórico-metodológica, esta pesquisa se caracteriza pelo caráter qualitativo, já que tem sempre em vista a relação que as bandas selecionadas e a sua música têm estabelecido com o gênero rock alternativo e com a sociedade atual com a qual interagem. Visa-se, assim, a análise e interpretação não somente da organização sonora e da formação das bandas, mas também a relação intrincada que estabelecem com a trama sócio-cultural contemporânea. A título de maior esclarecimento cito Silva (2009, p. 20), que ao abordar a pesquisa qualitativa, afirma que

há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa.

---

que estão em conflito em um campo de produção cultural, o que inclui o capital cultural, observa que “o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, [são] geralmente chamado [s] prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.”

Já Trivinos (1987, p. 130), fundamentando-se em alguns aspectos da fenomenologia para discorrer sobre essa abordagem, observa que

a pesquisa qualitativa, com fundamentos fenomenológicos, primeiro coleta os dados. Estes servem para elaborar o que se determina 'teoria de bases'. Que é um conjunto de conceitos, princípios, significados, que se elevam de baixo para cima. O enfoque [...] parte da base, do real, que é analisado em sua aparência e em sua profundidade para estabelecer a 'coisa em si', o número, que se definem e se justificam existencialmente na prática social.

E para que se entenda no que consiste um estudo de caso, também implicado com esse trabalho de pesquisa e com a abordagem qualitativa, cito Severino (2010, p. 121), que afirma tratar-se de uma “pesquisa que se concentra no estudo de um caso particular, considerado representativo de um conjunto de casos análogos, por ele significativamente representado.”

Assim, para a efetivação da pesquisa, com essa abordagem, sobretudo, qualitativa, foram realizados: revisão e levantamento bibliográfico, levantamento documental, a exploração de fontes orais – entrevistas – e a análise e interpretação das músicas selecionadas, sempre na sua relação com elementos da trama sócio-cultural. Mais detalhadamente, essa trajetória metodológica pode ser descrita da seguinte maneira:

Na etapa de realização do levantamento bibliográfico, foram levantadas obras relacionadas a autores que forneceram o suporte teórico para a pesquisa, como é o caso de Chartier (2002), Hall (2006), Bourdieu (2003) e Bakhtin (2011); autores que descreveram a história do rock mundial, como Friedlander (2015) e Paraire (1992); assim como autores que trataram da incorporação desse gênero musical na cultura brasileira, como é o caso de Dapieve (1995), Rodrigues (2014) e Brandini (2004) e na cultura goiana, exemplificados por Carvalho (2004). Visou ainda autores que permitiram a análise das peculiaridades estilísticas do Rock como Scaruffi (2009) e Shepperd (1991), autores que versaram sobre a música popular brasileira de um modo geral, como Napolitano (2002) e Sandroni (2001), autores como Ariza (2006), que discorreram sobre o cenário musical brasileiro que permitiu a interação com a cultura musical americana; autores que versaram sobre o cenário sócio-político goiano/goianiense, como Chaul (1988) e Sandes (2003).

Referente ao levantamento documental, foram reunidos documentos em forma de matéria de jornais de maior circulação nacional e, principalmente, local, revistas especializadas, *websites*, cartazes e ilustrações que abordaram o tema. Video clipes oficiais e

fotos de divulgação das bandas em jornas, revistas, internet, assim como filmagens, gravações e fotos realizadas pelo pesquisador em apresentações ao vivo, foram utilizadas como fontes, por integrarem o discurso artístico e estilístico em questão, além de demonstrarem conjuntos de valores característicos do campo de produção cultural/musical abordado.

As partituras também fizeram parte do material documental e compareceram tanto na forma de composições já editadas e publicadas, quanto na forma de transcrições. Estas últimas foram necessárias no caso específico das bandas goianienses que integram o estudo de caso, por não ter sido encontrado qualquer material em forma de partituras de suas composições. Foram, assim, realizadas transcrições de trechos de três obras, uma para cada banda goianiense selecionada (realizadas a partir da audição de material oficial gravado e lançado por elas).

Tendo em vista o trabalho de referência para um exercício de comparação entre o rock global, brasileiro e goianiense, foram também selecionados trechos em áudio<sup>13</sup> de canções a serem analisadas e interpretadas. São exemplos de rock americano/inglês (de bandas dentre as mais citadas como influências das bandas goianienses selecionadas), de rock nacional de grande renome no país e das bandas goianienses de rock alternativo que compõem os estudos de caso.

Essa etapa foi seguida pela interpretação e correlações entre o material coletado nos dois momentos de análise e os fundamentos teóricos. A relação nesse momento com fotos e filmagens de performances ao vivo (realizadas com a devida autorização por parte dos integrantes dos grupos) se constituíram em ferramentas de suma importância, pois, como diz Napolitano (2002, p. 83-84),

a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.

Desse modo, nas análises e interpretações das obras e transcrições mencionadas e no trabalho de comparação, foram consideradas questões relativas não só à organização sonora, mas também à relação dessa organização com a cena musical, com os processos de produção, circulação e recepção em que estão inseridas as bandas, com dados colhidos na

---

<sup>13</sup> Todos os Exemplos em áudio, organizados sequencialmente em letras de A a P, se encontram no Anexo 3

análise de alguns elementos dos processos históricos relativos à cidade de Goiânia e ao rock, à vinda desse gênero musical para o Brasil e para Goiânia. No contexto da interpretação da produção das bandas goianienses em estudo de caso, fez-se útil agregar ao método de análise uma abordagem de perspectiva fenomenológica com base em Ferrara (1984). Isso, sem deixar de estar atento à noção de gênero de discurso de Bakhtin (2011), visando, através da análise de uma matriz cultural (nesse caso o rock inerente ao campo de produção musical/cultural em questão), a sua “forma composicional” constituída por um “conteúdo temático”, as suas “características de estilo de índole contextual e individual”, conforme já descritas. E, nesse contexto analítico, buscando sempre a evidência do representacional, de lutas de representações efetivadas entre os capitais, cultural, econômico e simbólico, inerentes ao campo de produção musical relacionado ao rock em Goiânia.

Entrevistas não-diretivas (semi-estruturadas) também foram realizadas ao longo da pesquisa, percebidas como fontes orais, como relatos com possibilidades de evidenciar representações culturais partilhadas por cultores do gênero rock alternativo. Severino (2010, p. 125) referindo-se às entrevistas não diretivas, observa que

por meio delas colhem-se informações dos sujeitos a partir do seu discurso livre. O entrevistador mantém-se em escuta atenta, registrando todas as informações e só intervindo discretamente para, eventualmente, estimular o depoente. De preferência, deve praticar um diálogo descontraído, deixando o informante à vontade para expressar sem constrangimentos suas representações.

Assim, integrantes de cada uma das três bandas selecionadas (*Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz*) foram entrevistados segundo os moldes descritos, assim como foram entrevistados produtores culturais diretamente envolvidos com a fomentação do rock em Goiânia, com a formação e divulgação de bandas, com a promoção e realização de alguns dos grandes festivais goianos de rock e música alternativa. Isso tendo sempre em vista a abordagem de indivíduos ligados à cena musical e à história do rock goiano, informações que permitiram delinear as peculiaridades estilísticas do rock alternativo nessa cidade na atualidade e as suas implicações com processos de hibridação cultural.

Por fim, os dados colhidos através do levantamento bibliográfico e documental nessa investigação de cunho qualitativo, através de abordagem das várias fontes e procedimentos metodológicos mencionados, foram separados em categorias, analisados, interpretados, comparados e entrecruzados levando-se sempre em consideração similaridades, singularidades e diferenças.

O texto, afinal, foi estruturado em cinco partes: **Introdução**, na qual se buscou contextualizar a pesquisa, o lugar de fala do qual se parte e já identificar os subsídios teóricos (que não se limitarão a ocupar somente essa porção); **Parte 1**, em que foram discutidos processos históricos, sociais e culturais da emergência do rock enquanto matriz cultural em contexto global, assim como questões ligadas às características de estilo e atualizações, a lutas de representações e disputas de capital derivadas de implicações com a indústria cultural. Delineia-se assim o surgimento do rock alternativo, do *punk* rock e do *stoner* rock, vertentes que se mostram muito significativas para a compreensão do cenário do rock em Goiânia. A **Parte 2** contém um direcionamento ao rock no Brasil, o contexto histórico de sua vinda, sua apropriação e ressignificação pela cultura brasileira. Trata-se também do contexto de interação desse gênero com a indústria cultural no estabelecimento de representações identitárias, bem como discute processos de hibridização evidenciados em atualizações do rock no país. Essa parte traz também discussões a respeito do uso da língua inglesa *versus* portuguesa ligadas a posicionamentos ideológicos e no estabelecimento de características estilísticas. A **Parte 3** traz o foco ao rock goianiense, contextualizado social e historicamente em sua trajetória, em análises de estilo concentradas nos últimos anos a partir dos estudos de caso selecionados. São discutidos e identificados elementos forjadores de uma identidade local para o rock goianiense, implicados com seu posicionamento perante a indústria cultural, assim como com lutas de representações derivadas de embates entre moderno X tradicional na capital. Por último, as **Considerações Finais**, momento em que foram respondidas as questões colocadas no início desse texto, que possibilitaram confirmar a pressuposição de que a música, a performance e as práticas relacionadas às três bandas de rock alternativo selecionadas, tinham condições de revelar peculiaridades estilísticas capazes de evidenciar representações culturais indicadoras de processos identitários do rock alternativo inserido no cenário musical goianiense.

## PARTE 1

### O ROCK NO CENÁRIO GLOBAL

Com o intuito de melhor entender os processos identitários e as representações ligadas ao rock da cidade de Goiânia, esse capítulo partiu do seu histórico e abordagem no cenário global, buscando estabelecer referências de análise, ou seja, as características estilísticas de índole contextual do gênero (BAKHTIN, 2011). A partir da discussão das peculiaridades estilísticas, das representações ligadas à sua emergência no cenário americano na década de 1950, das primeiras lutas de representações ali travadas, e do percurso que se consolidaria dali em diante, foram situados pontos importantes para a análise da produção goianiense. Ainda sob a perspectiva de direcionamento ao objeto da pesquisa, abordou o rock alternativo e o *stoner* rock, vertentes mais diretamente relacionadas ao cultivo do rock em Goiânia. Referências importantes, portanto, para o estabelecimento das características de estilo de índole individual do gênero (*idem*) e das vertentes mencionadas, que apontam para a sua atualização na cidade, para a possibilidade de identificação de lutas de representações que, situadas no cenário roqueiro goianiense, ganham circunstâncias específicas.

Ainda como elemento introdutório, é importante dizer que autores como Paraire (1992) e Friedlander (2015) comentaram e permitiram inferir que, nessa trajetória, o rock partiu de um lugar de fala que o liga às castrações sociais sistematicamente aplicadas pelas instituições reguladoras dos valores e verdades: família, igreja, escola... Representações, portanto, ligadas ao gênero, sempre mencionadas pelos autores abordados tendo em vista as suas implicações diretas com o simbólico. A circunstância ligada ao simbólico, importante nesse trabalho, além da fundamentação em Chartier (2002) e Hall (2014), já mencionados na abordagem do representacional, remete também a Shepherd (1991) e a Geertz (1989). O primeiro, quando diz que “estruturas em sociedade são somente *reveladas* às pessoas *através* dos símbolos que percebem, e, desse modo, a sociedade é quintessencialmente simbólica”<sup>14</sup> (tradução minha), e o segundo, quando, ao referir-se à cultura como “teias de significados”, afirma:

---

<sup>14</sup> Structures in society are *only* revealed to people *through* the symbols they perceive and, as such, society is quintessentially symbolic.

Acreditando como Weber que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície (GEERTZ, 1989, p.81),

### 1.1 - AS RAÍZES DO ROCK, DE SEUS PRIMEIROS SENTIDOS E SIGNIFICADOS ÀS IMPLICAÇÕES COM A INDÚSTRIA CULTURAL

Integrado nesse contexto simbólico, o rock se manifesta também como um estilo de vida, que tem nesse gênero uma das suas principais forças motrizes. E o faz com o desejo ideológico de se contrapor ao conservadorismo social que o tolhe, ora como uma celebração dessa porção “menos civilizada” (leia-se, menos doutrinada, menos domesticada) da vida, ora com desenfreada agressividade musical e de performance. Essa contraposição não é fruto de uma forma consistentemente intelectualizada, e, talvez por isso, é menos filtrada pela razão e menos categorizada pelos princípios de causa e efeito sobre os quais se edifica, muitas vezes, a vida em sociedade. Se essa experiência é vívida, é intensa e impossível de ignorar, é admissível que possa ser sublimada através da arte, da música, do rock... enfim, dos processos simbólicos que essas atividades humanas engendram. Ao observar historicamente as circunstâncias de surgimento desse gênero musical, que serão abordadas no próximo item, não será difícil entender essa perspectiva de conflitos. Lembrando ainda que as pressuposições que orientam esse trabalho, relacionado à busca das especificidades do rock em Goiânia, investem na percepção de representações implicadas com processos identitários, o que passa pelas questões simbólicas que dão suporte ao representacional.

Reiterando o que foi dito na introdução, considerando os escritos de Birnbaum (2013), Brannigan (2012), Scaruffi (2009) e também Shuker (1999) a respeito das raízes híbridas do rock, faz-se complementar ainda a contribuição de Friedlander (2015, p. 31), que, ao tratar dos estilos de música afro-americana, mencionados por ele como predecessores do rock (do *blues* rural ao *blues* urbano, o *gospel* e o *jump band jazz*), afirma que “a fusão desses quatro estilos de música afro-americana tornar-se-ia a essência da música negra do início dos anos 50, chamada *rhythm and blues* (R&B) – a maior fonte do *rock and roll*.” Observa ainda que o folk e a música country que chama de “tradicionalistas estilos brancos” – eles mesmos uma síntese de gêneros e estilos da cultura negra e branca - também contribuíram com ingredientes importantes para o início do *rock and roll*. (*Idem*, 2015, p. 31). Já Scaruffi, afinado com Friedlander, reafirma a predominância da música negra americana nas origens

formativas do rock, indicando que este se mostrava certamente “mais intimamente relacionado ao rhythm'n'blues do que à música country. O rhythm'n'blues de Chicago naturalmente se transformou no rock'n'roll com músicos negros tais como Chuck Berry e Bo Diddley.” (2009, p.12, tradução minha).<sup>15</sup>

Lembrando o contexto de conflitos derivados da questão da segregação racial americana, é possível vislumbrar a situação paradoxal em que o rock surgiu, evidenciando lutas de representações. Se, por um lado, a cultura negra era marginalizada, oprimida, por outro lado, ela fornecia a maior parte dos elementos culturais que popularizariam o rock, inclusive, entre os brancos. Scaruffi (*idem*, p. 11) ilustra essa questão ao dizer que “a indústria fonográfica estava ciente de que uma nova música estava sendo criada pelos negros, e tentou explorá-la com [o branco] Bill Haley. Seu sucesso provou que havia um público desesperado por aquela música” (tradução minha)<sup>16</sup>. Friedlander, do mesmo modo que Scaruffi reitera a presença do elemento da segregação racial nos primórdios do rock, ao citar também o sucesso comercial de Bill Haley, afirmando que “teve o privilégio de entrar no mercado pois compartilhava da mesma cor de pele que seu público (na maior parte) branco” (2015, p. 51). É importante observar que as lutas de representações, que revelam também as lutas de capital cultural e simbólico (BOURDIEU, 2003) ligadas ao surgimento do rock, não se verificam apenas nas questões das relações multiculturais e problemas ligados ao racismo, mas também em sua relação com a *indústria cultural*, o que implica também nas questões relacionadas ao capital econômico.

### 1.1.1 - As implicações com a indústria cultural... um momento de reflexão

As implicações com a Indústria Cultural se verificam ao ser considerado que, paralelamente a um processo que relacionava o rock a um campo de produção musical ligado a manifestações de transgressão e rebeldia que estavam nas bases de suas representações, forjando o seu capital cultural e simbólico, se configurava uma estrutura de mercado que buscava explorar tais representações do gênero por um viés comercial, como mostra Ariza:

Como o rock, as manifestações locais não surgem da indústria da cultura, elas existem e se desenvolvem à margem dos estilos de ampla difusão midiática. O blues, o samba, o flamenco e a salsa têm em comum sua

<sup>15</sup> Rock'n'roll was certainly more closely related to rhythm'n'blues than to country music. Chicago rhythm'n'blues naturally morphed into rock'n'roll with black musicians such as Chuck Berry and Bo Diddley.

<sup>16</sup> The record industry was aware that a new music was being created by the blacks, and tried to exploit it with Bill Haley. His success proved that there was an audience for that music, and it was an audience desperate for anything that would play that music.

procedência suburbana, sua originalidade e criatividade próprias, além de sua rebeldia e vontade de libertação. **Mas a inconformidade e agressividade dos grupos marginais, manifestadas em sua música, são absorvidas pelo sistema cultural, à medida em que ele explora seus aspectos exóticos e inovadores e os 'pasteuriza', dando-lhes o caráter de um produto novo, diferente e cativante para o consumidor.** (2006, p.249)  
[Grifo meu]

E acrescenta:

A música de origem negra, um dos principais produtos culturais dos Estados Unidos, teve sua identidade alterada, estereotipada e comercializada por músicos brancos que a modificaram para fazê-la melhor aceita pelo público branco, perseguindo um amplo sucesso de vendas. (*Idem*, p. 251-252)

Em sua essência, o rock parte de uma identidade social carregada de símbolos implicados com questionamentos de várias ordens e opera a partir de uma postura de engajamento na ressignificação dos convencionados “certos” da sociedade e em prol do embate aos atos de doutrinação, explícitos ou não. Contudo, à medida em que sua incorporação pela indústria cultural se tornava mais e mais intensa, o acréscimo de elementos ao seu *habitus* haveria de acontecer, acarretando processos de atualização do gênero em diferentes circunstâncias, ressignificando sua relação com a sociedade. As lutas de representações se acirravam, portanto, fazendo o capital econômico ganhar força nesse campo de produção musical.

O conceito de Indústria Cultural, tão implicado com o capital econômico, conforme definido por Adorno e Horkheimer (1985; 2009), remete à tentativa de padronizar a produção artística, com a intenção de transformar a arte em um produto comercial e de fácil reprodução em série, numa mercadoria feita em escala industrial que não incentiva o desenvolvimento do senso crítico e, sim, o consumismo desenfreado. Segundo esses dois pensadores da escola de Frankfurt,

a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si...A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se (ADORNO, 2009, p.5)

Mencionando a relação desse conceito com o conceito de cultura de massa, nas

suas implicações com a técnica, esclarecem que não se deve permitir o erro de achar que o produto dessa cultura, ao contrário do que defendem, estaria relacionado a uma criação espontânea das massas, a uma autêntica cultura popular:

"indústria cultural" visa substituir "cultura de massa", pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão "cultura de massa" querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.8)

Setton (2001), por sua vez, ao refletir sobre os posicionamentos de Adorno e Horkheimer e conectá-los aos de Pierre Bourdieu, enuncia que

a indústria cultural, embora apregoe estar a serviço dos sujeitos, democratizando e disseminando a cultura a todos, funciona, ao contrário, a partir de uma lógica própria. Isto é, seguindo a dinâmica da produção industrial competitiva, necessariamente tem que se adaptar à demanda dos mercados. A indústria dos espíritos, sujeita aos limites da expansão dos lucros, impõe tanto aos produtores quanto aos consumidores a perda da autonomia da criação. O ponto central da crítica é a denúncia de que as formações sociais modernas se transformam em sociedades administradas pela racionalidade técnica. (2001, p. 27-28)

Se para os autores mencionados, tal processo é sintoma de degradação cultural, para Walter Benjamin (1996) evidencia as transformações advindas da modernidade, o que o levou a observar: “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (*idem*, p.169). O autor se refere às transformações advindas da modernidade, responsáveis pelo crescimento das massas nas cidades e pelo aparecimento de um novo *sensorium* a ela peculiares, revelado nas reorganizações das relações entre arte e sociedade, que não tem como deixarem de estar implicadas com a técnica e com o consumo. Diferente da proposta de Adorno, Benjamin, ao colocar o foco no novo *sensorium* inaugurado pelas massas, revela a sua capacidade de perceber o “semelhante no mundo” até no fenômeno único. Mencionando a possibilidade advinda para essas massas através da reprodução técnica, o autor defende outra percepção da “aura” da obra artística, diferente daquela implicada com o “ser autêntico” a ela relacionado. Investe, portanto, nos processos de ressignificação, nas novas possibilidades colocadas pela técnica no processo de recepção e fruição dessa obra. Segundo Benjamin,

Retirar o objeto de seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. [...] orientar as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1996, p.170)

Barbero (2003), por sua vez, comentou o fato de que Benjamin alertou para novos processos de recepção da criação artística ao chamar atenção para o novo *sensorium* inaugurado com a realidade das massas. Observou que esse pensador mostrou a necessidade de

pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social. [...] *Pensar a experiência* é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar sua experiência. **Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso** (BARBERO, 2003, p. 84). [Grifo meu]

Para esse autor, Benjamin foi um dos pioneiros ao vislumbrar “a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium*, dos modos de percepção, da experiência social” (Ibid., p. 72). Conclui com Benjamin que “pensar a experiência é modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica” (*ibidem*). Observou com ele que “tratar-se-ia então, mais que de arte ou de técnica, do modo como se produzem as transformações na experiência e não só na estética” (Ibid., p.74). O principal elemento a ser observado, seria encarar a ‘nova sensibilidade’ que tomou conta das massas, a sua capacidade de ressignificar a experiência em outras circunstâncias, “fazendo possível outro tipo de existência das coisas e outro modo de acesso a elas. (BARBERO, 2003, p.74)

Já Bauman, reafirma as observações de Benjamin de que o *sensorium* da massa está em constante transformação, ligado à dinâmica histórica, se apresentando no mundo pós-moderno através do investimento no “desejo” de consumir. O “desejo” de consumir sempre, novamente relacionado com a experiência cotidiana, no entanto, se o cotidiano também é implicado com as forças da modernização, não abre mão da sua interação com o residual, com sentidos e significados. Segundo Bauman,

não se compra apenas comida, sapatos automóveis ou itens de mobiliário. **A busca ávida e sem fim por novos exemplos aperfeiçoados e por receitas de vida é também uma variedade do comprar.** [...] Há muitas áreas em que precisamos ser mais competentes, e cada uma delas requer uma “compra”. “Vamos às compras” pelas habilidades necessárias a nosso sustento e pelos meios de convencer nossos possíveis empregadores que as temos; pelo tipo de imagem que gostaríamos de vestir e por modos de fazer com que os outros acreditem que somos o que vestimos; [...] pelos meios de extrair mais satisfação do amor e pelos meios de evitar nossa “dependência” do parceiro amado ou amante; [...] pelos recursos para fazer mais rápido o que temos que fazer e por coisas para fazer a fim de encher o tempo então disponível [...] A lista de compras não tem fim. Porém, por mais longa que seja a lista, a opção de não ir às compras não figura nela. E a competência mais necessária em nosso mundo de fins ostensivamente infinitos é a de quem vai às compras hábil e infatigavelmente. (BAUMAN, 2001, p. 95-96). [Grifo meu]

Discussões a respeito do conceito de Indústria Cultural, um conceito importante na abordagem da trajetória histórica e da atualização do rock, aparecem nos trabalhos de pensadores contemporâneos e posteriores a Adorno, como Benjamin (1996), Barbero (2003), Setton (2001), e Bauman (2003; 2001). Esses autores o atualizam, questionam, reelaboram e reinterpretam. E fazem isso, inclusive, a partir da leitura de Benjamin, contemporâneo de Adorno e seu opositor nas análises das relações entre arte e sociedade, uma figura fundamental nesse cenário, conforme pôde ser observado. Essas perspectivas e atualizações se encontram mais próximas do viés adotado nessa pesquisa, sobretudo, das reflexões sobre as posições adotadas pelo rock alternativo, que, depois de surgir opondo-se à entrega cada vez maior do rock aos mecanismos da Indústria Cultural, no transcorrer da segunda metade do século XX, não conseguiu ignorar a experiência das massas e a sua abertura a um *novo sensorium*. Por fim, as representações do rock que tem como suporte o simbólico, não poderiam ser acrescentadas à lista de “compras” mencionadas por Bauman? Esse residual não estaria nessa lista de “compras” de alguns integrantes da massa no cenário pós-moderno implicado com a cidade de Goiânia, em que predominam as bandas de rock alternativo?

Por fim, tendo em vista as conexões e reflexões realizadas a partir da abordagem teórica dos autores mencionados que discutiram as questões ligadas à indústria cultural, que levaram também a essas últimas ponderações e questões, conclui-se que devem ser consideradas circunstâncias diferentes ligadas a um deslizar entre opostos (adesão total à indústria cultural e repúdio total a essa indústria) na abordagem do gênero rock que virá a seguir. O esboço de elementos da sua trajetória histórica, de algumas de suas características contextuais, referências importantes na busca das características individuais do rock brasileiro e goianiense, também serão enfocadas.

### 1.1.2. As raízes do rock

Nas circunstâncias de disputas em que o rock nasceu, chamam atenção alguns momentos bastante emblemáticos de sua história, que esteve sempre envolvida com as questões da indústria cultural. Dentre esses elementos, estão as controversas aparições de Elvis Presley em 1956 no *Ed Sullivan Show*, famoso programa de televisão americano, que evidenciam as intersecções das disputas entre o marginal e o mercadológico. Por um lado, Elvis era branco, jovem, atraente para os padrões da época, abertamente cristão e fazia uso de um grande veículo midiático. Por outro lado, objetivava as representações ligadas ao rock em suas performances, e, em decorrência disso...

foi hostilizado por multidões raivosas em Nashville e St. Louis. A imprensa popular foi também crítica de seu estilo e movimentos. O rock and roll era gradativamente atacado e havia uma crescente oposição à sua suposta influência negativa na juventude americana. Quanto mais era tolhido, mais o apoio a Elvis crescia por parte de milhares de adolescentes. (tradução minha)<sup>17</sup>

Se a juventude “comprava” (BAUMAN, 2001) Elvis e suas performances musicais divulgadas pela mídia, isso significa que as representações ligadas ao rock eram recebidas a partir do novo *sensorium* de um grupo significativo americano. Por outro lado, o caráter de exploração da sexualidade como elemento intrínseco das suas performances era visto como ameaçador para a parcela conservadora da sociedade da época (a suposta influência negativa na juventude). Era, ao mesmo tempo, fascinante aos olhos e ouvidos do público mais jovem, e não somente pela música, mas por todo o arsenal de elementos que compunham suas performances. Sua maneira de vestir, seu penteado e costeletas que sugeriam uma personalidade de rebeldia e audácia, e definitivamente, sua maneira de dançar, que incorporava gestos de insinuações sexuais (o que, aliás, ocasionou-lhe o sugestivo apelido de 'Elvis, The Pelvis'), configuravam representações que associavam sua música e sua *persona* a valores de provocação e de rupturas com ordens sociais vigentes. Afinal, bem mais do que hoje, questões de sexualidade eram fortes tabus. Além de manifestar-se tão sensualmente em palcos e rede nacional de televisão, o que era tido como indevido e afrontava valores conservadores, as performances de Elvis, que podem ser observadas na

---

<sup>17</sup> Elvis was burned in effigy by angry crowds in Nashville and St. Louis. The popular press was also critical of his style and movements. Rock and roll was increasingly attacked and there was growing opposition to its supposedly negative influence on America's youth. The more the establishment pushed back, the more Elvis's support grew from millions of teenagers. Disponível em <<http://www.edsullivan.com/artists/elvis-presley/>> - acessado em 15/11/2014

Figuras 1 e 2, cativavam fortemente o público feminino, que tinha nas manifestações públicas de interesse pelo músico a oportunidade de uma expressão de sua própria sexualidade. É o que se observa na fala de 1956 do músico Bob Luman, colhida por Friedlander (2015, p. 67): “aquelas colegiais gritavam e desmaiavam e corriam para a frente do palco, e ele começava a mexer seu quadril vagorosamente como se tivesse algum tipo de sentimento por sua guitarra”. Em uma sociedade de repressão às mulheres e, caracteristicamente, à libido feminina, pode-se considerar que as performances de Elvis acabavam por tocar também em questões de gênero que subvertiam as normas sociais americanas. E não se pode deixar de apontar para o fato de que as aparições desse músico americano em programas de televisão (e posteriormente também em filmes), se consistiam em oportunidades não só de ouvi-lo e vê-lo em performance, mas também em elementos fundamentais para a construção e ampliação de sua carreira e estilo de performance

**Figura 1 - Elvis Presley ao vivo em performance (década de 50)**



Fonte: <<http://www.elvis.com/about/photos>> - acessado em 20/10/2015

**Figura 2 - Elvis em performance no video clipe de *Jailhouse Rock***



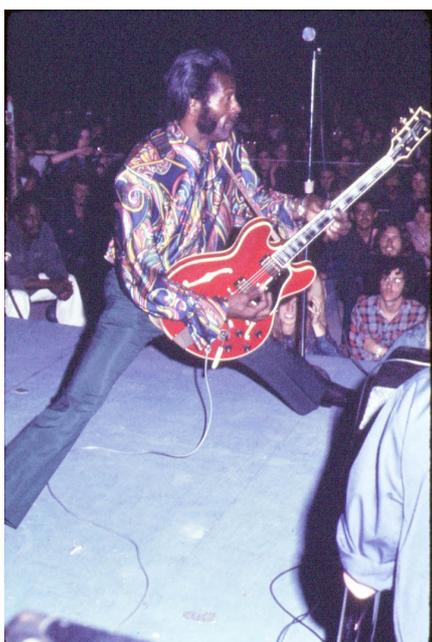
Fonte: <<http://www.elvis.com/about/photos>> – acessado em 20/10/2015

O que se pode inferir é que o poder gestual de suas performances era tão impactante e transgressor quanto sua música. Eram, aliás, elementos indissociáveis, que compunham fundamentalmente as primeiras representações culturais do rock, pensamento este que está em acordo com as colocações de G. Luck, S. Saarikallio, B. Burger, M.R. Thompson, P. Toiviainen (2010, p. 714), quando afirmam que “música é um meio eficiente de se obter movimentos expressivos [...] e em muitas culturas música e movimento são inseparáveis um do outro (tradução minha)”<sup>18</sup>.

Nesse contexto inicial do rock, em que se observam as suas peculiaridades estilísticas, performáticas e primeiras implicações sócio-culturais, deve ser mencionado também Chuck Berry, o impacto de sua música, performance e manejo do instrumento (Figura 3), conforme descritos por Paraire (1992, p.51), que comentou: “Se não tivesse havido segregação racial, Chuck teria sido reconhecido como um grande criador desde o início de sua carreira.” Ao citar o dinamismo de Berry, lembra que esse músico,

pouco a pouco encontra os elementos que irão constituir as bases do rock posterior: introduções incisivas à guitarra, solos simples mas imediatamente reconhecíveis, melodias fáceis de fixar, ritmo empolgante, palavras humorísticas que evocam a vida cotidiana dos adolescentes dos anos 50. (*idem*)

**Figura 3 – Chuck Berry em representações do rock. Gestos, costeletas e cabelos alisados.**



Fonte: <https://musicalstewdaily.wordpress.com/tag/chuck-berry/> - acessado em 14/03/2016

<sup>18</sup> Music is an effective means of eliciting expressive movement [...] and in many cultures music and movement are inseparable from each other.

Paraire também menciona a alcunha de Berry (*Crazy Legs*, ou pernas loucas, tradução minha), ocasionada por seus característicos gestos ou danças em performances, como se vê na figura 3, e enuncia uma lista de sucessos do músico que “são hoje modelos da música rock, retomados sistematicamente em [...] concerto e muitos discos” (*ibidem*). Dentre elas, menciona a célebre *Johnny B. Goode*, composta no ano de 1955, gravada e lançada em 1958 e publicada em partitura e tablatura para guitarra e voz no ano de 1964. Sua introdução, um solo de guitarra que se estende *da capo* ao compasso 13, um marco na história do rock, permite compreender melhor o que foi descrito pelo autor, e que pode ser observado no Exemplo 1.

**Exemplo 1 – Partitura e tablatura, para guitarra, de Johnny Be Goode, de Chuck Berry.**

Bright rock beat  
Guitar intro

The musical score for the guitar introduction of "Johnny B. Goode" is presented in five systems. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a guitar tablature line. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins with the text "Bright rock beat" and "Guitar intro". The first system is marked with a B-flat key signature. The second system is marked with an E-flat key signature. The third system is marked with a B-flat key signature. The fourth system is marked with an F key signature. The fifth system is marked with a B-flat key signature. The score concludes with a double bar line.

É possível perceber com essa composição o destaque que a guitarra elétrica passava a ter em um processo iniciado em anos anteriores a Berry, principalmente por Charlie Christian, que trouxe esse instrumento de um discreto lugar de acompanhamento harmônico em *big bands* de jazz a um posto de solista. T-Bone Walker fez o mesmo em um contexto mais enraizado ao blues (FRIEDLANDER, 2015). Interessante lembrar que, até então, era o piano que ocupava o posto de instrumento propulsor e característico do gênero, a exemplo de Little Richard e Jerry Lee Lewis, cabendo a Chuck Berry, com sua carismática e inovadora forma de tocar, o estabelecimento do recém criado instrumento<sup>19</sup>- a guitarra elétrica - como figura de frente do gênero.

Nessa composição de harmonia bastante simples (baseada nos tradicionais blues de doze compassos<sup>20</sup>), e em várias outras, Berry levou adiante esse avanço da guitarra ao primeiro plano da música e, influenciado por seus antecessores, estabeleceu um estilo de fraseado e técnicas que se tornariam marcos no vocabulário do instrumento. É o caso, por exemplo, do trecho que vai do compasso 6 ao primeiro tempo do compasso 10, em que uma frase sincopada de dois compassos é repetida, gerando um efeito movido e singular, produzido pelo uso de uma técnica de *bends*. Trata-se de uma técnica em que o *performer* deforma a natural trajetória retilínea de uma ou mais cordas, ao deslocá-la(s) lateralmente perante o plano do braço do instrumento (*bend*, do inglês: encurvar ou dobrar). Isso ocasiona um aumento na tensão resultante sofrida pela corda e, conseqüentemente, uma alteração na altura da nota originalmente tocada, sendo que a nota derivada do *bend* é mais aguda que a inicial. Na guitarra, e isso falo como guitarrista, um *bend* pode ser obtido de várias envergaduras, de micro tons a dois ou três tons inteiros, embora seja mais comum que ele seja realizado de modo a se obter a próxima nota da escala que está em uso. Ou seja, mais recorrentemente, um semitom, um tom ou um tom e meio.

Nesse trecho do compasso 6 ao 10, Berry utiliza esse artifício técnico em um tipo de ornamentação musical que popularizou e que viria a ser incorporado ao vocabulário musical dos guitarristas interessados em blues e rock, de praticamente todas as gerações posteriores: realizar um *bend* de um tom em uma corda e em seguida tocar a mesma nota resultante do *bend* em uma corda mais aguda, o que soa mais ou menos como um *glissando*

<sup>19</sup> Há algumas controvérsias a respeito de quando foi criada a primeira guitarra elétrica, algumas fontes afirmam a data de 1932, no entanto, será considerado com Friedlander (2015) o ano de 1934. Para esse autor, esse ano marcou a produção em série de guitarras dotadas de captadores magnéticos, que captam as vibrações mecânicas das cordas e as transformam em impulsos elétricos, que são enviados por cabos a amplificadores, os quais, por sua vez, transformam o sinal elétrico em som.

<sup>20</sup> Blues de doze compassos são composições que se caracterizam não por ter essa duração, mas por serem organizadas em ciclos que se repetem de doze em doze compassos, seguindo a progressão I – IV – I – V – I ou variações desta.

de um tom, seguido da mesma nota à qual se chegou, tocada em *staccato*. No caso desse trecho de *Johnny Be Goode*, Berry o faz na terceira e segunda cordas (*bend* do mi bemol ao fá na terceira corda e, em seguida, emite um fá *staccato* em uníssono na segunda corda).

Além dos *bends* que aparecem nesse trecho e em vários outros, a composição se faz notar também pela vivacidade que Berry dá tanto à guitarra (note-se o andamento e o caráter efervescente, dançante), quanto à voz que canta entusiasticamente (entre gritos aqui e ali). Ouvir **Exemplo em áudio A** (Anexo 3): *Johnny B. Goode*, 1958, de Chuck Berry.

Esses elementos descrevem a ascensão ao estrelato de um jovem vindo de St. Louis, Missouri, flagelada por questões raciais, que, de maneira similar ao personagem descrito pela letra da canção em questão, “nunca havia aprendido a ler ou escrever muito bem, mas que podia tocar a guitarra como quem toca um sino<sup>21</sup>” Isso indica não somente o caráter narrativo, cotidiano, rapsódico, que caracterizaria o rock dessa geração no que se refere às letras, como também marca uma diferença social, cultural e econômica entre os grupos que o praticavam. Esse gênero musical nasceu, portanto, atrelado em grande parte às implicações sociais e culturais oriundas dessa conflituosa sociedade de segregação racial. Para além disso, no entanto, o rock surgiu e se estabeleceu como uma manifestação contracultural e um estilo de vida de pessoas jovens, em especial, que se agrupavam a partir de relações de identificação e apropriação dos valores promovidos pela música e pelas performances que eram, por sua vez, oriundos de um ambiente cultural associado a valores e práticas marginalizadas. Como descreve Rodrigues, referindo-se aos jovens:

Sem espaço naquela sociedade, antes conservadora e fundamentalmente voltada para os adultos, eles fizeram daquela música nova, elétrica, agitada, agressiva e barulhenta, sua principal bandeira de contestação e libertação. O ponto de partida de um novo modo de vida sacudiu as velhas tradições sociais e abriu caminho para uma renovada linguagem comportamental e cultural. (2014, p. 11)

#### 1.1.2.1 O rock na Grã-Bretanha

Considerando o grande potencial de apelo às massas pela via do estreitamento das relações entre o rock e o mercado musical, chama atenção o que acabou por se designar na década de 60 de *beatlemania*. O termo se refere à extrema popularidade dos *Beatles* em várias partes do mundo. É interessante apontar que, nesse momento, o rock passava a vociferar ao mundo do outro lado do oceano, e não mais tão significativamente através dos Estados

<sup>21</sup> “Who never ever learned to read or write so well, but he could play a guitar just like a-ringin' a bell”

Unidos. Passava a ser divulgado a partir da Inglaterra, por razões que Paraire explica, sem deixar de comentar as representações a ele relacionadas:

Neste ano de 1960 a guerra fria levou o país a fechar-se em si próprio, com medo da bomba, e os costumes puritanos não evoluíram. As madeixas rebeldes dos rockers dão lugar a graciosos e sensatos penteados, os negros permanecem em seus guetos do Norte e do Sul, as mulheres marcam alguns pontos contra o *establishment* machista, mas de facto os Estados Unidos aborrecem-se. Na Grã-Bretanha vai-se muito mais longe, tal como na Suécia: contraceção, amor livre estão em moda na Europa, enquanto estes termos permanecem tabus nos Estados Unidos” (1992, p. 82).

Ehrenreich, Hess e Jacobs, citados por Womack e Davis (2006), em acordo com Paraire (1996), também comentam o fenômeno e as transformações comportamentais embutidas nesse movimento:

A *Beatlemania* foi o primeiro irrompimento em massa dos anos sessenta a caracterizar-se por... garotas, que não atingiriam a maioridade até os anos setenta... Em sua intensidade, assim como em dimensão, a *Beatlemania* ultrapassou todos os surtos anteriores de histeria com foco em estrelas [...] e sexo era uma óbvia parte da excitação. (EHRENREICH, HESS E JACOBS *apud* WOMACK E DAVIS, 2006, p. 56, tradução minha)<sup>22</sup>

Indo além da expansão do fenômeno de transformações de paradigmas relativos ao comportamento sexual da juventude, os *Beatles*, assim como outros grupos para os quais as portas da indústria cultural também se abriam (como os *Rolling Stones*, *The Who*, *The Animals*, *The Monkeys*, *The Kinks*, *The Small Faces*), contribuíam para um levante e fortalecimento de uma contracultura que emergia num amplo cenário propiciado pela mídia. Esses conjuntos de rock estavam ligados a elementos que apontam para circunstâncias de transformação da modernidade e suas implicações nas relações entre processos artísticos, sociedade, e o novo sensorium das massas. Fenômeno que lembra novamente Benjamin (1996, p. 192), quando já havia observado que

a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. [...] O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.

<sup>22</sup> *Beatlemania* was the first mass outburst of the Sixties to feature... girls, who would not reach full adulthood until the Seventies... In its intensity, as well as in its scale, *Beatlemania* surpassed all previous outbreaks of star-centered hysteria [...] and sex was an obvious part of the excitement.

Conhecida como a “invasão britânica” (FRIEDLANDER, 2015, p. 117), essa nova geração de rock que aparecia na década de 1960 continuava falando a uma juventude rebelde e marginal aos crescimentos econômicos da época. Por essa e outras formas de injustiças sociais, essa juventude passava mais e mais a cultivar valores alternativos ao “bom-mocismo”, tão caro ao *establishment*. Não tanto os *Beatles*, que divulgavam composições, letras, aparência, conduta e gestos de performance notavelmente mais afáveis e bem comportados, e, sim, os *Rolling Stones*, *The Who* ou *The Kinks*, por exemplo, que cativavam e mobilizavam o público jovem por se caracterizarem através de uma sonoridade agressiva, uma postura de palco provocadora, letras inconformistas, críticas e por vezes eróticas. Fortaleciam, assim, as representações culturais que já vinham marcando o rock na forma de um *habitus* “roqueiro”, e, definitivamente, seus gestos de performance eram parte indispensável de sua expressão artística e compunham as performances de maneira imprescindível. Um exemplo notável de tal fato eram os *shows* dos *Who*, grupo que, segundo Paraire (1992, p. 79), “inaugurou o desencadear de violência em cena e foi o primeiro a destruir guitarras e amplificadores no final de cada concerto”, o que fica evidenciado na Figura 4.

**Figura 4 - *The Who*: instrumentos destruídos em palco**



Fonte: <http://www.feelnumb.com/2009/09/29/the-whos-pete-townshend-lost-most-of-his-hearing-after-this-explosion/> - acessado em 14/03/2016

Não somente isso, Pete Townshend, integrante dessa banda, era um guitarrista de muitas peculiaridades gestuais em suas performances. Profundamente enérgico, era conhecido, dentre outros maneirismos, por seus saltos em performance ( Figuras 5 e 6).

Figura 5 - *The Who*: Pete Townshend, à direita, em salto



Fonte: <http://thewho.com/photos/the-who-in-the-seventies> - acessado em 20/10/2015

Figura 6 - *The Who*: Pete Townshend novamente em salto



Fonte: <http://thewho.com/photos/the-who-in-the-seventies> - acessado em 20/10/2015

A respeito das performances do *The Who*, Paraire afirma categoricamente:

Amadores de *rhythm'n'blues*, atraídos pelo lado demonstrativo dos artistas negros, assimilam a energia do blues, a do rock'n'roll e uma tendência espontaneamente contestatária e extremista. Álcool, droga, violência verbal, evoluções no palco como se estivessem dementes, eis o que os caracteriza. (1992, p.131)

Referente às peculiaridades do rock inglês, é importante comentar ainda a sonoridade obscura, derivada de composições calcadas *em riffs* (ostinatos melódicos e/ou rítmicos) frequentemente lentos e graves, com o uso de *scordaturas*<sup>23</sup> que baixavam a afinação padrão das guitarras e baixos; derivadas das temáticas ocultistas e as referências explícitas a entidades demoníacas nos primeiros álbuns dos ingleses do *Black Sabbath* (*Black Sabbath* e *Paranoid*, de 1970 e *Master of Reality*, de 1971). Essas características são exemplificadas no **Exemplo em áudio B** (Anexo 3): canção *Black Sabbath*, da banda de mesmo nome, do disco também homônimo, de 1970. Essa banda afronta diretamente valores religiosos de uma sociedade predominantemente cristã, sendo que a igreja é também, assim como a escola e a família, uma instituição reguladora dos atos individuais, dos bons comportamentos e, afinal, do “bom-mocismo”, ao qual o rock, através do seu *habitus*, culturalmente se antepõe. Embora o *Black Sabbath* posteriormente viesse a ser considerado uma banda de *heavy metal* (e seus integrantes recorrentemente tidos como os precursores dessa tendência do rock), entendo que seu posicionamento cultural, suas expressões artísticas, são não só análogas, como oriundas do rock e, por conseguinte, compartilham de vários dos mesmos elementos de expressões musicais e gestuais. O *heavy metal* pode ser entendido, e isso é substanciado também por Friedlander (2015), como uma derivação mais pesada, mais agressiva do gênero, que se embute de uma estética séria, sisuda, tanto em sonoridade quanto na escolha da temática para letras, aparência, imagens de capas de álbuns e fotos de divulgação. Trata-se de música em que o apelo sexual, o elemento erótico subjacente, o caráter festivo, juvenil, espontâneo e inconsequente, característicos do rock, gradualmente diminuem em recorrência, substituídos por outra gama de representações, também de natureza anti *establishment*. Chamo atenção nesse momento novamente à pesquisa de G. Luck et al, quando observam que

certos movimentos podem ser mais representativos de gêneros particulares (ex, Godøy & Jensenius, 2009), tais como a maneira que ouvintes tendem a balançar suas cabeças ou bater seus pés ao ouvirem jazz (ex, Schmidt, 2002), ou de fato, manterem-se parados ao ouvir música erudita. Movimentos estereotipados e culturalmente motivados associados a gêneros particulares, tais como balançar os quadris à música latina, movimentos de *air guitar* ou *head banging* associados ao rock, também têm seu papel. (2010, p. 715 – Tradução minha)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Scordatura* é um termo musical que se refere ao ato de alterar a afinação padrão de uma ou mais cordas de um instrumento (para mais grave ou mais agudo) de modo a permitir novas possibilidades de composição, ou, mesmo, de modo a se obter notas que não fazem parte da tessitura tradicional do instrumento.

<sup>24</sup> Certain movements may be more representative of particular genres (e.g., Godøy & Jensenius, 2009), such as the way listeners tend to nod their head or tap their foot when listening to jazz music (e.g., Schmidt, 2002), or indeed remain still when listening to classical music. Stereotypical and culturally-driven

Essa é uma reflexão interessante, pois faz referência a um tipo de gesto característico das vertentes mais agressivas do rock que, como visto, podem ser direcionadas ao *heavy metal*: o *head banging*. Gesto que pode ser interpretado como uma variação mais extrema, mais incisiva do ato de acompanhar a pulsação de uma música com o balançar da cabeça (como sugerido pelos autores em questão, mas em referência ao jazz), praticado tanto pelos *performers* quanto pelos ouvintes da música. As origens desse movimento são incertas, e não é intenção desse texto traçar um histórico dessa origem, que não é necessariamente atribuída ao *Black Sabbath*. Tem-se em vista aqui a preocupação com o próprio gênero mais denso, pesado, agressivo, que teve essa banda como pioneira. No entanto, se não é possível afirmar definitivamente neste trabalho que o gesto de *headbanging* foi criado pelo *Black Sabbath*, é possível identificar que estava presente em suas performances desde muito cedo, conforme indicado também pelas Figuras 7 e 8.

**Figura 7 – O. Osbourne e T. Iommi, do Black Sabbath- o gesto de *headbanging* (1969)**



Fonte: <http://www.theguardian.com/music/2011/jun/12/black-sabbath-formed-from-earth>. Acessado em 02/11/2015

**Figura 8 – Ozzy Osbourne, *Black Sabbath*: *headbanging***



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/565061084469137329/>> - acessado em 29/05/2016

---

movements associated with particular genres, such as swaying of the hips to Latin music, and “air guitar” or “head banging” motions associated with Rock music, will likely also play a part.

Em sua pesquisa, G. Luck, et. al, (2010) investigaram detalhadamente relações existentes entre movimentos corporais e a escuta de vários estilos de música, sob o argumento de que determinados gêneros musicais induziriam movimentos de diferentes naturezas nos ouvintes. Essas diferenças foram mapeadas, analisadas e subdivididas em cinco principais categorias: Movimento Local, Movimento Global, Fluxo de Mãos, Velocidade da Cabeça e Distância das Mãos. Uma de suas constatações foi:

em adição à personalidade, nós descobrimos que vários gêneros se destacaram por serem particularmente influentes nos componentes de movimentos. O rock, por exemplo, foi associado com os mais altos índices de Velocidade de Cabeça”<sup>25</sup> (2010, p. 719 – tradução minha).

Essas observações, juntamente com a análise do material fotográfico, portanto, oferecem subsídios para que se considere o *head banging* como um elemento gestual bastante significativo nas representações identitárias do rock, reveladores também de uma contestação social, de um gênero que muitas vezes “choca” a partir de suas performances.

#### 1.1.2.2 Outras formas contestatórias - um *guitar hero* no *Woodstock Music & Art Fair*

Uma referência notável da emergência da contracultura ligada às drogas e à contestação, foram as manifestações de maio de 1968, que eclodiram na França e logo se espalharam pela Europa e por outros continentes. De características inéditas, constituíam-se em insurgências populares que extrapolavam os limites de classe, etnia, idade e território e que advogavam a favor de maneiras mais livres de se pensar direitos, educação, sexualidade e prazer. Outro desses acontecimentos, naturalmente decorrente do mesmo conjunto de acontecimentos, foi o *Woodstock Music & Art Fair*, em 1969. Provavelmente a materialização mais emblemática do jargão “sexo, drogas e rock and roll”, o festival levou mais de meio milhão de pessoas a uma fazenda na pequena cidade de Bethel, próxima a Nova Iorque, onde, durante quatro dias, variadas apresentações musicais como as de Janis Joplin, *The Who*, Joe Cocker, Carlos Santana, dentre outros, consagraram a ocasião como um marco histórico. Um marco que refletia o aprofundamento de mudanças nos valores sociais americanos e europeus, em especial àqueles relacionadas a liberdade de expressão, liberdade sexual e normalização do consumo de drogas, ligando mais uma vez o rock às representações daí advindas, possivelmente, em relação à sua carga simbólica residual. Dentre os shows que ocorreram no evento, a performance de Jimi Hendrix é um exemplo emblemático do fortalecimento e

<sup>25</sup> In addition to personality, we found that several genres stood out as being particularly influential on the movement components. Rock, for example, was associated with the highest levels of Head Speed.

expansão do rock como manifestação cultural marcada por valores estéticos e comportamentais próprios e por gestos de performance profundamente arraigados em sua música, conforme exemplificado pelas figuras 9, 10 e 11. O estadunidense, ao longo dos três curtos anos de sua carreira, interrompida por sua morte aos 27 anos, evidenciava-se ao mundo como a epítome do *guitar hero* <sup>26</sup>. Paraire (1992, p. 116) o descreve como um

virtuoso inventivo e hiper-sensível [...] vestido de forma excêntrica, especialista nos jogos de cena violentos (ele toca a guitarra com a língua, com os dentes e incendeia o instrumento), Hendrix impressiona todos os artistas ingleses (Pete Townshend dos Who, Eric Clapton, Eric Burdon admiram-no e tentam copiá-lo).

...e continua, ao comentar sua contribuição à música:

Antes de tudo, a originalidade desse artista reside na sua relação com o instrumento. Antes dele, este era apenas um objeto capaz de produzir sons, um simples intermediário entre uma intenção e um resultado, mas com Hendrix começa o verdadeiro reinado da guitarra, que ele autonomiza e faz aparecer livre como uma espécie de animal selvagem que exprime sua sensibilidade em comunhão com o instrumentista. (Idem, p. 118)

Em *Woodstock*, apresentação especialmente lembrada pela popularidade, alcance e valor histórico, Hendrix personificou toda a simbologia ligada ao gênero americano. Essa simbologia foi tão evidenciada em sua música, inclusive, ao executar uma surpreendente, ruidosa e ensandecida interpretação do hino nacional americano, quanto em sua linguagem corporal. Através dele, portanto, um conjunto de representações sociais exemplificava novamente o que era, afinal, o rock, como mostram as imagens a seguir:

**Figura 9 - Hendrix em *Woodstock* (1969). Tocando com os dentes**



Fonte: <http://www.nme.com/blogs/the-big-picture/happy-70th-birthday-jimi-hendrix>. Acessado em 02/11/2015

<sup>26</sup> O termo *guitar hero*, que pode ser traduzido como “herói da guitarra” (tradução minha), costuma ser utilizado em sua terminologia inglesa. Refere-se a em geral a um guitarrista de habilidades excepcionais ao instrumento, dotado também de notável carisma e qualidade artística, qualidades que o tornam célebre.

**Figura 10 - Hendrix em *Woodstock* (1969). Expressões de êxtase de Hendrix**



Fonte: <http://www.nme.com/blogs/the-big-picture/happy-70th-birthday-jimi-hendrix>. Acessado em 02/11/2015

**Figura 11 - Hendrix em *Woodstock* (1969). Êxtase de Hendrix. Olhos fechados, boca aberta**



Fonte: <http://www.nme.com/blogs/the-big-picture/happy-70th-birthday-jimi-hendrix>. Acessado em 02/11/2015 -

A partir da análise de fotos, vídeos e das constatações oriundas da leitura de dados bibliográficos, é possível considerar que Hendrix, ao seguir e ampliar elementos de performance não somente de Elvis, Mick Jagger, dos Rolling Stones, mas também de T-Bone Walker, Chuck Berry e Buddy Guy (este último em especial, uma confessa influência de Hendrix), dentre outros, tocava como se experimentasse uma vasta paleta de sensações corporais, inclusive de natureza sexual. Olhos fechados, boca aberta e expressões faciais marcantes ao realizar solos e efeitos diversos, ele parecia se entregar à performance e tocar a guitarra não como um objeto, mas como algo vivo que lhe servia de forma submissa aos exageros e insinuantes maus tratos. Em poses de exasperação, êxtase, que evocavam um intenso fluxo de emoções e sensações corporais, Hendrix reafirmava sua música a partir de seus gestos em palco e construía assim, a identidade cultural de um *guitar hero*.

Há uma série de outros exemplos que ilustram elementos do *habitus* “roqueiro” inerente ao campo de produção (BOURDIEU, 2003) do rock, seus códigos sociais e suas performances, praticados pelos músicos que cultivaram esse gênero musical objetivando a sua trajetória histórica. Porém, como a pretensão não é esgotar o tema e menos ainda criar uma lista definitiva de acontecimentos ilustrativos, serão citados apenas mais alguns exemplos, que, juntos aos já mencionados, possibilitarão o estabelecimento de algumas características contextuais do gênero, ou seja, a referência necessária para a identificação das características de índole individual que marcam a sua atualização em Goiânia. Assim, no próximo item, serão ainda abordados o *Punk Rock*, o *Rock Alternativo* e o *Stoner Rock*, que traçam de forma mais direta a linha de desenvolvimento das modalidades do rock que tem predominado no cenário goianiense. Uma linha de desenvolvimento que se iniciou reagindo de forma incisiva às implicações acentuadas do gênero com a indústria cultural, trazendo à baila novas representações.

## 1.2 – O PUNK ROCK E LUTAS DE CAPITAL

O último exemplo global a ser abordado, marca um fenômeno que aprofunda, pelas proporções adquiridas ainda na década de 70, discussões relativas à vinculação do rock à indústria cultural. A partir do ideal representado pelo lema *do it yourself* (faça você mesmo), que Brandini (2004, p. 15) interpreta como referência “a uma atitude alternativa em relação à produção do estilo [gênero] e, sobretudo, ao consumo dessa produção”, o *punk rock* estava orientado pela “oposição à burguesia capitalista e à indústria cultural” (*idem*). Assim, se contrapunha à música e valores ligados a um campo de produção musical patrocinado pela

mídia, considerada por Garson (2009) uma instituição reguladora de valores sociais, meio em que o próprio rock se inseria em maior ou menor grau. Como ilustra Friedlander:

O início da década de 1970 tornou-se uma época de contradições. Por um lado, houve a institucionalização da moda da contracultura, da aparência, da experiência com drogas e da linguagem. Por outro, havia esforços do governo e do *showbusiness* para reverter a recente abertura e expressividade política e cultural da época. (2015, p.330)

É importante notar que a década de 1970 é um período também marcado pelos resquícios políticos, sociais e econômicos da guerra do Vietnam, pela guerra israelo-árabe de 1973 e seus drásticos efeitos na economia ocidental. A respeito desse contexto, e em complementaridade com Friedlander, Paraire bem observa que:

a crise econômica, provocada pelo aumento brutal dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. [...] Os preços sobem, os salários estagnam, o desemprego aumenta e a vida quotidiana dos Britânicos, já traumatizada pelas ações espetaculares do IRA, vê-se confrontada com uma subida do desespero coletivo. [...] Noutros tempos, teria havido o rock para cristalizar uma tomada de consciência, uma revolta, e para um pouco de divertimento. Mas esse está morto. Pelo menos morreu para os jovens, que já não conseguem identificar-se com os multimilionários trintões que, além do resto, passaram a viver no estrangeiro. De facto, a sociedade elitista do rock business está a meio desse século, particularmente desligada das realidades do povo que vive nas cidades sombrias dos subúrbios ingleses. [...] Os punks (os “vadios”) acenderam de forma brutal a chama da revolução rock, contestando com selvageria e rudeza o star-system a bela música, os “guitar heros”, o belo som, o profissionalismo. (1992, p. 166)

O que se pode considerar, é que embora houvesse um lado do rock profundamente integrado às práticas mercadológicas, que se distanciou de muitos elementos relacionados aos primeiros momentos do seu campo de produção, outros elementos residuais do seu *habitus* não deixaram de existir. E, dentre outras coisas, como contrapartida a esse “rock institucionalizado”, que já não mais representava de forma integral os ideais roqueiros e sua postura na sociedade, aparecia o movimento *punk*. Esse movimento surgiu como uma reação à pressão do capital econômico e sua infiltração nas matrizes culturais do rock, bem como ao delicado momento político e econômico da década de 1970. Descrito por Friedlander, o *punk rock* pode ser visto como:

um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea completa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo o grupo. Palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística do choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música. (2015, p. 352)

É importante citar, dentre as bandas mais importantes desse movimento, *The Stooges*, *The Clash*, *Black Flag*, *The Dead Kennedys*, *The Ramones*, *New York Dolls*. Mas talvez mais particularmente contundente, em acordo com Paraire, foi a aparição dos *Sex Pistols* na Inglaterra. A banda se constituiu na epítome do movimento *punk rock* e da promoção de seus valores com apenas um álbum, lançado em 1977 - *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* - algo que pode ser interpretado como um dramático resgate do *habitus* roqueiro. Brannigan (2012), comentando a impressão causada pelos *Sex Pistols* na sociedade britânica, ao lançar seu primeiro *single* - *Anarchy in the U.K.* - cujo pôster promocional de lançamento pode ser observado na Figura 12, observou:

a banda saiu das capas de publicações semanais de música na Inglaterra [...] para os tablóides sensacionalistas e famintos à procura de escândalos, que com gosto retrataram os jovens londrinos como revolucionários perigosos dispostos a destruir a sociedade britânica” (2012, p. 49).

**Figura 12 – Sex Pistols. Poster promocional de lançamento do single *Anarchy in the U.K.***



Fonte: <http://www.sexpistolsofficial.com/photos/?wppa-album=4&wppa-photo=305&wppa-occur=1> – acessado em 20/12/2015

Nessa imagem, é possível identificar representações do posicionamento ideológico dos *Sex Pistols*, e, de modo geral, do movimento *punk*. A começar, o próprio nome da banda, algo como “Pistolas de Sexo” (tradução minha), já se mostra bastante provocativo perante o contexto do lugar e tempo em que a banda se encontrava: a conservadora Londres da década de 80. Outro elemento significativo é a bandeira do Reino Unido, rasgada e remendada por alfinetes, sendo que alfinetes são acessórios recorrentes em peças de roupa características do *punk rock*. Do mesmo modo, o título do *single*, *Anarquia no Reino Unido* (tradução minha), assim como suas letras, estão diretamente ligados a valores de inconformismo, agressividade e escárnio, valores esses relacionados àquele *habitus* roqueiro original, arisco, rebelde, que recusa o enquadramento moral e social que os músicos das primeiras gerações expressavam, ainda que de maneira relativamente menos violenta. Brannigan afirma que “a decisão inflamada da banda de lançar o segundo *single* cáustico, *God Save the Queen*, no Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth II, apenas aumentou sua condição infame” (*idem*). Em acordo com Brannigan, Paraire comenta que se trata de

uma outra bomba no meio do rock britânico, adormecido no seu glorioso passado (os *Beatles*, os *Rolling Stones*, *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Genesis*): *God save the Queen*, o hino nacional britânico, cantado de forma grosseiramente caricatural, injúria com selvajaria a rainha e o país. (1992, p.192)

A respeito do lançamento de *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols* e de sua turnê promocional, observou:

as letras são tão violentas e insurreccionais que o disco é imediatamente proibido, a EMI rompe o contrato contra uma indenização de 10.000 libras. Mac Laren [o empresário da banda] aceita. Acabava de ultimar uma *Anarchy Tour* composta de vinte etapas, na Grã Bretanha. Quinze dos concertos são proibidos. Os cinco que são realmente assegurados, com o apoio de grupos *punk* nascidos das suas passagens anteriores [shows da banda anteriores ao lançamento do disco], decorrem numa atmosfera tensa, enquadrados por forças policiais. (*idem*)

Com intenção ilustrativa, foi disponibilizado abaixo um trecho da letra da música e um **Exemplo em áudio C** (Anexo C) de *God save the queen*, do álbum *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, de 1977.

God save the queen  
 The fascist regime  
 They made you a moron  
 Potential H-bomb

God save the queen  
 She ain't no human being  
 There is no future  
 In England's dreaming

Don't be told what you want  
 Don't be told what you need  
 There's no future, no future,  
 No future for you<sup>27</sup>

Em um período de recessão econômica e suas drásticas consequências sociais, em que grandes conglomerados da indústria fonográfica moldavam o mercado à sua maneira (FRIEDLANDER, 2015, p. 328 e p.354), essa atualização do rock se tornou conhecida por uma abordagem que recusava o mercantilismo artístico, se desvincilhava de quaisquer supérfluos musicais e se atinha ao básico: sonoridade simples e agressiva, andamentos velozes, performances enérgicas e provocativas, letras ofensivas, numa atitude que por vezes se aproximava do nihilismo. Esses elementos estilísticos evidenciam características contextuais do gênero veiculadoras de um sistema de valores, que, em acordo com o que descreve Brandini (2004, p. 16),

...funda-se na necessidade de afirmação do grupo como culturalmente independente dos mais antigos. Decorre da necessidade de transgressão e auto-afirmação de uma juventude que se encontra submetida a um sistema de práticas e valores social e economicamente padronizado por outras gerações.

E a todo esse universo de transformações se somaram avanços tecnológicos que permitiram a produção e aquisição de equipamentos de gravação caseira em áudio que facilitaram o registro, distribuição e divulgação de música independente. Isso levaria à organização de instituições alternativas de música (FRIEDLANDER, 2015), que marcariam um novo tipo de interação com a indústria cultural, como poderá ser observado a seguir.

---

<sup>27</sup> “Deus salve a rainha; O regime facista; Eles te tornaram um idiota; Potencial Bomba-H / Deus salve a rainha; Ela não é um ser humano; Não há futuro; Nos sonhos da Inglaterra/ Que não te digam o que você quer; Que não te digam do que você precisa; Não há futuro, não há futuro; Nenhum futuro para você” (tradução minha).

### 1.2.1 Rock Alternativo

A partir dessas considerações, é possível inferir que estavam sendo cultivados elementos que viriam intensificar uma divisão que sempre permeara a trajetória do rock, mas que ganhava ainda mais contraste a partir desse novo contexto em que se moldava. Em um extremo do espectro, estava a música que constituía uma manifestação artística que expressava valores marginalizados, periféricos, alternativos, e, no extremo oposto, uma música que a essa altura já se mostrava bastante envolvida com as estruturas do *establishment*, que estava sendo usada, sobretudo, como ferramenta de entretenimento, a serviço de um sistema de valores regidos pelo mercado. Isso permite identificar, portanto, que o rock alternativo era aquele que evidenciava práticas que o diferenciavam daquelas do *mainstream*, era, afinal, o principal responsável por levar adiante alguns códigos sócio-culturais originais do rock, ou seja, algumas características estilísticas de índole contextual que já não predominavam no gênero mais próximo das práticas de mercado. Brandini (*idem*, p. 14) se refere a essas práticas como

...uma rede de significados que se manifesta pela produção simbólica, sobretudo canções e roupas. Nesse caso, os significados são expressos na música determinando o estilo, que, por sua vez, produz uma visão de mundo. A construção do significado do estilo para os membros da tribo se faz mediante apropriação, reestruturação e reprodução de objetos, valores e práticas criados para refletir aspectos da vida do grupo.

O termo “alternativo” melhor se aplica ao identificar uma vertente musical calcada naquilo que Marques (2005, p. 97) descreve como uma “expressão autêntica da possibilidade de experimentação criativa, desenvolvida em um ambiente onde a obtenção de lucro seria um objetivo secundário em relação à manifestação musical”. Ou seja, o maior parâmetro para se identificarem as diferenças entre o rock *mainstream* e o rock alternativo é a proximidade com a indústria cultural. Muito mais do que diferenças estruturais, o que os separa fundamentalmente é uma postura ideológica, visto que a força do capital econômico, afinal, não deixa prevalecer o capital simbólico e cultural do rock. Isso contribuiu para um cenário de lutas de representação. Vale mencionar ainda que o rock alternativo, ao partir de uma ideologia de renegação da grande mídia e de suas interferências em processos da obra musical, que Napolitano (2002, p.100-102) identifica como etapas de criação, produção, circulação e recepção, não antagoniza apenas o rock *mainstream*, mas, em essência, toda a estrutura de submissão de manifestações artísticas aos propósitos de um mercado de massa,

independentemente do gênero. Shuker (1999), numa primeira abordagem que remete ao florescimento dessa vertente, em sintonia com Marques (2005), reitera esse ponto ao afirmar que rock alternativo é um

...rótulo genérico e um gênero vago e indefinido que foi praticado desde o final dos anos de 1960. É visto como menos comercial e também menos vinculado a tendências, sendo considerado mais ‘autêntico’ e ‘inflexível’. O âmago histórico da música alternativa foi sua rejeição à indústria fonográfica e a ênfase no rock como uma arte ou expressão em vez de um produto vendável para obtenção de lucros. Ou seja, o objetivo clássico da ‘arte’ é a ‘função’ ou o sentido do rock alternativo (SHUKER, 1999, p. 240).

Contudo, Shuker também afirma que “assim como o rock, a música alternativa logo tornou-se mercadológica. Na década de 1990, os principais distribuidores varejistas de discos dispuseram de uma seção dedicada aos ‘alternativos’” (*idem*). Nesse sentido, é preciso que se dê atenção ao aparente paradoxo embutido no pensamento que une o rock alternativo à sua inserção nas práticas de mercado, ou à sua categorização como mercadológico. A atenção é necessária para que não se conclua abruptamente que, somente por ser passível de comercialização, por haver uma prateleira dedicada aos alternativos em lojas de discos, isso signifique que essa vertente do rock migrou para o campo de produção da música de massa e se juntou ao time dos “multimilionários trintões”, retomando outra vez Paraire (1992, p. 166). Não se trata de uma situação tão simplista, ou binária, como mostra Brandini (2004, p. 9):

Graças à evolução da tecnologia de produção e à consequente redução de custos dos equipamentos sonoros, os anos 90 concretizaram a democratização tecnológica iniciada décadas antes, promovendo o acesso de grupos marginalizados ao universo da produção musical.

A autora continua afirmando que, nesse contexto, e nessas novas circunstâncias de relações que se estabeleciam, o rock alternativo

não representou a expropriação do grande mercado fonográfico. [...] Nos anos 90, o mercado e a produção cultural alternativa se relacionaram sob a nova regra de interação. Buscaram fins opostos dentro de um sistema comum. A imagem dualista – mocinhos versus bandidos, indústria cultural versus produção cultural autêntica, ou *underground versus mainstream* – sucumbe diante do profissionalismo incorporado por ambas as partes. (*idem*)

A música alternativa, ou bandas desse meio, mesmo que procurem se distanciar de

práticas mercadológicas ligadas à produção de música de massa, acabam se inserindo em outras circunstâncias de mercado, buscando outros tipos de relações com a indústria cultural, como disse Brandini, de forma bem próxima às observações feitas por Benjamin sobre as massas e sua relação com as novas condições de produção e com a técnica. Isso numa situação que, inclusive, permite a sustentação profissional dos músicos dessa vertente. Por fim, a música alternativa acaba por incorrer não na negação da indústria cultural como um todo, mas na criação de outros parâmetros de interação com o mercado, priorizando nichos menos considerados ou atendidos pela grande mídia, implicando também em sentidos e significados na sua interação com o universo capitalista contemporâneo, o que não deixa também de lembrar Bauman (2003; 2001).

Sob esse ponto de vista, pode-se compreender que haja fenômenos musicais do cenário alternativo que, em dado momento, se tornem gosto de multidões e passem a ser detentores de vasto potencial econômico, mesmo que seguindo fundamentalmente outra premissa, que não a do enriquecimento econômico como objetivo maior. Como diz Josh Homme, membro fundador do *Kyuss*, uma das bandas mais bem sucedidas e significativas inseridas nessa vertente ideológica, e dentre as mais citadas pelos músicos que contribuíram para essa pesquisa: “Gosto de tocar por respeito e por paixão. [...] Dinheiro e coisas assim não deveriam ser parte disso. Não é esse o objetivo. Isso é criar algo, ser parte de algo.”<sup>28</sup>

Com todo esse contexto interage, afinal, outra vertente do rock, o *stoner rock*, que muito de perto interessa a essa pesquisa pela influência que evidencia no campo do rock alternativo de Goiânia. No âmbito desse trabalho, passa a ser percebido como uma das atualizações da matriz cultural rock, integrando a linha de desenvolvimento já traçada pela vertente alternativa.

#### 1.2.1.1 O *Stoner* Rock

A influência do *stoner rock* na cidade de Goiânia é algo que verifico do ponto de vista de sujeito ativo e integrante do cenário musical dessa cidade, do músico inserido nas práticas e representações que marcam o rock alternativo goiano nos últimos anos. Essa influência pode ser atestada também através dos relatos dos músicos das bandas goianas entrevistados, além das informações coletadas a esse respeito na imprensa local e nacional. A título ilustrativo, sobre essa abordagem do rock alternativo em Goiânia, o entrevistado Braz

<sup>28</sup> (Disponível em <https://youtu.be/MJKihgOS3s?t=262>, acesso em 20/11/2015). “I like to play for respect and for passion. [...] Money and things like that shouldn't come into it. That's not what this is for. This is to create something, be part of something” - tradução minha.

Torres<sup>29</sup>, guitarrista dos *Hellbenders*, um dos estudos de caso selecionados nesse trabalho, quando perguntado a respeito de influências musicais em seu processo de composição, não relutou em mencionar, dentre outras, “bandas dos anos 70 [...] como o *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* e bandas mais modernas que tocam o famoso *stoner rock*” (TORRES, 2005)

Inicialmente vale dizer que não há vasta bibliografia científica ou jornalística que descreva o *stoner rock*, o que por si só informa, mesmo que indireta e aproximadamente, algo de seu *status* de pequena relevância econômica em comparação a outros exemplos do que Paraire (1992, p. 166) chamou de “sociedade elitista do rock *business*”. Em uma era em que ídolos adolescentes de música de massa tem suas biografias lançadas no mercado aos milhões de cópias, como é o caso brasileiro dos sertanejos universitários<sup>30</sup>, não se pode deixar de considerar o peso do capital econômico, quando se avalia a disponibilidade de material de pesquisa a respeito de um tipo de música ou outro. É também apropriado pensar que outras razões para a escassez bibliográfica a respeito dessa vertente de rock se devem ainda ao fato de que se trata de uma atualização relativamente recente e pouco popularizada do gênero. Em resumo, e dito de modo mais direto, o *stoner rock* é uma das várias atualizações do rock da vertente alternativa, mas não exatamente uma que moveu montanhas de dinheiro, ao menos não de modo consistente ou recorrente. Trata-se de um tipo de música que herda do *punk rock* algo de seu posicionamento ideológico e musical. Citando novamente Josh Homme, quando perguntado em entrevista sobre seu interesse pelo gênero, o músico afirmou:

Pela maior parte de nossa juventude, isso era tudo o que ouvíamos. [...] Foi aquilo com que fui criado, foi onde obtivemos nossas influências, foi onde conseguimos o que somos hoje. [...] Nós acabamos criando o som que queríamos ouvir da evolução daquelas bandas e é isso o que fazemos agora.<sup>31</sup>

Brant Bjork, também integrante do *Kyuss*, reafirma na mesma entrevista o que foi dito por Homme, ao mostrar que acredita que “o *punk* é exatamente o que descreve nossa música. Somos um bando de *punks* tocando rock”<sup>32</sup> (*idem* - tradução minha).

<sup>29</sup> Entrevista realizada em 15/09/2015

<sup>30</sup> Sertanejo universitário se refere a uma atualização da matriz cultural da música sertaneja. Em sua vertente chamada universitária, conforme Lopes (2015), já pouco se pode verificar de relações diretas com o ambiente e o contexto de vida rural. Sertanejos universitários são tipicamente jovens urbanos, atentos a tendências da moda, ligados a representações que evidenciam uma postura moderna de consumo e culto à imagem. Trata-se, em essência, da típica música de massa, dado o seu caráter efêmero e destinado essencialmente ao entretenimento.

<sup>31</sup> (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bqai2XYiFyI>, acesso em 23/12/2015. “For the greater part of our young lives, that’s all we listened to. [...] That’s what I was raised on, that’s where we got our influences, it’s where we got what we are now. [...] We ended up creating what we wanted to hear those band evolve into and that’s what we do now.” - tradução minha)

<sup>32</sup> I think punk rock is exactly what describes our music. I think we’re a bunch of punks playing rock music.

Musicalmente, essa identificação do *stoner rock* com o punk pode ser verificada também na crueza e desinteresse por qualquer coisa que se assemelhe a uma abordagem refinada, tanto no que se refere à sonoridade das composições, quanto aos arranjos e esmero na produção de gravações em áudio. Grupos como *Kyuss*, *Fu Manchu*, *Sleep*, *Orange Goblin*, dentre outros, evidenciam tais representações, e, para além delas, mostram traços mais próprios que os diferenciam, ou seja, características de estilo de índole contextual relacionadas a essa vertente, se Bakhtin (2011) for lembrado. Tipicamente apresentam timbres de guitarra bastante distorcidos e que contrastam com a modernização dos equipamentos musicais da época, isto é, priorizam escolhas timbrísticas deliberadamente contrárias ao rock da indústria cultural e ao seu processo de incorporação de tecnologias digitais e retoques de edição à música gravada. Andamentos lentos ou moderados são frequentes, assim como as composições baseadas em *riffs* graves<sup>33</sup> e marcantes, apontando para peculiaridades do gênero, algo que se pode considerar referente ao *Black Sabbath* da década de 70 (conforme **Exemplo em áudio B** em anexo), que já fazia uso recorrente desses elementos. Essas características também podem ser percebidas ao longo de todo o disco *Blues for the red sun* (1992) da banda *Kyuss*, sendo a faixa *Green Machine* exemplar nesse sentido. Ouvir **Exemplo em áudio D** em anexo: *Green Machine* – de *Kyuss*, do álbum *Blues for the red sun* (1992).

A canção em questão carrega uma variedade das características de estilo contextual do *stoner rock*. Através do uso da transcrição das partes de guitarra na canção, recurso que serve como suporte auxiliar para a análise (Exemplo 2) e observação da audição, foi possível verificar, já em um primeiro momento, a afinação peculiar. Tradicionalmente, a tessitura da guitarra elétrica se expande da nota Mi 2 ao Ré 6. No caso em questão, aplicou-se uma *scordatura* aos instrumentos (sendo que o baixo elétrico a acompanha correspondentemente à sua própria tessitura) de modo a afinar todas as cordas uma terça maior abaixo do padrão, ou seja, de Dó 2 ao Si bemol 6. Isso resulta imediatamente em uma sonoridade mais “escura” e densa. Outra questão a respeito de *Green Machine* e da vertente em que se insere, diz respeito à composição em *riffs*. E são apenas três os que substanciam toda a canção, mostrados na Figura 13 com as marcações A, B e C. Basicamente, o *riff* que se estende do compasso 1 ao 4 (A) é repetido sem acompanhamento no início da composição, de modo a servir de introdução. Em seguida, ganha acompanhamento do baixo e bateria, sendo que o baixo acompanha a guitarra em ritmo idêntico e marcando as mesmas notas dos acordes. Mais adiante entra a voz, seguindo em repetição como base instrumental para as

<sup>33</sup> Esses *riffs* com sonoridade particular são conseguidos por meio do recurso de *scordatura*. No caso do *stoner rock*, e também do *Black Sabbath*, as guitarras e baixos tem todas as cordas afinadas mais graves do que o padrão.

estrofes principais da música. Note-se também que os acordes que aparecem são compostos apenas por *tônica* e *quinta* (popularmente conhecidos como *power chords*, muito característicos no rock), sem a *terça*, de maneira que, a princípio, até que entre a voz, se a análise se der somente através da audição, o modo da composição se mostra *dúbio*, não permitindo verificar a armadura de clave. Somente na segunda parte da música (B) é que se pode perceber que a harmonia deriva da escala de *Dó menor natural*, visto que se encontram os *power chords* em estado fundamental de *Lá bemol*, o sexto grau menor da escala, e *Si bemol*, o sétimo grau também menor. Trata-se do refrão que alterna com o A durante a maior parte da música. A parte C marca uma variação estrutural, de modo a conduzir a guitarra, assim como faz com o baixo, a uma sessão nitidamente melódica, antecedendo a volta do A.

Exemplo 2 – *Green Machine*, *Kyuss*, do álbum *Blues for the red sun*, de 1992.

## Green Machine

Kyuss

The musical score for 'Green Machine' by Kyuss is presented in four staves, all in 4/4 time and B-flat major (two flats).  
 - **Staff 1 (Measures 1-8):** Labeled 'A'. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. The notes are Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb. A 'full' dynamic marking is placed above the eighth note in measure 8.  
 - **Staff 2 (Measures 9-16):** Labeled 'B'. It begins with a double bar line and repeat sign. The first measure (9) has a 'miss' marking under the eighth note. The following measures (10-16) consist of a series of power chords (dyads) in the bass clef: Bb-Eb, Bb-Eb, Bb-Eb, Bb-Eb, Bb-Eb, Bb-Eb, Bb-Eb. A 'full' dynamic marking is placed above the first measure of this section.  
 - **Staff 3 (Measures 17-24):** Labeled 'C'. It begins with a double bar line and repeat sign. The first measure (17) has a 'full' marking above the eighth note. The following measures (18-24) feature a melodic line in the bass clef: Bb, Eb, Bb, Eb. Each eighth note has a 'full' dynamic marking above it.  
 - **Staff 4 (Measures 25-32):** Labeled 'A'. It begins with a double bar line and repeat sign. The notes are Bb, Eb, Bb, Eb. A 'full' dynamic marking is placed above the first measure of this section.

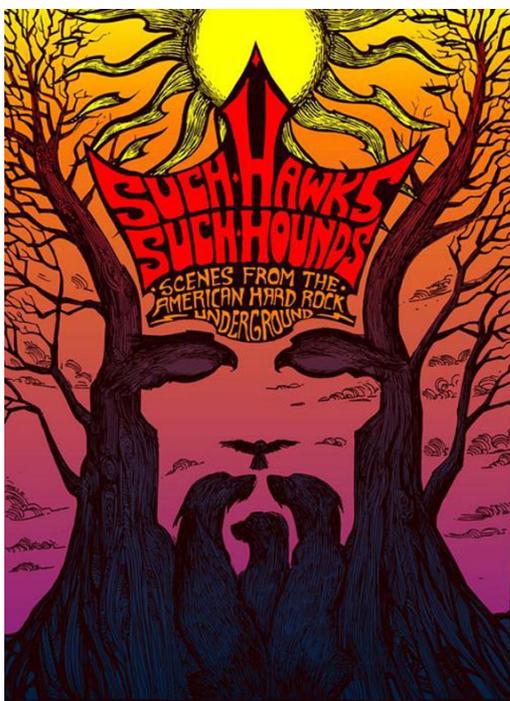
Fonte: transcrição minha

Toda essa simplicidade alude à premissa de se ater ao básico em uma composição, algo que pode ser associado logo ao *punk rock* e suas vertentes. A afinação da música, a sonoridade pouco moderna para a época e bastante distorcida, a impressão de baixa fidelidade de áudio, constituem elementos estilísticos que evocam representações peculiares às bandas

da década de 70, como o *punk*, o *Black Sabbath*, já citados. O interesse pelo consumo de substâncias entorpecentes ilegais alucinógenas ou depressoras, ou por um ambiente que estimule tais práticas (GROHL, 2014), também está associado às representações que emanam dessa vertente, dado oriundo, inclusive, do próprio nome *stoner*, gíria para “usuários de drogas” daquela natureza. Sem dúvida, uma questão de insubordinação às leis civis, e que, embora de forma nenhuma exclusiva desse grupo, remete a representações de décadas anteriores, em especial àquelas ligadas à geração de transição entre a década de 60 e de 70. Essa geração e seu estilo de vida foram marcados pelo consumo de substâncias como *cannabis*, LSD, cogumelos alucinógenos, o que, conseqüentemente, gerou reflexos na produção artística do período. Isso pode ser verificado com Friedlander (2015) em diversos momentos, quando discorre sobre *Bob Dylan*, *Beatles*, *Rolling Stones*, *Hendrix*, *Eagles*, *Pink Floyd*, dentre outros, o que reitera o vínculo que aqui se busca estabelecer do *stoner rock* com o cenário psicodélico<sup>34</sup> da época de *Woodstock*. Isso, além da relação estabelecida com a ideologia *punk* e, nesse contexto, com a vertente alternativa.

A cena alternativa de onde procede, dentre outras vertentes, o *stoner rock*, foi narrada no documentário *Such hawks, such hounds*, cujo pôster se observa na Figura 13.

**Figura 13 – Poster do documentário *Such hawks, such hounds***



Fonte: <http://www.caughtinthecrossfire.com/music/news/such-hawks-such-hounds-stoner-rock-documentary-online/> - acessado em 22/02/2016

<sup>34</sup> Termo usado para se referir a um estado mental obtido a partir do uso de alucinógenos, cujos efeitos de transe e de alteração da percepção influenciavam a produção de vários artistas.

Embora não haja informação suficiente para que se possa afirmar que todas as bandas e/ou músicos engajados na produção desse tipo de rock tomem parte do rol de representações listadas aqui, são elementos que, em conjunto, de um modo geral, evidenciam características de estilo que podem ser consideradas contextuais do *stoner rock*.

Essas considerações realizadas na abordagem do rock alternativo, que se colocam de frente à grande submissão cultural do gênero rock às regras da indústria cultural mencionada anteriormente, fizeram perceber que, em sua maior parte, o rock institucionalizado, sujeito a essas regras, tem um valor acentuado de música de entretenimento. Valores mais profundos de representação da agressividade, de inquietudes humanas e de desejo de transformação estão mais próximos do rock alternativo, e não costumam coincidir com enormes volumes e investimentos no capital econômico. As lutas de capital simbólico e cultural também se colocam evidentes nesse contexto, portanto, direcionando outras considerações sobre o capital econômico. No capítulo seguinte, sem perder de vista essas reflexões, inclusive as reflexões realizadas sobre a indústria cultural, serão abordadas as principais atualizações do rock no cenário brasileiro, já direcionando também para as atualizações que estão acontecendo no cenário goianiense. Lembrando que, depois da abordagem dessa indústria por Benjamin e pelos autores mencionados, haverá sempre uma preocupação de observar como estará acontecendo o deslizar entre polos opostos (total adesão à indústria cultural e total repúdio a ela). Isso, tendo sempre em vista a mudança de *sensorium* que aconteceu em relação às massas com a mudança nas relações de produção, com o grande investimento na técnica e consumo na sociedade ocidental, assim como a **inevitabilidade** da interação do músico e sua obra com os elementos que integram o capitalismo na sociedade moderna e pós-moderna.

## PARTE 2

### O ROCK NO CENÁRIO NACIONAL

Depois da abordagem do Rock no cenário histórico e global, de localizar nesse cenário as suas interações com a indústria cultural e, a partir desse contexto, traçar a linha de desenvolvimento do rock alternativo e do *stoner* rock, que interessam mais de perto a esse trabalho, fez-se premente buscar a atualização do gênero também no cenário brasileiro. Preocupou-se em levantar e identificar as suas características de estilo de índole contextual e individual (BAKHTIN, 2011), já levando em consideração o desenvolvimento e atualização no Brasil de um gênero americano. Essas características também serão consideradas referências para a abordagem do rock em Goiânia. E é por isso que, nesse momento, em que se pretende buscar **a atualização** do gênero rock no cenário brasileiro, se tornou premente a necessidade de investir mais em alguns enfoques da noção de gênero do discurso de Bakhtin (2011), já mencionada na introdução, só que agora, a partir também das reflexões de Sobral (2005) e Brait (2005), dois estudiosos desse autor.

É importante começar mencionando que, para Bakhtin, tudo que integra um cenário sócio-histórico e cultural é inerente a campos de atuação específica e pode ser considerado um texto social. Circunstância que remete a homens em diálogo numa situação concreta de relações, falando entre si e com outros homens de diferentes dimensões culturais e temporais, elaborando sempre enunciados. Tendo em vista esse contexto, toda trama sócio-cultural possui seus “enunciados tipos”, “relativamente estáveis”. “Relativamente estáveis” por se consistirem em matrizes culturais que, para Bakhtin, estão sujeitas a “atualizações” constantes ao interagirem sempre com diferentes tempos, espaços e momentos de performance, inerentes à dinâmica do social. Daí esse autor mencionar a polifonia de vozes presente na base dos gêneros do discurso. Ao se atualizarem fazem história, portanto, e, nessas circunstâncias de atualização, apresentam sempre uma nova **forma composicional**, um novo conteúdo **temático** e **características de estilo de índole contextual e individual**. Segundo esse autor:

(...) uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é,

determinados tipos de enunciados estilísticos temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero como seu elemento. (BAKHTIN, 2011, p. 266)

Os elementos que forjam o **conteúdo temático** dos gêneros discursivos estão relacionados com as diferentes representações que se cruzam numa situação concreta de atualização, evidenciando os processos identitários aos quais essas representações dão suporte, as responsabilidades e os interesses vários dos sujeitos com elas implicados, o que remete a uma **forma arquitetônica**, segundo agora Sobral (2005). Essa **forma arquitetônica**, sempre se objetiva numa **forma composicional**, a qual constitui “o momento da organização do material a partir da concepção arquitetônica” (*Ibidem*). Assim, conforme essa abordagem, a realidade exterior,

é definida [...] não autarquicamente, mas a partir de sua potência arquitetônica. A forma arquitetônica e a forma composicional vinculam-se, desse modo, constitutivamente, vindo a forma arquitetônica – o conteúdo temático – a existir por meio dos atos da forma composicional, ancorada num dado material, cujas particularidades também impõem suas coerções à obra. (SOBRAL, 2005, p. 111-114)

Ao ser levada em conta no momento da análise e da interpretação de transcrições, partituras musicais, fontes sonoras e áudio-visuais, a imbricação da **forma arquitetônica** com o **representacional** e com a **forma composicional**, o diálogo pôde ser estabelecido também com Catellan. Esse autor lembra que “as representações sociais se encontram realizadas pelo pré-lingüístico analisável”. Mencionando Pêcheux, Catellan (2003, p. 82) acrescenta ainda que

um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento (Pêcheux, 1997). Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente.

No âmbito desse trabalho, portanto, os discursos relacionados às atualizações do

rock abordadas, foram percebidos tendo em vista um **conteúdo temático/forma arquitetônica** que se efetiva de forma peculiar nas diferentes **formas composicionais** que se apresentaram e foram analisadas. Assim fazendo, essas formas evidenciaram as marcas, os recursos gramaticais da língua típica, as características gerais de estilo de uma matriz cultural americana, um gênero musical que faz história, também percebido como um gênero discursivo, ou seja, revelaram as suas **características de estilo de índole contextual**.

Bakhtin, no entanto, enfatiza a complexidade da noção de estilo, lembrando que se refere não só ao gênero, de um modo geral, mas também a cada uma de suas diferentes atualizações. Lembra que circunstâncias de encontro e negociação com receptores diversos, pertencentes a diferentes campos de atuação, são também determinantes do estilo, assim como a marca da vontade individual discursiva do falante, responsável pela autoria do texto, por cuja unidade responde. Circunstâncias que, aplicadas ao rock brasileiro e goianiense, permitiram constatar, em algumas modalidades observadas, novas características de estilo, a interação com outros gêneros musicais brasileiros como o Samba e o baião, dentre outros, ou, mesmo, um grande investimento nas peculiaridades estilísticas mais próximas de algumas vertentes do rock priorizadas, o que propiciou uma gama de outras possibilidades interpretativas em termos de sua interação com os cenários específicos abordados. Essa última afirmação lembra novamente que os recursos gramaticais, que definem o estilo de um gênero discursivo - nesse caso um gênero musical - evidenciados pela sua forma composicional, estão profundamente imbricados com a trama sócio-histórico e cultural com a qual interagem, com cada momento de atualização que realiza, o que já remete às **características de estilo de índole individual**.

Tendo em vista os elementos mencionados nessa abordagem do gênero discursivo, Brait (2005), comentando o conceito bakhtiniano de estilo, lembra que esse conceito não pode ser separado, sobretudo, da idéia de que se olha um enunciado, um gênero, um discurso, como participantes, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e da imediaticidade de um acontecimento. Mencionando a circunstância histórica implicada com as duas abordagens de estilo (contextual e individual) e as suas implicações com encontros marcados por diferentes tempos e espaços, a autora observa:

a concepção de estilo, no sentido bakhtiniano, pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo. Essa concepção implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos verbais, visuais,

ou verbo-visuais [acrescento sonoros] deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inscrevem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro (BRAIT, 2005, 98 )

Esses autores, portanto, que refletiram sobre os elementos da noção de gênero do discurso que interessam a esse trabalho, possibilitaram a fundamentação da breve abordagem do desenvolvimento e histórico do rock no Brasil, que será realizada a seguir, visando os elementos estilísticos contextuais e individuais do gênero que permitiram identificar os seus diferentes momentos de atualização nesse cenário.

## 2.1 – A TRAJETÓRIA DO ROCK BRASILEIRO E PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO

Como visto em Dapieve (1995, p.11), foi através de um filme norte americano de 1955, *The blackboard jungle* (aqui traduzido como “Sementes de violência”), que se deu, provavelmente, o primeiro contato mais amplo do rock com a sociedade brasileira. Isso aconteceu, sobretudo, a cargo da trilha sonora que acompanhava esse longa-metragem, o rock *Rock around the clock*, de *Bill Haley & His Comets*. Essa trilha sonora surpreendeu, cativou e elevou os ânimos dos jovens naquela ocasião, mais do que isso, segundo o autor, acabou por ocasionar, ali mesmo, problemas de desordem e maus comportamentos civis, um indício de que mesmo em suas formas abrandadas, como era em certo aspecto o caso de *Bill Haley*, o rock ainda podia trazer algum potencial mobilizador. Contudo, algo que precisa ser considerado é que, ao contrário de sua origem marginal norte-americana, o rock já veio filtrado para o Brasil pelas teias da indústria cultural. *Bill Haley*, *Elvis Presley*, *Chuck Berry*, dentre outros nomes marcantes vinculados aos primórdios do rock americano, como já antes visto, são personagens submetidos a um processo de interação entre arte, mercado e veiculação midiática. Especialmente pela razão da vinda do rock ao Brasil ter se dado diretamente sob esses processos já ligados a implicações midiáticas mais diretas, pode-se considerar que, ao chegar aqui, partindo de uma ligação mais profunda com o mercado e com a grande mídia, o rock já se atualizava. Dito de modo mais direto, no Brasil o rock não veio do submundo, mas do cinema e da televisão, da tecnologia americana infiltrada no país no pós-guerra.

O contexto e condições do nascimento de um rock brasileiro, logo entre o final da década de 50 e início da de 60, portanto, são relativas a uma conjuntura mundial em que os Estados Unidos já exerciam um posicionamento hegemônico político, econômico e globalizado, derivado da sua eficiência e planejamento diante dos embates e escombros da

Segunda Grande Guerra mundial (COTRIM, 1996). Interagiu e saiu desse cenário com forças suficientes para divulgar ao mundo o *American Way of life*, sua produção técnica e cultural. O Brasil, simpatizante político das potências Aliadas (Estados Unidos, Inglaterra e URSS), através do governo de Getúlio Vargas, posicionou-se de portas abertas diante dele, visando financiamentos fomentadores de condições para uma nacionalização e internacionalização econômica. Nesse contexto, fez concessões, sofreu uma forte influência da face mercantilista americana em várias camadas sociais, como descreve Cotrim (1996):

A partir de 1941, o Brasil passou a fazer acordos apoiando os Aliados. Em troca de seu apoio, o governo Vargas conseguiu arrancar dos Estados Unidos grande parte do financiamento que necessitava para a construção da Usina de Volta Redonda, obra de grande importância para a industrialização do país. De sua parte, o Brasil comprometeu-se a fornecer borracha e minério de ferro para os aliados e permitiu que militares norte-americanos fossem enviados para bases militares instaladas no nordeste. (1996, p. 280)

E acrescenta, a respeito dos anos seguintes, já durante o governo de Juscelino Kubitschek:

O grande número de obras realizadas pelo governo Juscelino fez-se à custas de empreendimentos e investimentos estrangeiros. Ou seja, o governo internacionalizou a economia e aumentou a dívida externa brasileira. Permitiu que grandes empresas multinacionais instalassem suas filiais pelo país e controlassem importantes setores industriais. [...] Os nacionalistas diziam que a política econômica de Juscelino tinha a vantagem de ser **modernizadora**, mas o defeito de ser **desnacionalizadora**. (*Idem*, 1996, p. 296)

Se as motivações primeiras foram econômicas, as portas estavam abertas não só para as dívidas contraídas com a potência americana, para a sua infiltração estratégica no país, para o contato com a sua tecnologia, mas também para os produtos culturais americanos, interessados em divulgar e reafirmar a hegemonia do país de origem, como já observado, o *American Way of life*. Estavam abertas para o contato com a sua música popular urbana, para gêneros como o jazz e o rock, que se tornariam gêneros globais.

### 2.1.1 - Primeira geração e Jovem Guarda

Foi nesse cenário que o rock chegou ao Brasil, em especial para os jovens urbanos desse período que, gradativamente, incorporaram representações oriundas do consumo de produtos culturais americanos. Chegou também para os jovens ingleses, não somente pelas

consequências das trocas econômicas e industriais de base, mas também pela via das indústrias cinematográfica e fonográfica, grandes ferramentas de exportação de bens culturais. Ariza (2006) contribui para a discussão ao mostrar que:

Tomando-se como base a ordem emergente no pós-guerra em que se transcende o âmbito nacional para o supranacional e em que se estabelece uma organização política, econômica e cultural transnacional, há que se falar também da configuração de uma cultura midiática de traços comuns a diferentes grupos sociais e à qual tem-se denominado de 'cultura mundializada'. Trata-se das formas culturais criadas dentro de um processo industrial e veiculadas em escala internacional, buscando criar elos de identificação e captar um máximo de lucro. Neste contexto, manifestações como o jazz e o rock norte-americano se tornaram presentes praticamente nos quatro cantos do planeta e influenciam múltiplas formas culturais em diversos países. [...] O rock teve seu início no *rhythm'n'blues* cultivado entre grupos negros que se estabeleceram em centros urbanos dos Estados Unidos e depois dos anos 60 se tornou um signo de rebeldia e em um fundamental vínculo de identificação entre jovens. (2006, p.77)

Dapieve (1995) ilustra o cenário das primeiras ocorrências do rock no Brasil e permite verificar o que foi apontado por Ariza em exemplos:

Novos ídolos - ídolos jovens – se formavam da noite para o dia, inflados pelos programas de rádio e de TV. [...] O “rei do rock”, Sérgio Murilo, o “Elvis brasileiro”, Ed Wilson, Demetrius e Ronaldo Cordovil, isto é Ronnie Cord, ocupavam o panteão da “juventude transviada” que, no final das contas, era pra lá de bem comportada. (1995, p. 13)

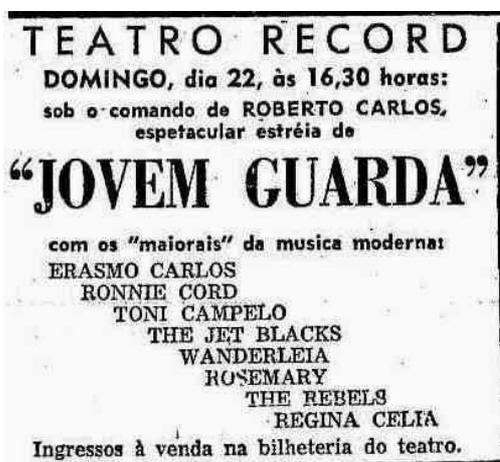
É interessante observar as representações (CHARTIER, 2002) que se revelam. Alguém havia de ser a versão brasileira de Elvis, e esse alguém foi Sérgio Murilo. Ronaldo Cordovil provavelmente achou por bem assumir um pseudônimo que o associasse ao rock americano, criando uma estratégia de posicionamento de mercado que favorecia a sua popularidade através da associação direta ao gênero que chegava ao país, do mesmo modo que fez Sérgio Murilo. Figurava, assim, como um novo bem de consumo estrangeiro, como uma nova moda. E, afinal, essa roupagem de rebeldia que Dapieve desconstrói, tudo isso se configura como um processo de apropriação de representações culturais do rock, pautadas a partir de interesses econômicos e simbólicos por parte desse grupo que as incorporava e que, por essa via, encaminhava o rock brasileiro. Esse rock, nessa instância, já se mostrava como uma atualização das matrizes culturais do gênero, apresentando na sua base uma polifonia de vozes, que forjaria a sua forma composicional.

Benjamin (1996, p. 168) observou que “a autenticidade de uma coisa é a

quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. Sob essa perspectiva, parece inescapável reconhecer que, no Brasil, frente às evidências narradas, o rock que primeiro chegou logo se resignificou. Já se encontrava algo distanciado das práticas atribuídas ao *habitus* rebelde, insurgente, que distinguiu as primeiras características de estilo de índole contextual do gênero. Nesse sentido, o rock brasileiro posicionava-se a partir de um campo de produção musical em que as forças dos capitais culturais (BOURDIEU, 2003) atuavam e se enfrentavam de forma diferente daquele em que floresceu nos Estados Unidos. A sua condição de mercadoria, de objeto promotor de imagens vendáveis, as suas implicações fortes com o capital econômico e midiático, possibilitam mais uma vez perceber, nesse momento, características de índole individual que marcam uma atualização do gênero.

O movimento da Jovem Guarda, que Ariza (2006, p. 189-190) alega ter se constituído em “um fenômeno mercadológico de elaboração do rock'n'roll brasileiro a partir da realização de versões e traduções dos temas de maior sucesso no mercado americano”, englobava música, comportamento e moda e se apropriou do mesmo tipo de posicionamento de cultura industrializada que músicos como Tony e Celly Campello já vinham desenvolvendo com estrondoso sucesso. Não evidenciando valores profundos de uma ideologia contracultural, a Jovem Guarda se firmou no cenário nacional a partir de um show televisivo, ocupando na grade de programação da Rede Record um espaço nas tardes de domingo. Surgiu em 1965, quando a ditadura militar brasileira completava pouco mais de um ano. A Figura 14 mostra o anúncio da estreia do programa *Jovem Guarda* na Rede Record em 1965 e a Figura 15 traz Roberto Carlos e companhia liderando o programa nessa emissora.

Figura 14: Anúncio da estreia do programa “Jovem Guarda”, na Rede Record, 1965.



Fonte: <<https://luciazanetti.wordpress.com/>> acessado em 19/02/2016

Figura 15: Roberto Carlos e companhia no programa televisivo ao vivo na Rede Record



Fonte: <<https://luciazanetti.wordpress.com/>> - acessado em 19/02/2016

A partir da leitura de Dapieve (1995), Ariza (2006) e Rodrigues (2014), portanto, pode-se considerar que a Jovem Guarda se configurou em um movimento não marginalizado, mas bem ligado ao *establishment*, pela relação que evidenciava com a grande mídia. Trazia um produto cultural que não confrontava incisivamente as circunstâncias políticas do governo ditatorial militar<sup>35</sup> que vigorava nesse período. Não ostentava bandeiras de insubordinação ou crítica direta ao governo, mas tinha um potencial atrativo de identificação com o público jovem, derivado da apropriação de representações vindas do rock, embora os principais elementos e representações do *habitus* roqueiro, das características de índole contextual do gênero, não estivessem em sua base.

Assim, os músicos que integravam o movimento, se mantendo apegados aos valores de mercado e alheios aos problemas sociais (ARIZA, 2006; DAPIEVE, 1995), se distanciaram cada vez mais das manifestações de rebeldia, transgressão e agressividade que

<sup>35</sup> O governo ditatorial do período em questão tem a ver com o **Golpe de Estado no Brasil** que aconteceu no ano de 1964. Mais especificamente designa o conjunto de eventos ocorridos entre 31 de março e 1º de abril de 1964 no país, que levaram ao golpe militar que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart, também conhecido como *Jango*. Os defensores do regime instaurado em 1964, sobretudo os militares, costumam designá-lo como "Revolução de 1964" ou "Contrarrevolução de 1964", tendo sido cinco os presidentes militares que se sucederam desde este ano até o restabelecimento do direito democrático no Brasil em 1985. Castelo Branco assumiu a presidência da República, em abril de 1964, "eleito, dias antes, por um Congresso já bastante expurgado. O novo presidente assumiu o poder prometendo a retomada do crescimento econômico e o retorno do país à "normalidade democrática". Isto, no entanto, só ocorreria 21 anos mais tarde. É por isso que 1964 representa um marco e uma novidade na história política do Brasil: diferentemente do que ocorreu em outras ocasiões, desta vez militares não apenas deram um golpe de Estado, como *permaneceram* no poder". Ver mais em *O golpe de 1964 e a instauração do regime militar*. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964> - Acessado em 24 maio 2016.

caracterizavam o rock, o que contribuiu para que o movimento se estabelecesse como um fenômeno *mainstream*, algo distanciado das raízes contraculturais do gênero. As “baladas cheias de romantismo e de fácil digestão da turma da Jovem Guarda” (RODRIGUES, 2014, p. 11), exceto por casos específicos, sinalizavam uma proximidade grande do rock brasileiro com a indústria cultural e estimulava novos conjuntos de disposições e práticas que se desenvolviam a partir dessas estruturas sócio-culturais. Ao Brasil, o rock veio como parte do *establishment* (DAPIEVE, 1995, p.22).

### 2.1.2 – Outras manifestações do rock, tropicalismo e novas representações

Mas o acesso ao rock no Brasil, em tempos de crescente trânsito internacional e eficiência de trocas culturais, não se deu apenas pela interpretação da *Jovem Guarda*. Rodrigues (2014) descreve em detalhes o cenário roqueiro do Rio de Janeiro na década de 60 e salta aos olhos a intensidade com que o acesso ao rock inglês, em especial, impactou os jovens e desencadeou representações culturais derivadas diretamente da chamada “invasão inglesa”. Compensa lembrar, trata-se do fenômeno que se consistiu em um levante de produção de uma nova leitura do rock na Inglaterra (nova em relação àquela iniciada nos anos anteriores pelos americanos) - uma atualização do gênero, portanto - que alcançou sucesso artístico e comercial e que trazia no fluxo da popularidade dos *Beatles*, que já haviam influenciado a Jovem Guarda com o seu lado bem estabelecido, de “bom mocismo”, bandas com performance mais agressivas, como *Rolling Stones*, *The Who*, *Cream*, dentre outros, bem como novas bandas americanas nascidas a partir desse impulso de popularidade de que desfrutava o rock inglês nos anos 60. O rock atualizou-se na Inglaterra, marcando um diálogo peculiar com a indústria cultural. Deve ser lembrado também que os *Beatles* e demais bandas da “invasão inglesa” não podem deixar de ser considerados, por um lado, como um produto cultural midiático, inclusive ao ser observado o imenso capital econômico que se enlaçava à sua popularidade e que o implicava com as práticas da indústria cultural. Por outro lado, há de se reconhecer que grande parte dessa produção não deixou de manter um vínculo importante com o lugar de fala residual do rock, com as representações que evidenciava, ao menos no que se refere às bandas acima mencionadas e já abordadas no capítulo anterior. Pode-se perceber nessas atualizações do rock um outro deslizar entre pólos opostos (total adesão à indústria cultural e total repúdio a ela).

Mencionando o rock brasileiro, Rodrigues (2014) cita os *Analfabites*, *The Bubbles*, *The Hangmen*, *The Crows*, *The Five Fingers*, *Flying*, *Diver's*, *The Cougars*, *Hit-*

*Makers, Hey Bull-Dogs, The Fleming, The Crazy Company, The Brazilian Bitles, The Pops, The Fevers, Mugstones, The Sunshines*, dentre outras bandas, e indica que eram predominantemente grupos que procuravam se apropriar das representações evidenciadas por essa leva de rock que chegava ao Brasil vinda especialmente da Europa. Curiosos nomes de bandas como *Analfabites, The Brazilian Bitles, Bottles, The Bubbles* etc mostravam essa busca de identificação, assim como sua produção musical o fazia, concentradas em *covers*<sup>36</sup> de bandas inglesas e americanas da década de 60. Nesses trabalhos, além das características de performance, investiam muito nas composições originais em inglês, na língua inglesa (e esse é um dado bem importante para essa pesquisa, como mais adiante se verá na abordagem do rock alternativo goianiense). A Figura 16 mostra *The Bubbles* ao vivo em programa de tv, em 1966.

**Figura 16:** *The Bubbles* ao vivo em programa de tv, em 1966.



Fonte: Rodrigues, 2014, p.51

*The Bubbles* está entre as bandas que mais gozaram sucesso de público, chegou a se apresentar em vários programas de televisão, dentre eles o *Jovem Guarda*, fato que reforça o que tem sido levantado a respeito de outros elementos implicados com o campo de produção relacionado ao rock no Brasil no período. Mas nesse caso, haviam diferenças marcantes entre a produção dos *Bubbles* e a produção ligada ao programa de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, que integravam o grupo da jovem guarda. Rodrigues (*idem*, p. 48) relata que “a produção do programa [Jovem Guarda] não via com bons olhos os grupos que cantavam em inglês. Além do mais, seguiam estilo diferente ao da Jovem Guarda, mais popular e cantado em português”. Isso pode sugerir que o estilo mais popular de rock ao qual

<sup>36</sup> *Covers* são interpretações de composições originais. Tipicamente, buscam uma reprodução tão fiel quanto possível do material original, considerando instrumentação, arranjos, tonalidade e, por vezes, também características performáticas.

a televisão se mostrava mais favorável teria uma contraparte emergente, que buscava no rock internacional a sua influência maior, ainda que mantivesse algum vínculo com o *establishment*.

Em meio a tudo isso e em contrapartida a toda essa rede de acontecimentos, ao movimento político de repressão ditatorial em que vivia o Brasil, surgiu o Movimento Tropicalista. Esse movimento brasileiro do final da década de 1960 antagonizava “a arte alienada” da Jovem Guarda (ARIZA, 2006, p. 186), traduzia e ressignificava o que havia de mais próximo às representações culturais do rock não-institucionalizado, dando-lhe os moldes da cultura nacional. É claro, não de maneira amena, isenta de ressalvas e embates, e não haveria de ser diferente do que foi frente aos valores repressores e conservadores da sociedade brasileira daquela década. Uma fala de Rita Lee, um ícone do rock brasileiro tanto pelo seu trabalho com Os Mutantes, no contexto tropicalista, como por sua carreira solo, à qual se dedicou após deixar a banda em 1972, ilustra o momento:

acho que o grande movimento do *rock'n'roll* brasileiro aconteceu no tropicalismo. Foi uma época especialíssima, porque tudo e todos eram contra aquilo que estava sendo feito – desde as roupas que vestiam e as guitarras proibidas até Caetano e Gil, Tom Zé, todos cabeludos e se apresentando com bandas de rock. (CLEMENTE, 2008, p. 24)

E isso, é preciso ressaltar, sugere novamente algo profundamente significativo relacionado às representações dos primeiros rocks americanos, remete à identificação de jovens brasileiros com o movimento de resistência inicial de jovens urbanos pouco sujeitos à doutrinação social, à acomodação opressora. Ariza exemplifica essa identificação musical e comportamental, reforçando o discurso de Rita Lee:

O desabafo urgente diante da situação política e da necessidade de inovar e transgredir estavam no cerne de *É proibido proibir*. Com esta canção Caetano e Os Mutantes fizeram uma infeliz participação em um dos festivais da canção, mas a forma de interpretação agressiva guarda direta semelhança com as performances de roqueiros como Jimmy Hendrix (sic), Carlos Santana, Black Sabat (sic), entre outros. Era a mesma necessidade de crítica e de posicionamento político diante de um mundo em conflito em que os intérpretes do rock mostraram no multitudinário concerto de *Woodstock* em 1969. (ARIZA, 2006, p. 187)

O Movimento Tropicalista, ao interagir com o cenário musical brasileiro de maneira contundente, em especial pelo posicionamento ideológico contracultural que carregava (e, sob essa perspectiva, mais “roqueiro” que a média geral do rock brasileiro da

época, em plena ditadura militar), marcou a trajetória dos *Bubbles*. Rodrigues (2014) relata os desenvolvimentos do grupo, já em 1970, derivados do convite de Gal Costa para que se tornasse sua banda de apoio em *shows* pelo Brasil e Europa. Comentando as reformulações de paradigmas que a banda experimentou a partir dessa perspectiva, observou:

A experiência com Gal e a convivência ainda que curta com os tropicalistas Caetano e Gil [nessa época, já exilados pelo governo militar ditatorial] acabaram se revelando fundamentais na trajetória dos *Bubbles*. Influenciados por eles [...] desceram do avião, de volta ao Rio, convencidos de que estava mais do que na hora de promover uma profunda reformulação na banda. [...] Aposentaram os *Bubbles* para dar vida a uma nova concepção musical, com ênfase em composições próprias, que eles batizaram de *A Bolha*. (RODRIGUES, 2014, p.57)

Pode-se interpretar que o processo de reformulação da banda agora chamada *A Bolha*, que passou a buscar novas influências artísticas a partir dos valores promovidos pelos tropicalistas, revelando assim relações mais profundas com o contexto social e histórico brasileiro em que viviam, manifestou-se através da evidência de representações culturais diferentes das que objetivavam anteriormente. E serve também para reafirmar a influência e o poder transformador dos tropicalistas na criação de um rock nacional. Uma dessas representações, sem dúvida, reside na escolha do português como língua de suas composições.

#### 2.1.2.1 – Discussões sobre a língua no rock brasileiro: inglês x português

Considerando que a questão da língua extrapola a esfera de um posicionamento unicamente político, refletindo-se também no campo estético e carregando consigo implicações sociológicas, históricas e biográficas (NAPOLITANO, 2002, p. 96), evidenciando representações, portanto, é preciso analisá-la com mais atenção. Nesse sentido, Caetano Veloso (1997, p. 17, *apud* ARIZA, 2006, p. 47) comenta a respeito da relação entre a língua portuguesa e a música brasileira: “Ela (a música brasileira) é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira”. Isso, tomado como uma pista para a discussão da relação entre a língua empregada nas letras de um gênero musical e o efeito estético que ela gera no produto final (a composição em si), pode permitir a inferência que alguma espécie de “magia sonora” também pode existir em outra língua, como no rock

cantado em inglês, por exemplo, a qual pode ser desejável ou não.

Se uma língua carrega mais do que somente a informação verbal que se quer passar aos interlocutores (isto é, se ela carrega essa magia a que se refere Caetano, essa propriedade estética única da sonoridade de cada língua), deve-se reconhecer que a escolha da língua em que o rock é cantado gera um impacto de fato musical nas canções. Afinal, mais do que só um veículo de transmissão de informações, a língua também é som e carrega seu conjunto próprio de fonemas, inflexões, articulações, encadeamentos, que impactam mais do que apenas a prosódia das letras, mas, em último grau, a própria sonoridade resultante da composição. Historicamente, situações relativas à língua original de um tipo de música podem ser verificadas, em especial na trajetória da música operática européia, quando essa forma tradicional italiana cruzava fronteiras e se atualizava na França, Inglaterra ou Alemanha, principalmente. Isso pode ser conferido com Grout e Palisca (1996), ao discorrerem sobre Lully e a ópera francesa:

Lully adotou o estilo do recitativo italiano à língua e à poesia francesas – não uma tarefa simples já que nem o rápido recitativo secco ou o arioso quasi-melódico da ópera italiana se adequavam aos ritmos e acentuações da língua francesa. Diz-se que Lully solucionou o problema ao ouvir célebres atores e atrizes franceses e atentamente imitar sua declamação, mas essa ideia atraente não foi substanciada. Certamente o tempo, pausas e inflexões frequentemente se assemelham ao discurso de palco, mas o baixo rítmico e as frequentes linhas melódicas não obtém a ilusão de discurso do recitativo italiano. (1996, p.330-331 – tradução minha<sup>37</sup>)

E continuam, a respeito de recitativos de Purcell em *Dido and Aeneas* de 1689:

Os recitativos não eram nem o discurso rápido do recitativo secco italiano nem os ritmos estilizados dos recitativos operáticos franceses, mas melodias livres, plásticas, flexivelmente moldadas às acentuações, passo e emoções do texto inglês. (*idem*, p. 335 – tradução minha<sup>38</sup>)

Sob essa perspectiva, a escolha pelo inglês ou qualquer outra língua nas letras de bandas brasileiras, ou de outra nacionalidade, não precisa ser **indistintamente** interpretada como um ato de se permitir aculturar. Preferir uma sonoridade à outra ao se compor uma

<sup>37</sup> Lully adopted the style of Italian recitative to the French language and French poetry – no simple task, since neither the rapid recitativo secco nor the quasi-melodic arioso of Italian opera suited the rhythms and accents of the French language. Lully is said to have solved the problem by listening to celebrated French actors and actresses and closely imitating their declamation, but this attractive idea has not been substantiated. Certainly the timing, pauses and inflections often resemble stage speech, but the rhythmic bass and the often songful melody do not attain the illusion of speech of Italian recitative.

<sup>38</sup> The recitatives are neither the rapid chatter of the Italian recitativo secco nor the stylized rhythms of French operatic recitatives, but free, plastic melodies flexibly molded to the accents, pace and emotions of the English text.

canção, por exemplo, pode remeter a uma escolha, no sentido em que se julga que uma língua pode melhor se relacionar ao contexto musical proposto do que outra. Arnaldo Antunes (2000, p. 46, *apud* NAPOLITANO, 2002, p. 97) ao discorrer sobre os desenvolvimentos e transformações da forma canção na música popular, afirma que “o sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro”. E se esse pensamento for ampliado para contemplar também a escolha da língua e sua sonoridade própria, pode-se considerar que o rock brasileiro cantado em inglês evidencia a preferência por essa língua a partir de um julgamento estético/musical, relativo à sonoridade resultante das combinações fonéticas realizadas. É o que enunciam alguns dos músicos entrevistados nessa pesquisa.

Victor Rocha, vocalista e guitarrista dos *Black Drawing Chalks* (umas das bandas de Goiânia em foco nesse trabalho), ao ser perguntado<sup>39</sup> a respeito da escolha por compor letras em inglês, se posiciona afirmando: “se raramente gosto de uma banda em português, por que vou tentar fazer em português? [...] Não sou muito fã de rock nacional, mas mais pela estética do som. Não é por causa de ideologia nenhuma” (ROCHA, 2015). Algo similar se mostra na fala de Bruno Fleury, baixista da banda *Overfuzz* (em estudo de caso) ao afirmar em entrevista<sup>40</sup> que “a gente [os integrantes do *Overfuzz*] escuta muito mais rock gringo do que rock nacional. Muito mais, desde sempre, desde moleques até hoje. Então é natural a gente compor em inglês”. (FLEURY, 2016). Rodrigo Andrade, baterista da banda *Hellbenders* (também estudo de caso nessa pesquisa), quando perguntado em entrevista<sup>41</sup> a respeito da mesma questão, afirma que a opção pelo inglês, é derivada das “influências que fomos tendo e ouvindo desse tipo de rock que a gente queria fazer. Todas são em inglês e [percebemos] como soa o inglês na música. Acho que isso foi automático, a gente nem pensou muito.” (ANDRADE, 2015). Braz Torres, guitarrista e vocalista da mesma banda, complementa o pensamento de Rodrigo ao dizer:

A gente não tem uma referência para o tipo de som que a gente faz em português. Então não era natural [compor em português]. Mas a gente não descarta a possibilidade se sentirmos que é uma coisa que pode vir a ser verdadeira para a gente. (TORRES, 2015)

Outro entrevistado, Eduardo Filgueira, da banda de rock natalense *Far From Alaska*<sup>42</sup>, cuja carreira se encontra em franca expansão no circuito alternativo com shows por

<sup>39</sup> Entrevista realizada em 11/09/2015.

<sup>40</sup> Entrevista realizada em 23/01/2016

<sup>41</sup> Entrevista realizada em 15/09/2015

<sup>42</sup> Entrevista realizada na ocasião de um show da banda em Goiânia (01/10/2015). É considerada relevante a essa pesquisa pela trajetória da banda no circuito alternativo, além do fato de que a banda compartilha algumas características de estilo contextuais com as bandas goianienses em foco: letras exclusivamente em

todo o país, e, agora, nos Estados Unidos, reforça a questão:

Para mim, [a escolha se dá] principalmente pela sonoridade do inglês. É totalmente diferente da sonoridade do português quando se faz rock. É até muito mais difícil tentar compor, fazer uma letra muito boa que não soe piegas em português. Jogar isso no rock é bem difícil. E a influência que a gente tem vem muito das bandas de rock de fora. Eu escuto pouquíssimas bandas de rock que cantam em português. Em inglês, nacionais, sim, escuto algumas, mas em português bem poucas. (FILGUEIRA, 2015)

Deve-se considerar, contudo, que há pontos levantados a partir das falas dos entrevistados, que permitem inferências para além do que aparece no discurso direto. No caso de Victor Rocha, embora afirme que opta pelo inglês pelo som, e indique que não o faz por ideologia, acaba por incorrer na manifestação de um posicionamento que remete a um conjunto de valores ou a uma visão de mundo particular: considera o rock cantado em português algo menos alinhado aos seus gostos e ideais de sonoridade do gênero. Do mesmo modo, as falas de Rodrigo Andrade, Braz Torres e Eduardo Filgueira, apontam fortemente para a questão das referências musicais perante as quais elaboram suas composições. A reprodutibilidade das referências como ponto de partida para o processo criativo, também permite considerar a existência de uma orientação ideológica subjacente, que direciona as escolhas nos moldes do que explica Garson (2009, p. 2), remetendo ao próprio processo ligado às representações. Segundo esses autor:

a forma como expressamos nossas preferências em todo o tipo de escolhas cotidianas – vestuário, alimentação e entretenimento – não são a expressão da nossa subjetividade “pura”, mas são o produto de uma faculdade formada a partir da interação social. Não sendo naturais, os critérios através dos quais determinamos a qualidade de um produto cultural constroem-se como resultado de uma disputa pela fixação de determinados paradigmas de gosto.

Representações puderam ser apreendidas no relato desse músicos goianos, portanto, que evidenciam o que o grupo de músicos ligados ao rock alternativo pensa e considera sobre a questão da língua utilizada na composição do rock, assim como evidenciam as implicações da própria língua com o representacional. Não se pode ignorar que a escolha pela língua das letras das canções se liga a processos mais complexos do que apenas a

---

inglês e a não incorporação explícita de elementos típicos da cultura tradicional de seu local de origem. Em outra pergunta ao entrevistado, Eduardo Filgueira afirma a respeito da presença de elementos da cultura tradicional de Natal em sua música: “correndo o risco de ser mal julgado sobre isso, eu diria que não, a gente não traz elementos da cultura regional do Rio Grande do Norte. Por a gente cantar em inglês e nosso estilo ser uma coisa não convencional até mesmo para o rock (alguns elementos não convencionais no rock), eu não atrelo isso à cultura [tradicional] local” (FILGUEIRA, 2015).

manifestação de uma preferência musical, embora esse seja também um fator significativo, como visto, pelo valor de sua sonoridade. Desse modo, não se pode considerar essa escolha inata e desobstruída de interferências sociais, ao menos no contexto do rock brasileiro, já que ela ultrapassa o âmbito de um julgamento unicamente estético, apontando para um posicionamento ideológico (mesmo que não racionalizado) ligado à construção de uma identidade.

É o que parece ser o caso do Movimento Tropicalista (e do rock goianiense em inglês, em circunstâncias mais detalhadamente discutidas no terceiro capítulo) e das gerações seguintes. Dinho Ouro Preto, discorrendo sobre a banda *Aborto Elétrico* e sobre a opção pelo rock cantado em português, da banda *Capital Inicial* de Brasília, mencionou o posicionamento de um dos seus mais famosos integrantes: o compositor e cantor Renato Russo. Muito próximo aos integrantes do *Aborto Elétrico*, Dinho observou: “O propósito que o Renato tinha era que o rock se tornasse uma coisa popular no Brasil. E era imprescindível que os garotos entendessem o que estava sendo dito”<sup>43</sup>. Dinho ainda acrescenta, em referência a Renato Russo : “A opção pelo português me pareceu uma coisa que beirava o revolucionário. Era a primeira vez que eu via rock com unhas e dentes, ou seja, rock querendo dizer alguma coisa, algo de muito contundente, e em português e muito bem escrito”<sup>44</sup>.

O interesse de Renato Russo em fazer o rock tão acessível ao público quanto possível, por meio de letras em português e uma sonoridade mais próxima do suave do que do agressivo, (como se ouve no **Exemplo em áudio E**, em anexo), pode ser entendido como uma escolha que ajuda a sua disseminação, demonstrando opções musicais direcionadas por um posicionamento ideológico e uma aproximação da indústria cultural. Conhecido por duras críticas à sociedade brasileira através de suas letras, partindo de um posicionamento ligado a valores de insubordinação à opressão e incentivador de mobilização ao embate, em sintonia com o *habitus* roqueiro que fundamenta as representações residuais do gênero, Renato Russo e a sua banda *Legião Urbana* são marcos de popularidade do rock na história nacional do gênero. Em certo aspecto, pode ser considerado também que a sua banda não negou um envolvimento com o *establishment* como eficiente meio de ampliar o alcance de suas críticas políticas e sociais. Ver **Exemplo em áudio E**, em anexo – *Geração Coca-Cola*, de Legião Urbana, do álbum homônimo de 1985. Segue abaixo um trecho da letra da canção:

<sup>43</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IyCMhn4bb9U>, acessado em 20/12/2015.

<sup>44</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I5jGlxJASGc>, acessado em 20/12/2015.

Quando nascemos fomos programados  
 A receber o que vocês  
 Nos empurraram com os enlatados  
 Dos U.S.A., de 9 às 6

Desde pequenos nós comemos lixo  
 Comercial e industrial  
 Mas agora chegou nossa vez  
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

Somos os filhos da revolução  
 Somos burgueses sem religião  
 Somos o futuro da nação  
 Geração Coca-Cola

Depois de 20 anos na escola  
 Não é difícil aprender  
 Todas as manhas do seu jogo sujo  
 Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa  
 E aí então vocês vão ver  
 Suas crianças derrubando reis  
 Fazer comédia no cinema com as suas leis

Algo similar ao que se considera para a banda *Legião Urbana* pode ser dito também a respeito dos *Titãs*, de São Paulo, que compartilham do posicionamento crítico de suas letras, assim como da sonoridade mais leve de suas canções, como se percebe no **Exemplo em áudio F**, em anexo: *Homem Primata*, dos Titãs, do álbum *Cabeça Dinossauro*, de 1986. Do mesmo modo, os Titãs melhor transitam em meio às engrenagens da indústria cultural, ao evidenciar suas interações e proximidade com ela. A seguir, a trecho da letra da canção em questão:

Desde os primórdios  
 Até hoje em dia  
 O homem ainda faz  
 O que o macaco fazia  
 Eu não trabalhava  
 Eu não sabia  
 Que o homem criava  
 E também destruía

Homem Primata  
 Capitalismo Selvagem  
 Ô!Ô!Ô!  
 Homem Primata  
 Capitalismo Selvagem  
 Ô!Ô!Ô!

Eu aprendi  
 A vida é um jogo  
 Cada um por si  
 E Deus contra todos  
 Você vai morrer  
 E não vai pro céu  
 É bom aprender  
 A vida é cruel

Homem Primata  
 Capitalismo Selvagem  
 Ô!Ô!Ô!  
 Homem Primata  
 Capitalismo Selvagem  
 Ô!Ô!Ô!

Eu me perdi  
 Na selva de pedra  
 Eu me perdi  
 Eu me perdi

Nesse sentido, o efeito estético/musical resultante da questão da língua em que se faz o rock, é compreendido como uma consequência das interações sociais das quais derivam motivações ideológicas implícitas ou mesmo explícitas na produção musical de cada artista ou grupo. Mesmo a questão da manifestação de preferência pela sonoridade de uma língua ou outra, pode ser vista como oriunda das circunstâncias em que se inserem os atores sociais que participam dos processos de construção de um campo de produção musical específico. Uma reação artística ao contexto particular das lutas de representações em que se inserem, bem como uma evidência da interação multicultural do rock nacional, que, ao atualizar-se, revela a polifonia de vozes comentada por Bakhtin. É preciso pontuar, portanto, para que não se compreenda mal, que a escolha do português nas letras não é o único elemento que participa da construção das características de estilo de índole individual do rock brasileiro. Do mesmo modo, a opção pelo inglês, no caso das bandas goianienses em foco nessa pesquisa, que apontam para uma diferenciação regional, podem evidenciar essas características relacionadas à atualização do gênero nesse outro momento e espaço. Já a banda *Far From Alaska*, em processo de busca de uma carreira internacional, pode ter outras motivações ao optar pelo inglês, as quais, no contexto dessa pesquisa, se mostram periféricas ao objeto abordado.

### 2.1.2.2 – A interação do rock com elementos regionais

Voltando à perspectiva tropicalista, o exemplo dos *Mutantes*, banda integrada por Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocais), Rita Lee (vocais) e Sérgio Dias Baptista (guitarra, baixo, vocais (Figura 17), acrescida de Liminha (Baixista) e Dino Leme (Baterista), **que passaram a misturar “rock com música erudita, samba e ritmos psicodélicos”**, encarna outros elementos identitários desse processo. Clemente (2008) empresta uma rápida descrição da trajetória inicial da banda:

*Os Mutantes*, um trio originalíssimo na composição e no jeito de se vestir. Críticos apontam que eles faziam uma *mélange* de rock com música erudita, samba e ritmos psicodélicos. [...] Em 1966, cantavam em programas como *Jovem Guarda* e *O pequeno mundo de Ronnie Von* até que o maestro Rogério Duprat convocou o trio para fazer o arranjo de *Domingo no Parque*, música de Gilberto Gil incluída no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967. O sucesso foi tamanho que Os Mutantes gravaram o primeiro compacto, *O Relógio*, e depois fizeram uma participação no álbum coletivo (que também era um manifesto do movimento) *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, que trazia Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Nara Leão e deu início ao movimento tropicalista. (2008, p. 27)

Figura 17 – Os Mutantes em performance



Fonte: Disponível em <http://abluesados.blogspot.com.br/2013/12/os-mutantes.html> - Acessado em 23/05/2016

É interessante notar que o caminho percorrido pela banda é marcado por um percurso que reflete, inicialmente, a influência derivada da hegemonia cultural americana e inglesa (o nome em inglês, *Six Sided Rockers*), passando por um lugar de proximidade ao *establishment* (as aparições em programas tv da *Jovem Guarda* e *Ronnie Von*), até eclodir, imbricados com o processo de criação do movimento tropicalista, em um lugar de

reformulação das práticas de estilo do rock brasileiro da época. Essa reformulação acontecia através da combinação de elementos do rock internacional com elementos sociais e culturais brasileiros. Segundo Ariza (2006, p. 185), “ao assimilar certas influências de estilo internacional e confrontá-las com as formas nacionais, os tropicalistas foram redescobrimdo e criticando a tradição, em um contexto urbano”. Observou ainda que:

os confrontos históricos, artísticos e ideológicos foram desmistificados no tropicalismo, mediante um processo de elaboração antitética do arcaico-moderno, local-universal, brega-elegante, lúdico-seriedade, etc. As contradições da realidade social brasileira eram certamente refletidas na estrutura antagônica das composições e na posição crítica resultante destas junções contrárias que mostravam um **caráter antropofágico** herdado da década de 20, com o qual se retomava a pesquisa do modernismo. (*Idem*, p. 186)

Configurou-se então um processo de atualização do gênero pela via da integração de representações culturais que evidenciavam a intenção de misturar gêneros e ritmos brasileiros, representações oriundas de contextos sociais, temporais e espaciais diferentes, que estabeleciam a polifonia de vozes na base da matriz cultural americana no Brasil. Nesse processo de atualização do rock emergia uma forma composicional com um novo conteúdo temático e novas características de estilo, características de estilo de índole individual. Por essa mesma via, pela via da hibridização cultural (CANCLINI, 2003), *Os Mutantes* também incorporavam representações multiculturais ao discurso do rock brasileiro. E assim fazendo, tornaram as suas práticas do rock ricas em nuances da miscigenação e pluralidades das quais são feitas, historicamente, as fibras da sociedade brasileira. Outros nomes que seguiram esse caminho aberto pelos tropicalistas, dentre tantos exemplos, são: *A Bolha* (como já antes foi visto), *Novos Baianos*, *Secos e Molhados* (evidenciados na Figura 19) e Raul Seixas.

Os Novos Baianos (Figura 18), de acordo com Worms e Costa (2002), integrados pela “guitarra de Pepeu Gomes, as vozes de Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor, a voz e as música de Moraes Moreira e as letras de Luiz Galvão” (*ibidem*, p. 121), continuaram a proposta da Tropicália no começo dos anos 70. Gravaram arranjos de antigas canções brasileiras (de Assis Valente, Dorival Caymmi, por exemplo), além das próprias composições. No dizer dos autores, representando o movimento hippie que nasceu nos Estados Unidos em protesto à guerra do Vietnã, cujo lema era “paz e amor”, *sex, drugs and rock’n’roll*, se consistiram numa banda brasileira de rock ao misturar “*rock’n’roll*, bossa nova, samba, choro [...] Causaram escândalo estético visual, comportamental, para além do choque que já produziam *Os Mutantes* (*ibidem*, p. 122).

**Figura 18 – Os Novos Baianos**

Fonte: <<http://extra.globo.com/famosos/5512957-20c-185/w448/Baby-do-brasil-02.jpg>> – acessado em 23/05/2016

Os Secos e Molhados<sup>45</sup>, por sua vez, mostraram em seus discos a preocupação pela poética, musicaram poemas de Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Oswald de Andrade, dentre outros. Mas o que mais caracterizou o grupo integrado por João Ricardo (vocaís, violão, harmônica), Ney Matogrosso (vocaís) e Gerson Conrad (vocaís, violão) na sua interação com o rock, além das letras poéticas e de cunho social e político, foi a sua performance no palco. Por iniciativa de Ney Matogrosso, seus integrantes apresentavam-se exoticamente fantasiados, de uma forma que, na época, só se via na TV com Alice Cooper, conforme exemplificado pela Figura 19. Essa performance, segundo Worms e Costa (2002), junto com as performances de David Bowie e Alice Cooper, já reconhecidos no cenário internacional, teria influenciado a banda americana Kiss. Assim, pode ser dito que os Secos e Molhados, investindo nas características observadas, pertencem à categoria privilegiada de bandas que levaram o Brasil da Tropicália a outras inovações no rock.

**Figura 19 – Secos e Molhados: pluralidade de representações**

Fonte: <http://discosindispensaveisparaouvir.blogspot.com.br> – acessado em 26/02/2016

<sup>45</sup> O nome escolhido pela banda, segundo Worms e Costa (2002, p. 128), era habitualmente utilizado para designar um estabelecimento Comercial – uma espécie de mercadinho típico da colônia portuguesa.

Outro nome que está implicado com essa abordagem, que teve como ponto de partida as observações sobre *Os Mutantes*, é o de Raul Seixas. Nelson Motta, em comentário coletado por Clemente (2008), fala sobre a atuação do compositor baiano (Figura 20):

Raul é um caso à parte, porque tem história de rock. Ele é o fundador, a carteira número um do Elvis Presley fã-clube. A linguagem que escolheu foi a do Elvis. Mas Raul foi maior que isso, porque somou o baião, o samba, o candomblé, o deboche, o sarcasmo, a história em quadrinhos, a magia. (2008, p. 42)

E acrescenta:

*Ouro de tolo*, um clássico do Raul, é uma música intensamente política, um deboche sobre a ideia de um Brasil grande, sonhos de classe média no governo Médici [regime militar do general Emílio Garrastazu Médici, de 1969 a 1974]. Raul escolheu tudo. A música era um folk sem-vergonha, meio Bob Dylan, meio baladinha Roberto Carlos, com letra corrosiva. [Eu devia agradecer ao Senhor / Por ter tido sucesso / Na vida como artista / Eu devia estar feliz / Porque consegui comprar / um Corcel 73.] Raul encontrou um jeito de driblar a censura. Ele era genial. (*idem*, p. 43-44)

A letra de *Ouro de tolo* pode ser conferida logo abaixo, na íntegra:

Eu devia estar contente  
 Porque eu tenho um emprego  
 Sou um dito cidadão respeitado  
 E ganho quatro mil cruzeiros por mês  
 Eu devia agradecer ao Senhor  
 Por ter tido sucesso na vida como artista  
 Eu devia ser feliz  
 Porque consegui comprar um corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito  
 Por morar em Ipanema depois de ter passado fome por dois anos  
 Aqui na “Cidade Maravilhosa”  
 Eu devia estar sorrindo e orgulhoso  
 Por ter finalmente vencido na vida  
 Mas eu acho isso uma grande piada  
 E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente  
 Por ter conseguido tudo o que quis  
 Mas confesso abestalhado  
 Que estou decepcionado  
 Porque foi tão fácil conseguir  
 E agora eu me pergunto: e daí?  
 Eu tenho uma porção de coisas grandes por conquistar  
 Eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz  
 Pelo Senhor ter me concedido  
 Um domingo pra ir com a família  
 No jardim zoológico  
 Dar pipoca aos macacos  
 Ah, mas que sujeito chato sou eu  
 Que não acha nada engraçado  
 Macaco, praia, carro, jornal, tobogã  
 Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho  
 Se sentir um grandíssimo idiota  
 Saber que é humano, ridículo, limitado  
 Que só usa 10% de sua cabeça animal  
 E você ainda acredita que é um doutor ou policial  
 Que está contribuindo com a sua parte  
 Para o nosso belo quadro social

Eu é que não me sento no trono de um apartamento  
 Com a boca escancarada  
 Cheia de dentes  
 Esperando a morte chegar

Porque longe das cercanias embandeiradas  
 Que separam quintais  
 No cume calmo do meu olho que vê  
 Assenta a sombra sonora  
 De um disco voador

**Figura 20 – Raul Seixas e Marcelo Nova: figuras de palco reminescentes de Elvis**



Fonte: <http://www.beatrix.pro.br/mofo/raul-marcelo.htm> – acessado em 26/02/2016

Raul Seixas juntava, assim, à crítica social e política veemente das letras do rock em português, o trabalho com ritmos brasileiros, sobretudo, o baião, realizando a atualização do gênero também nesse contexto. Worms e Costa (2002), comentaram:

Sua atitude irreverente disfarçava a mensagem literária de suas letras. Noutra canção que mistura rock com baião ele avisa que veio para perturbar como uma mosca com seu zumbido irritante. Mas tudo soa como brincadeira apesar de ele advertir a repressão: *E não adianta vir me dedetizar/ Pois*

*nenhum ddd pode assim me exterminar/ Você mata uma e vem outra em meu lugar (Mosca na sopa). (WORMS e COSTA, 2002, p. 124)*

Mesmo conseguindo disfarçar a mensagem de suas letras com a irreverência, o compositor teve 18 músicas censuradas pela repressão da ditadura.

Já o movimento *Manguebeat*, do início da década de 90, vindo de Pernambuco, mostrou um trabalho em que o rock, a música tradicional, o moderno, o regional e a crítica social se cruzavam. Constituiu-se em outro exemplo que merece menção a partir das discussões sobre o papel das assimilações multiculturais na formação da identidade do rock brasileiro. Ariza (2006, p.82) comentou sobre o movimento:

A experimentação sonora com instrumentos acústicos e eletrônicos, e a combinação de rítmicas da tradição negra com o rock, se constituiu em uma atividade coletiva. Às propostas de Chico Science, Herr Doktor Mabuse, Fred 04, Jorge do Peixe, aderiram músicos de diversas formações, que no decorrer de poucos anos consolidaram um movimento cultural, sintonizado com as tendências de fusões musicais comercializadas pela *world music*. Nesse processo, o maracatu, junto com ritmos como frevo, forró, cavalo marinho, ciranda e, em suma, as tradições musicais do carnaval pernambucano, converteram-se em suas fontes estéticas determinantes.

É interessante apontar que o movimento *manguebeat* surgiu através de um manifesto escrito em 1992, que circulou pela mídia. Denominado *Caranguejos com Cérebro* por Fred Zero Quatro, músico e jornalista pernambucano integrante da banda Mundo Livre S/A, o texto do manifesto procurava contextualizar e identificar as perspectivas e premissas do movimento. Explicava “Caranguejos”, pela relação com os mangues de Recife e Olinda, apontando o regional e a cultura tradicional; “Com cérebro”, pela capacidade de reflexão e de interrelações com a urbanização e modernização das cidades, apontando o global. Um trecho do manifesto<sup>46</sup> pode ser conferido a seguir:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um \*circuito energético\*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Hoje, Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

<sup>46</sup> Disponível em <<http://pernambucation.blogspot.com.br/2012/01/mangue-beat-o-manifesto.html>>, acessado em 26/03/2016

Como se pode perceber consultando Ariza (2006), o grupo *Chico Science e Nação Zumbi* (Figura 21) se colocou no cenário nacional como um dos principais e mais influentes representantes desse movimento, evidenciando fortemente os traços multiculturais do *manguebeat* em várias instâncias. Isso pode ser percebido fundamentalmente em sua sonoridade, no próprio nome da banda, em suas letras, na escolha do vestuário, na escolha da instrumentação presente na banda (ao lado de guitarras, baixos, bateria e vozes, podem ser encontrados efeitos eletrônicos e a percussão afro-brasileira). A Figura 21, o **Exemplo em áudio G**, em anexo; a letra da canção *Maracatu Atômico* do álbum *Afrociberdelia*, de 1996, também são exemplos da evidência desses traços multiculturais.

**Figura 21 – Chico Science e Nação Zumbi: interações entre o regional e o global.**



Fonte: <<http://www.esquinamusical.com.br/chico-science-mangue-beat/>> acessado em 02/05/2016

Em *Maracatu Atômico*, do álbum *Afrociberdelia* (1996) - **Exemplo em áudio G** em anexo – pode ser notada a interação entre a percussão, sons eletrônicos, guitarras, baixo, além da voz, que, com evidenciado sotaque pernambucano, canta versos que reiteram os valores multiculturais desse movimento. A seguir, o trecho da letra da canção:

O bico do beija-flor, beija a flor, beija a flor  
 Toda fauna-flora grita de amor  
 Quem segura o porta-estandarte  
 Tem a arte, tem a arte  
 E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

Anamauê, auêia, aê  
 Anamauê, auêia, aê  
 Anamauê, auêia, aê  
 Anamauê

Atrás do arranha-céu tem o céu tem o céu  
 E depois tem outro céu sem estrelas  
 Em cima do guarda-chuva, tem a chuva tem a chuva,

Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de  
Comê-las

Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor,  
Que além de ser uma flor tem sabor  
Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva  
Que alguém de unhas tão negras e tão afiadas esqueceu  
De pôr

Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê  
Anamauê, auêia, aê

No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio,  
Que caiu da nuvem negra do temporal  
Todo quadro negro é todo negro é todo negro  
Que eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu  
Apego

Essas abordagens possibilitaram perceber, até aqui, o processo de assimilação no Brasil das características de estilo de índole contextual do rock, oriundas da influência direta estrangeira e, do mesmo modo, permitiram perceber as características de estilo de índole individual, advindas das atualizações do gênero no cenário brasileiro. Isso aconteceu desde a entrada dos primeiros rocks no país, através das ligações intensas e diretas do gênero com a mídia e com a proeminência do capital econômico no campo de produção do rock nacional, até o momento em que começaram a surgir as circunstâncias de interação da matriz americana com elementos das raízes da cultura nacional, com as performances exóticas de algumas bandas, com a utilização da língua portuguesa e com as letras que investiram na crítica social e política. Todos esses elementos, combinados e submetidos aos processos criativos de artistas e bandas que realizaram um trabalho semelhante ao que foi exemplificado nesse texto, objetivaram a gama de representações que identifica o rock nacional, evidenciando diferentes conteúdos temáticos, portanto, imbricados com diferentes formas composicionais. E é sob essa perspectiva que, afinal, a discussão chega às representações identitárias do rock goianiense, buscando a discussão não somente a partir do levantamento do rock no cenário global, mas também a partir do que foi analisado em termos da atualização do gênero no contexto mais amplo brasileiro, tendo como referência bandas que tiveram reconhecimento nacional.

## PARTE 3

### O ROCK ALTERNATIVO GOIANIENSE E SEUS PROCESSOS IDENTITÁRIOS

Ao se buscar um olhar direcionado a Goiânia e às atualizações do rock que aqui se verificam, chega-se ao foco desta pesquisa. Levando em conta a fundamentação teórica apresentada na introdução e nos capítulos anteriores, alguns elementos da trajetória histórica do rock levantada e os exemplos das atualizações do gênero no Brasil, a atenção se volta agora para a análise das peculiaridades estilísticas de índole contextual e individual do rock goianiense. Essas características apontam para elementos forjadores de uma identidade local, que, ao se juntarem a outros vetores identitários no cenário local, contribuem para a moldagem das várias faces do que é ser e se reconhecer goianiense.

João Lucas Ribeiro<sup>47</sup>, produtor cultural na cidade, membro fundador da empresa *Fósforo Cultural*, agência responsável pela produção do *Festival Vaca Amarela*, um dos maiores da cidade e com destaque nacional, ao responder sobre o que entende como peculiaridade do rock de Goiânia, observou:

[Fala-se] desse rock goiano como esse rock “garagem”, cantado em inglês, com influência de um pouco de *surf music*, *stoner*. [...] A banda pode nem ser de Goiânia. Tem bandas lá de São Paulo [sobre quem se comenta] “nossa, essa banda aí toca rock goiano”. Para o Brasil, ficou uma marca do rock goiano, derivado do rock da década passada, que é essa “onda” do *stoner*; rock “duro”, garagem, direto, reto. (RIBEIRO, 2015).

A relação do goianiense com o rock alternativo na sua vertente *stoner* rock, cantado em inglês, já se apresenta, portanto, na fala do produtor cultural ligado de forma estreita à realidade do rock local. Contudo, mais especificamente, que elementos caracterizam a atualização do gênero no contexto sócio-histórico e cultural goianiense, como se manifestam as representações a ele relacionadas, as suas características de índole contextual e individual? Buscando os processos identitários do rock goianiense, tendo em vista os processos simbólicos que lhes dão suporte, foi tomado como ponto de partida a análise e interpretação de músicas selecionadas no repertório de três bandas goianienses - *Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz* - sempre relacionadas à apreciação de fotos, *folders*,

---

<sup>47</sup> Entrevista realizada em 27/09/2015

gravações, audição de Cds, observação da performance, dados colhidos no estudo do cenário sócio histórico e cultural e através dos relatos dos entrevistados. Sequência de atividades que tornou útil, nesse momento da trajetória metodológica, lançar mão de alguns elementos da fenomenologia como instrumento de análise, investir numa análise aos moldes de Ferrara (1984, p. 337), que observou:

A análise fenomenológica é fundada em uma reverência *a priori* pelo elemento humano na música. Tanto no estágio de composição quanto no eue interpretação, a música está embutida da presença humana. Essa presença é marcada pelo histórico *estar lá* do compositor e o igualmente histórico *estar aqui* do analista. Enquanto pode não ser possível decifrar integralmente qual foi ou é a intenção do compositor, é necessário entender uma obra através da perspectiva do mundo em que foi escrita. - tradução minha<sup>48</sup>.

Levando em conta a abordagem do autor, que tem como suporte o simbólico, e prevê uma intersubjetividade entre os mundos do compositor, do intérprete e do analista, a análise se deu em três níveis: análise sintática, semântica e ontológica. Essas análises, no entanto, não aconteceram de forma sucessiva, mas indo e vindo de uma para outra, além de alternar com uma “audição aberta”, à qual acrescentei uma “observação aberta”.

A “audição aberta” diz respeito a momentos constantes e repetidos de audição, em que o fruidor se despe, o mais possível, da sua erudição e conhecimento prévio, deixando a música simplesmente se apresentar a ele. Essa etapa, portanto, exige um “despir” de julgamentos derivados de treinamento musical formal. “Antes de se ouvir música intelectualmente como som em forma, pode-se ouvir o som como tal<sup>49</sup> (*idem*, p 359 – tradução minha). A “observação aberta”, que se refere à observação da performance e da interpretação musicais, se dá a partir do mesmo processo. Só em momentos seqüentes, o analista se “veste” de novo com o conhecimento prévio para efetivar os três níveis de análise, que também se alternam com a audição.

A análise sintática remete ao nível de análise das relações existentes em nível de forma e estruturas musicais; a análise semântica considera os significantes sonoros e verbais (elementos sonoros estruturais; as letras das canções, ou parte delas que significam em relação à relação estrutura/contexto); e a análise ontológica, investe na relação da obra, do compositor e do analista com o tempo e espaço com os quais interagem, acontecendo sempre

<sup>48</sup> Phenomenological analysis is grounded in an a priori reverence for the human element in music. At both the composing and interpreting stages, music is imbued with a human presence. That presence is marked by the historical being there of the composer and the equally historical being here of the analyst. While it may not be possible to fully decipher what a composer's intention was or is, it is necessary to understand a work within the perspective of the world in which it was written.

<sup>49</sup> Before one hears music intellectually as sound in form, one can hear sound as such.

de forma intrincada com os outros níveis de análise. Ferrara (*ibidem*, p. 356-357) observou que

[alguns] fenomenologistas demonstraram que há também significados “ontológicos” em algumas obras que apresentam um vislumbre do “mundo” historicamente fundamentado do compositor. A obra funciona não apenas como uma série de problemas solucionados (pelo compositor e reconstruídos pelo analista) para questões técnicas. A obra também funciona como uma interação dinâmica do mundo do compositor simbolicamente transformado em linguagens musicais e nos sons em sua apresentação particularmente sintática. É essa textura polifônica de significados sintáticos, semânticos e ontológicos que é uma parte importante de qualquer trabalho experimental em funcionamento. - tradução minha<sup>50</sup>.

Outro suporte para as análises, sobretudo das performances e valorações relacionadas às bandas selecionadas e ao campo de produção do rock goianiense, em condições de interagir com Ferrara, foi a análise dimensional-temática das representações sugerida por Serge Moscovici (1971). Essa análise, que aborda o representacional como um instrumento, prevê também o suporte que o simbólico lhe dá, propondo três possibilidades de enfoque do objeto de estudo: **o campo de representação**, no qual se destacam as figuras, imagens e os conceitos; **a atitude**, julgamento de valor ou posição (positiva, negativa, ou neutra) do sujeito sobre o objeto da representação; e **a informação**, ou organização do conhecimento que um grupo social tem do objeto (MOSCOVICI, 1978). Ao se objetivarem através de processos ligados ao simbólico, as representações sociais podem evidenciar conceitos e conteúdos relacionados “às afirmações dos sujeitos sobre o objeto da representação, o que aponta as possibilidades colocadas pela análise dimensional-temática, para a percepção do conteúdo e do sentido”. De acordo com Moscovici, as três dimensões – atitude, informação, campo de representação ou imagem – da representação social (...) fornecem-nos uma panorâmica de seu conteúdo e do seu sentido. Pode-se formular legitimamente a utilidade dessa análise dimensional. (MOSCOVICI, 1978, p. 71)

Assim, tendo em vista a análise ontológica imbricada com as análises sintática e semântica, importante também para a interpretação das dimensões e do campo do representacional objetivado através das obras, performances e práticas analisadas, o próximo

---

<sup>50</sup> [Some] phenomenologists have demonstrated that there are also "ontological" meanings in some works which present a glimpse of the historically based "world" of the composer. The work functions not only as a series of solved (by the composer and reconstructed by the analyst) problems to technical questions. The work also functions as a dynamic interplay of the world of the composer symbolically transformed into a musical languages and the sounds in their particular syntactical presentation. It is this polyphonic texture of syntactical, semantic, and ontological meanings that is an important part of any functioning, experiential work.

item se ocupará de uma abordagem do cenário sócio-histórico e cultural e de alguns elementos da trajetória histórica do rock goianiense. Os itens seguintes já se dedicarão à análise da sonoridade e da performance das três músicas selecionadas para análise. Abordagem importante para a compreensão dos processos de atualização relacionados ao rock goianiense, que também se afina com a percepção de um gênero discursivo portador de um conteúdo temático imbricado com a sua forma composicional. Daí poder se falar também em características de estilo de índole contextual e individual em relação a esse cenário.

### 3.1 – O CENÁRIO HISTÓRICO GOIANIENSE: TRADIÇÃO X MODERNIDADE

Uma das primeiras cidades planejadas brasileiras, Goiânia foi erguida a partir da égide do modernismo e de um caminho que integrava o centro do país aos desenvolvimentos econômicos, industriais, sociais e culturais, que aconteciam nas regiões da costa do Brasil, especialmente Sudeste e Sul, à época do governo de Getúlio Vargas. Por outro lado, considerando Chaul (1988) e Sandes (2014), é possível verificar que esse investimento da modernidade se erguia em contraponto a uma história cultural predominantemente oligárquica em Goiás, o que deflagra uma circunstância de disputas de capitais e contrastes de valores e interesses. Como diz Chaul:

Naquele momento, representava para o plano político do Estado uma bandeira de luta, um símbolo de ascensão ao poder uma ideologia global que poderia estar representada na transferência da capital, enquanto essa significasse o novo, o progresso, a centralização e a esperança. Uma nova capital seria a aspiração nacional transformada também em desejo individual, no momento histórico propício. Seria um sistema trabalhando em perfeita harmonia em prol do desenvolvimento capitalista. Enfim, estava se pegando o bonde da história. Enquanto tais ideias iam sendo viabilizadas, a base da economia goiana continuava ligada à terra, conseqüentemente aos grupos oligárquicos. Tal fato demonstra a interação entre o “velho” e o “novo” em Goiás. (1988, p. 76)

Em concordância com Chaul, Sandes (2014) reafirma a questão dos embates entre o moderno e o antigo, ao discorrer sobre a transferência da capital do Estado de Goiás para a recém construída Goiânia na década de 30, ressaltando os significados relacionados aos traços modernos da cidade:

Com certo exagero, o traço da moderna arquitetura abarcou toda a cidade, em clara contraposição ao passado. O médico-interventor [Pedro Ludovico Teixeira], promoveu intervenção que fraturou a identidade tradicional da região. A construção da nova capital, com suas próprias forças, redefiniu a

“rota do atraso”, cujo ponto de partida apontava para a cidade de Goiás. A nova configuração espacial do estado implicou na negação dos compromissos firmados para proteger a antiga capital à época em que o mudancismo se transformou em tema obrigatório para os moradores da cidade de Goiás. (2014, p. 100)

Assim, Goiânia nasceu em um contexto em que se configurava uma tentativa de possibilitar a convivência, ou ainda, a interação da tradição e o moderno. As oligarquias, ligadas à produção agrícola e à pecuária, à tradição e à detenção de poder econômico e político capital no Estado, foram levadas a dialogar com transformações da modernidade e com as implicações do capitalismo, que interferiam nas relações sociais e culturais. Brasília, de modo similar, fez parte dessa mesma concepção de cidade moderna no centro do país, fruto do mesmo ideal. Aliás, uma das implicações da criação de Goiânia foi também abrir caminho para a futura capital do país, símbolo de um país moderno e industrializado que se integrava com o seu interior, um investimento da *Marcha para o Oeste*, projeto do governo Getúlio Vargas, que apoiou Pedro Ludovico Teixeira na fundação de Goiânia.

Essa interação entre tradição e modernismo na capital de Goiás, as representações que daí se emanam, levando ainda em conta com Lopes (2015) que o rock e a música sertaneja são os gêneros musicais que têm interagido de forma mais intensa com o público goianiense, lotado casas de *shows* e promovido alguns dos festivais de música mais importantes do país, além de se oporem claramente um ao outro, não revelam elementos significativos nesse contexto histórico e cultural? Não seria lógico pensar que essas circunstâncias incorporam lutas de representações, a modernidade X tradição? Isso, ao se considerar o rock como um gênero musical proveniente de um período de estruturação intelectual e técnica da modernidade, e a música sertaneja como um gênero que incorpora o residual ligado às velhas práticas rurais goianas, apesar de resignificada na atualidade. Há de se verificar uma relação de embate aí, nos moldes similares às disputas sociais, econômicas, políticas e culturais a que se fez referência no contexto da transferência da capital do Estado e suas implicações simbólicas. Nesse cenário, o rock se liga ao moderno, ao urbano, enquanto o sertanejo guarda relações com a tradição, o rural, em processos que configuram representações, que exigem a interpretação de construções simbólicas realizadas a partir do real. Segundo Pesavento (2003):

representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. [...] Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda

relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao oculto – o representado. A representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, **mas uma construção a partir dele** (2003, p.40). [Grifo meu]

Leo Bigode, um dos fundadores da empresa *Monstro Discos*<sup>51</sup>, ao ser perguntado em entrevista<sup>52</sup> a respeito da presença de elementos da cultura tradicional goianiense no rock, evidenciou também perceber outro aspecto dessa luta de representações:

A tendência dele [do rock], natural, não por “forçaço” nem nada, é de se distanciar dos elementos da cultura enraizada goiana. Mesmo porque o cenário do rock de que eu faço parte e ajudei a construir ao longo de duas décadas criou-se não só por quem faz o rock, mas também pela área do teatro, essa galera que agora tem perto de 40 anos e tinha 20 na época, meio que [por decorrência de] um estigma de 'ah, não, pequi? Dá licença', vamos tentar buscar outras coisas, buscar outras fontes e a gente ficou durante muito tempo meio refém de uma história de cultura do arroz com pequi, do Marcelo Barra, daquela história toda que cansou. A mídia local, os programas de tv, a imprensa... Então o que a gente queria era fugir daquilo, por uma questão natural, de fugir de uma história que existia e que estava meio cansada. (BIGODE, 2015)

A fala de Leo Bigode ilustra uma busca por um investimento na modernidade e consequente desvinculação, especialmente por parte dos jovens, de valores ligados àquela cultura rural, às tradições oligárquicas e aos seus símbolos e representações (atenção aos termos “estigma”; “réfem”; “uma história que cansou”; “fugir”). Lopes (2015, p. 113), substanciando essa ideia e direcionando ao rock, observa que o “goianiense, apesar da herança cultural associada à música sertaneja, briga por ver reconhecido outros lados de seus processos identitários”. Sob essa perspectiva, portanto, pode ser considerado que um dos aspectos significativos identitários do rock goianiense é a recusa em incorrer em representações ligadas ao sertanejo e seus símbolos, vinculados a um passado que, do ponto de vista desse grupo, é entendido como algo “superado”. Nesse momento lembro também Castoriadis quando observa:

O espaço social e tudo que contém só são o que são e tais como são por sua abertura constitutiva a uma temporalidade. Nada em nenhuma sociedade (por arcaica, por fria que seja) é, que não seja ao mesmo tempo presença

<sup>51</sup> Uma das mais importantes agências de produção cultural e distribuição de gravações de bandas do cenário alternativo em Goiânia (e também de outros estados) pela representatividade e envolvimento com a história do rock na cidade. É também a agência que produz anualmente o *Festival Goiânia Noise*, iniciado em 1995, já em sua vigésima segunda edição.

<sup>52</sup> Entrevista realizada em 01/09/2015.

inconcebível do que não é mais e iminência igualmente inconcebível do que ainda não é [...] a vida mais estritamente presente de uma sociedade desenrola-se sempre na referência explícita e implícita ao passado, como na espera e a preparação daquilo que é “sonalmente certo”, mas também da incerteza e da virtualidade da alteridade imprevista e imprevisível. (1995, p. 256)

### 3.1.1 O cenário musical

A partir do investimento em representações que buscam o moderno, portanto, o rock goianiense tem percorrido uma trajetória histórica de assimilação das influências culturais norte americanas e inglesas. Nos seus primórdios, na década de 60, aconteceu de modo similar ao que se podia ser verificado em outras partes do país (CARVALHO, 2004), ou seja, relacionado a bandas de baile, investindo em versões brasileiras de rocks estrangeiros de sucesso, já evidenciando representações que apontavam para um alinhamento com o novo, com o moderno simbolizado pela cultura americana e inglesa representada pelos *Beatles*, *Ventures*, dentre outras bandas já citadas no capítulo anterior.

Observando outro viés, Carvalho (*idem*, p. 32-33), discorrendo sobre algumas das primeiras bandas autorais de rock do cenário goianiense, menciona a *Banda Capeta* e a *Língua Solta*. Relaciona essas bandas a uma busca pelo global, por referências identitárias que não partiam de forma direta, em geral, de representações derivadas da cultura tradicional goiana/goianiense. O autor diz:

Os reflexos do movimento *hippie* norte-americano, contrário à guerra do Vietnã, bem como da Tropicália no Brasil, debaixo de uma marcante e sufocante ditadura militar, foram sentidos claramente na juventude goianiense, que acaba por criar suas primeiras bandas de rock autorais com o intuito de se manifestar política e esteticamente e estar em constante contato com o que acontecia no mundo naquele período. E é desse ideário *hippie* que surge em Goiânia aquela que é considerada a primeira banda de rock autoral da cidade, a *Banda Capeta*, que foi também o embrião da *Língua Solta*, banda de grande importância para o desenvolvimento do rock na capital. (*idem*, p. 32-33)

Referindo-se ainda às duas bandas, mencionou que sua música e performances foram responsáveis por “completo choque cultural a partir da prática de um estilo de vida *hippie*, o que até então não existia entre os jovens goianienses” (*ibidem*, p. 33). O choque cultural mencionado permite a interpretação de que essa ruptura da juventude com a tradição local, por meio da apropriação de representações oriundas tanto do rock estrangeiro como de atualizações brasileiras, implicou em um processo de diferenciação de grupos a partir da

estruturação de um discurso e, afinal, de um campo de produção musical. Isso remete a Bakhtin (2011, p. 266), que considera que uma determinada função [...] e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis”. Iniciava-se ali, portanto, a criação de um campo de produção do rock goianiense.

Sem deixar de considerar que o rock em Goiânia, até esse momento, não parece ter apresentado peculiaridades estilísticas que o diferenciassem do rock brasileiro desenvolvido nas metrópoles do sudeste do país<sup>53</sup> de forma mais evidente, a não ser pela apropriação das representações do moderno<sup>54</sup>, que passaram a ser ressignificadas no cenário goianiense, conforme já observado, o olhar analítico se volta agora para a investigação de características de estilo de índole individual desse rock na produção autoral das bandas das gerações seguintes. Carvalho (2004, p. 63-64) indica que a produção do rock autoral goianiense realmente passou a ganhar corpo na década de 80, estabelecendo-se mais firmemente na década seguinte, com a aparição de várias novas bandas, selos<sup>55</sup> e espaços para *shows* e festivais, derivados do fortalecimento de uma cena que se desenvolvia às margens de um rock nacional que já se integrava ao *establishment*. Márcio Júnior, outro membro fundador da empresa *Monstro Discos* (de 1998), além de integrante de uma das mais importantes bandas de rock de Goiânia da década de 90, o *Mechanics* (de 1994), evidencia um discurso próximo àquele do *punk rock*, já mostrando relutância em direção ao grande investimento nas práticas de mercado da indústria fonográfica. Em entrevista concedida para a revista *O Grito* sobre o posicionamento ideológico da sua empresa hoje, sobre questões de lucro e propriedade intelectual/artística, reafirmou a mesma intenção, embora já tendo o cuidado em citar uma situação de “negociação”:

Nossa premissa original permanece a mesma: queremos ajudar a construir uma cena que seja alternativa ao *mainstream*. Mas queremos que essa cena seja profissional e auto-sustentável. Queremos ocupar espaço e abrir mercados, de forma honesta, conseqüente e responsável. Nós existimos em contraposição a um modelo de indústria fonográfica que demonstra claros

<sup>53</sup> Historicamente as metrópoles da região Sudeste cumpriram um papel de aglutinadoras das representações da modernidade brasileira, sendo elas e os novos artistas que para lá migravam, referências de uma trajetória rumo ao novo.

<sup>54</sup> Visto que são características contextuais do gênero, e não particulares do rock de Goiânia, a busca por representações da modernidade, os enlaces com desenvolvimentos tecnológicos e uma proximidade com a ampliação do poder dos veículos de divulgação ligados ou não à grande mídia, no cenário goianiense houve uma ressignificação dessa circunstância.

<sup>55</sup> Selos são agências responsáveis pelo fomento e distribuição de gravações de bandas e artistas, geralmente ligados ao mercado alternativo.

sinais de falência. E repetirmos no meio independente as práticas dessa indústria seria um tiro no pé. Disponível em:

<<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/04/06/entrevista-marcio-jr-monstro-discos/>>, acessado em 02/04/2016)

Em outra ocasião, Márcio Júnior, depois de comentar sobre o rock brasileiro e suas relações com o mercado, tornou a falar em um caminho contrário tomado pelo rock goianiense, referindo-se ao interesse em uma trajetória prioritariamente alternativa (isto é, evitando vínculos profundos com a grande mídia):

Com a abertura política [o fim da ditadura militar], começa a aparecer um rock no Brasil. Um rock *mainstream*. Vem a *Blitz*, Lobão, Lulu Santos, *Kid Abelha*, e o rock vira uma espécie de febre. *Ultraje a Rigor*, *Legião Urbana*... Eu não me sinto ligado a nenhuma dessas bandas. Na maioria das vezes eu nem gosto, acho ruim, inclusive. O rock acabou virando um fenômeno mercadológico. [...] Principalmente depois do Rock in Rio<sup>56</sup>, no Brasil você tinha duas alternativas: ou você gostava desse rock da Globo, do Chacrinha, ou você era 'metaleiro', termo inclusive cunhado pela grande mídia na época. (disponível em <<http://www.goianinrock.com.br/entrevista/2>>, acessado em 02/04/2016)

Essa intenção de afastamento das práticas de mercado pautadas pela grande mídia, que prevalece no país, pode ser percebida tanto na fala de Márcio Júnior quanto na de Leo Bigode (consequentemente da empresa *Monstro Discos*). Reiterada, inclusive, a cada novo *Festival Goiânia Noise*, se conecta ao interesse do goianiense pelo desenvolvimento de uma maneira alternativa de se relacionar com a indústria cultural (como visto em BRANDINI, 2004). Circunstância que já aponta para uma marcante característica de índole individual referente à atualização do gênero no cenário local, derivada da influência ideológica da empresa *Monstro Discos* e de seu impacto no estabelecimento das práticas de um campo que se formava na cidade. O rock de Goiânia, no intuito de evitar proximidade muito grande com a indústria cultural, mostra um cuidado especial ao deslizar entre os opostos (adesão total à indústria cultural/repúdio total), revela a intenção de negociar com os elementos constitutivos dessa indústria, objetivadora de representações ligadas ao *mainstream*, deslizando mais para o lado do extremo que repudia os seus excessos. E essa circunstância é fundamental para a discussão a respeito da incorporação (ou não) ao rock goianiense de atributos da música regional, da música tradicional goiana.

Se no caso do *manguebeat* de Pernambuco, o rock dos anos 90 se mesclava com o

<sup>56</sup> Um dos maiores festivais de rock do mundo, sediado (a princípio) no Rio de Janeiro, com público de centenas de milhares de pessoas, atrações de fama mundial e amplo sucesso comercial. Pelo fato de ser um evento televisionado pela Rede Globo, pode-se argumentar que traz um caráter *mainstream*, ou ao menos interage com essas representações.

maracatu, com o frevo, com o coco, dentre outros gêneros, a situação se configurava de modo a promover, através dos grandes veículos midiáticos, estilos de música que ali não tinham espaço. O mesmo tipo de relação pode ser encontrado no *Planet Hemp* e o *rap e hip hop* do Rio de Janeiro; nos *Raimundos* e o forró derivado da presença da cultura nordestina no Distrito Federal; no *Charlie Brown Jr* e o *reggae e ska* e a cultura do *skate* em Santos; no *Sepultura* (já em cenário internacional) e a cultura musical indígena (xavante). Embora a predominância da mescla do rock com outros gêneros musicais se verifique historicamente como uma atualização do gênero no Brasil, essa situação específica também se tornou uma realidade. No entanto, ao se buscar essas possibilidades relacionadas ao rock em Goiânia, verificou-se que o rock não interagiu, sobretudo, com o sertanejo. Sob esse viés, uma explicação pode vir com Lopes (2015), quando indica que a música sertaneja, que se entende como tradicional em Goiás (embora não exclusiva daqui), a partir, sobretudo da década de 90, passou a interagir profundamente com a produção de música de massa<sup>57</sup>. Sob esse ponto de vista, mesclar o rock com tal gênero, que carrega não apenas as representações de um passado oligárquico, mas também as representações ligadas de forma estreita às estruturas de massificação cultural, configuraria um paradoxo ideológico no cenário roqueiro goianiense. Circunstância que remete novamente à entrevista de Leo Bigode que, ao ser questionado a respeito da presença de elementos da cultura tradicional goiana no rock, referindo-se de forma especial ao sertanejo, afirmou que “poucas pessoas se arriscaram a entrar nessa *vibe*, [...] poucas bandas se arriscaram, porque eu acho que não é fácil”. (BIGODE, 2015). Note-se que Bigode considera um risco mesclar rock e sertanejo, o que mais uma vez aponta para as lutas de representações que se evidenciam em Goiânia.

Márcio Júnior, desta vez abordado como vocalista dos *Mechanics*, e não como integrante da *Monstro Discos*, na ocasião de uma entrevista para o jornal *O Popular* em que se discutia o lançamento do disco mais recente de sua banda<sup>58</sup> (Figura 22), evidenciou pontos importantes para o enfoque do simbólico que visa a compreensão das manifestações identitárias do rock goianiense.

<sup>57</sup> Segundo Lopes (2015, p 67), o sertanejo, ao longo da sua história e, especialmente em suas atualizações mais recentes, se relaciona “com o cenário sócio-cultural com o qual interage, com as relações globais, com o mercantilismo da cultura. Não podendo deixar de falar na jogada de marketing, a profissionalização se faz presente como jamais visto no decorrer de toda história da música sertaneja. São pessoas envolvidas com a “produção” do músico, com moda, com comunicação, com fotógrafos, designers, engenheiros de som, ou seja, com uma infinidade de áreas em prol da construção de uma imagem artística que agrada o gosto do grande público. A estrutura por trás de um artista reconhecido no âmbito nacional hoje é gigantesca. São assessores, empresários, maquiadores, *coach* vocal, *personal stylist*, *personal trainer*, nutricionistas, entre outros. A própria equipe que o artista monta, é encarregada de construir a sua imagem junto ao público, deixando para a gravadora o único dever de se preocupar com a qualidade da gravação do álbum. Toda essa construção do músico é decorrente dos processos ligados à indústria cultural.”

<sup>58</sup> O disco chamado *12 Arcanos*, de 2010, cuja capa se vê na figura 22

Figura 22 – Capa do disco *12 Arcanos*, dos “malditos” *Mechanics*.



Fonte: <[http://screamyell.com.br/site/wp-content/uploads/2011/01/mechanics\\_arcanos.jpg](http://screamyell.com.br/site/wp-content/uploads/2011/01/mechanics_arcanos.jpg)> – acessado em 01/05/2016

Na matéria de Renato Queiroz, de 12 de fevereiro de 2011, intitulada *A Hora e a Vez dos Malditos*<sup>59</sup>, Márcio primeiramente compara a produção de sua banda à do cineasta David Cronenberg, reiterando um posicionamento ideológico de embate com os processos de massificação cultural. Observou:

Ele [Cronenberg] não faz um filme para agradar, para facilitar. Quando você assiste a um filme dele, vê que ali existe um artista fazendo trabalho de autor em meio à indústria cultural. Se vai agradar ou não, se vai ser compreendido ou não, não vem ao caso. Nós também pensamos assim. Estamos mais para Cronenberg do que para Spielberg. Disponível em <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/a-hora-e-a-vez-dos-malditos-1.92714>>. Acessada em 01/05/2016.

Continua com essa posição, ao comentar a escolha nesse disco por letras em português (que considera um desafio para o estilo), já que antes a banda trabalhava com letras predominantemente em inglês. Ao fazer essa referência, denota a preocupação em não produzir material que gere semelhanças com as práticas do campo de produção musical sertanejo:

A comunicação [em português] se processa num nível muito mais racional. E ainda há o desafio de compor, de forma decente, rock barulhento em português, sem ser piegas ou infantil. Não é fácil. Muitas bandas naufragam justamente aí, ao acreditarem que compor em português é simplesmente

<sup>59</sup> “Malditos” é o termo com que a banda *Mechanics* é informalmente conhecida. Evidencia representações do rock, aludindo ao elemento residual que configura o *habitus* de base do gênero.

fazer rock em inglês traduzido. Tem o risco de ficar meio brega. Essa tradução literal não funciona bem, tanto que a gente vê muita dupla sertaneja cantando versão traduzida. Porque essa tradução literal casa com a breguice do sertanejo (*idem*)

Braz Torres, integrante dos *Hellbenders* (banda em estudo de caso), pondera também sobre a questão das lutas de representações entre o rock e o sertanejo em Goiânia, explicitando um posicionamento de embate perante práticas culturais que considera impostas:

[Vejo] o rock como resistência a uma cultura sertaneja imposta. O período embrionário do rock em Goiânia no fim dos anos 80 e início dos anos 90 foi quando a gente se caracterizou e foi uma época que serviu para muita gente que não se via dentro daquele grupo de pessoas do sertanejo ou da própria música popular. Foi uma resposta a esse grupo de pessoas. (TORRES, 2015)

Esse tipo de orientação ideológica, de não integrar, nem mesmo aludir à inserção em um campo tão próximo às engrenagens da indústria cultural, pode ter reflexos em questões ligadas a posicionamentos de mercado e profissionalização. Como diz Brandini (2004, p. 47):

Embora viver de música seja o sonho de todo jovem músico, ele é capaz de distinguir entre música cultural e mercadológica. No entanto, essas esferas nunca estão dissociadas na produção do rock. Para os músicos adolescentes, a produção cultural é um sonho ancorado no rock'n'roll, e a esfera de mercado, tanto quanto a do trabalho em si, pertence a burocratas engravatados, coisa que não querem ser. Isso se explica pelo fato de os adolescentes estarem, na maioria, à margem do mercado de trabalho profissional.

Deve-se reconhecer, mais uma vez, que um inescapável vínculo com a indústria cultural existe, mesmo que em moldes particulares, em decorrência de uma organização social e econômica capitalista. Considerando a indissociabilidade entre produção artística e práticas de mercado, o que se verifica no rock em Goiânia, que resiste em se deixar dominar totalmente por “burocratas engravatados”, tem mostras de característica identitária. Ao contrário de outros estados, de onde vieram e ainda vêm bandas menos hostis ao envolvimento com a indústria cultural<sup>60</sup>, o rock que predomina na cidade, mesmo negociando até certo ponto com esse indústria, tem incorrido em algo que pode ser comparado a uma espécie de isolamento de mercado, e a um posicionamento ideológico algo anacrônico. Ou

<sup>60</sup> Como a maior parte das bandas do chamado rock brasileiro - “BRock” (DAPIEVE, 1995) - como *Legião Urbana*, *Capital Inicial*, *Barão Vermelho*, *Titãs*, *Paralamas do Sucesso*, *Biquini Cavadão*, *Kid Abelha*, dentre tantas outras que desfrutaram/desfrutaram de maior exposição na grande mídia e, assim, lhes é/foi permitida uma carreira profissional ampla e de solidez mercadológica.

seja, o rock em Goiânia tem resisitido e reforçado um campo de produção do rock em que as relações econômicas são notavelmente subordinadas aos valores culturais de suas práticas. Ao ir na contramão de um sistema hierarquizado sob o capital econômico, sua trajetória histórica está inserida em um contexto de valorização do capital cultural e simbólico que inviabiliza, em certo grau, uma carreira profissional e duradoura para as bandas. Com algumas exceções, tem pago o preço pelo maior distanciamento das práticas de mercado, pela recusa em se permitir “vender” como investimento prioritário.

Assim, possivelmente como resposta aos exageros do cultivo da música de massa em Goiânia, fortemente associada ao sertanejo, percebida pela resistência roqueira como despreocupada de legitimidade e centrada predominantemente em práticas mais empresariais que artísticas, o rock na cidade tenha assumido deliberadamente uma postura de reagir de forma peculiar aos mesmos tipos de práticas de mercado, e, como antes já mencionado, de não incorrer em representações ligadas ao sertanejo. Nesse momento em que a diferença implica em processos identitários Hall (2014) pode ser lembrado. Silva (2009, p. 75), um estudioso desse autor, observou:

As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis.

As questões da identidade na sua relação com a diferença se colocam, no caso do rock em Goiânia, num primeiro momento, na adoção de um posicionamento alternativo de ideologia e de mercado. O rock alternativo, que tem predominado no cenário local, não seria necessariamente a contraparte de uma vertente de rock *mainstream* goianiense, inclusive porque bandas de rock desse último tipo são poucas na cidade e não representam hegemonia. Como pôde ser constatado, se o Rio de Janeiro traz *Barão Vermelho* ou Lulu Santos, Brasília traz *Legião Urbana* ou *Capital Inicial*, São Paulo, *os Titãs* ou *RPM*, Belo Horizonte, *Jota Quest* ou *Skank*, todos com carreiras bem consolidadas nacionalmente, apoiadas na indústria fonográfica, Goiânia não tem representantes no cenário nacional do mesmo porte. Poucas bandas podem ser citadas, como *Pedra Leticia* ou *Mr. Gyn*, voltadas para esse espectro de atuação e que desfrutaram brevemente de exposição na grande mídia no passado. Por outro lado, Carvalho (2014), Lopes (2015) e a ampla lista que aparece no Anexo 1, evidenciam o grande número de bandas voltadas para o rock alternativo na cidade. Essas bandas, em consequência de sua posição ideológica, muitas vezes acabam desaparecendo por não conseguirem se manter no mercado, o que remete a Woodward (in: SILVA, 2009, p.10),

quando considera que “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social: a luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e conseqüências materiais”.

Levanta-se, assim, a ideia de que o rock em Goiânia seja alternativo em um tipo de configuração que procura se distanciar não apenas de outro gênero específico, mas também dos sistemas tradicionais de mercantilização musical. Sob essa visão, recusa as representações que apontam para uma grande interação, ou direcionamento explícito, a um campo que dissemina sua produção pelos veículos da grande mídia. E isso pode apontar também, ou ajudar a justificar, o pouco interesse de bandas goianienses pelos mais famosos nomes do rock nacional, como aqueles que Dapieve (1995) agrupa pela alcunha de *Brock*, que se integram ou se aproximam desse campo. Braz Torres, da banda *Hellbenders*, reconhece, em entrevista, essa diferenciação nas apropriações representacionais entre o que chama de “rock brasileiro”, referindo-se ao *BRock* (idem), e ao tipo de rock goianiense no qual se vê inserido:

A gente [os *Hellbenders*] toca um rock que não tem muitos elementos brasileiros [aparentes], então a gente compete com o rock criado na Inglaterra e Estados Unidos. Mas o rock brasileiro, por assim dizer, é bem diferente [...] porque tem influência de outros estilos brasileiros mais fortes, tipo a bossa, como a psicodelia teve nos anos 60, da MPB, de elementos percussivos... O nosso estilo realmente não tem muita representação no país. [TORRES, 2015].

Assim, ao buscar a afirmação de uma identidade, incorrendo na busca por uma diferenciação perante outras vertentes musicais, incluindo as do rock no Brasil que cultivam a língua portuguesa e elementos culturais regionais, conforme abordado no segundo capítulo, o rock alternativo goianiense mostra a apropriação de representações que o ligam mais diretamente às manifestações globais do gênero. Para buscar mais exemplificações desse fato na trajetória do rock em Goiânia que se solidificou a partir da década de 90 (CARVALHO, 2002), além dos *Mechanics*, anteriormente mencionados, será citada agora a banda *MQN*, que pode ser observada na Figura 23. Trata-se de um dos nomes mais significativos que ilustram o campo do rock alternativo na cidade, que teve influência nas gerações que viriam a seguir, tendo sido recorrentemente citada em entrevistas com integrantes das bandas selecionadas para análise nesse trabalho. Fonte de referências do rock goianiense, portanto, o *MQN*, que hoje já não se apresenta regularmente (faz poucos *shows* por ano), se caracteriza por performances enérgicas, postura provocativa, sonoridade crua, áspera e agressiva e letras em inglês. A figura 23 ilustra “banhos de cerveja” numa dessas performances realizadas pela banda.

Figura 23 – *MQN* ao vivo e os banhos de cerveja. Representações do *habitus* roqueiro.



Fonte: <<http://goianiaconvention.com.br/mqn/>> - acessado em 01/05/2016

Contudo, é preciso esclarecer que não se considera aqui que o distanciamento da práticas de mercado seja exclusiva de Goiânia. Há rock alternativo em praticamente todas as partes do país. A especificidade goianiense se dá pelo fato de que aqui se encontram pouquíssimos exemplos de bandas de rock *mainstream*, enquanto as de rock alternativo existem às centenas, esboçando uma trajetória histórica e interferindo significativamente na forma composicional e no conteúdo temático do rock goianiense, apesar de não incorporar, ao menos claramente, elementos musicais ou de performance vindos das raízes culturais da região.

A análise das programações dos festivais alternativos em Goiânia também mostra o distanciamento do rock do gênero musical sertanejo. Considerando os três maiores, *Goiânia Noise*, *Bananada* e *Vaca Amarela*, é possível verificar nesses eventos a presença de vários gêneros musicais além do rock alternativo, como *MPB*, *brega*, *rap*, *hip hop*, *funk*, *techno*, dentre outros. No entanto, o sertanejo não aparece. Não existem indícios em entrevistas, apresentações ao vivo, menções na mídia, de uma dupla sertaneja ocupando o palco nesses festivais, o que evidencia novamente a separação entre o campo da produção do rock alternativo e o campo de produção da música sertaneja, grande representante do *mainstream* na cidade.

É interessante observar também que as datas de realização desses festivais de rock/música alternativa mostram coincidência ou proximidade com as datas de realização dos principais e mais tradicionais eventos de música sertaneja na cidade, como a *Exposição Agropecuária do Estado de Goiás* (conhecida popularmente como Pecuária) e o *Villa Mix*. O Festival *Bananada*, por exemplo, cujo público pode ser observado na Figura 24, que acontece

tipicamente em maio<sup>61</sup>, tem suas quatro últimas edições ocorrendo simultaneamente às quatro últimas edições da chamada Pecuária. O *Vaca Amarela*, em suas duas últimas edições, ocorreu nos mesmos dias do *Villa Mix*. Isso reforça a verificação de que há uma separação entre os campos de produção musical, de modo que a simultaneidade dos festivais de música alternativa e de música sertaneja não representa um problema logístico para seus organizadores, tampouco para o público, dada a pouca interação entre esses campos.

**Figura 24: Volume do público no show da banda *Far From Alaska* no *Bananada*, 2014.**



Fonte: <<http://www.chamaalternativa.com/2014/06/banda-da-semana-far-from-alaska.html>>, acessado em 18/04/2016

Delineados alguns elementos do cenário histórico e musical goianiense, realizadas as reflexões que possibilitaram a análise ontológica implicada com esse cenário relacionado às três bandas selecionadas, será realizada agora uma abordagem das sonoridades e performances do rock local, ou seja, a análise sintática dessas músicas, que se imbrica com as informações anteriores. Outras características de índole individual serão enfocadas, portanto, no contexto da polifonia de vozes que engendra o rock goianiense nos seus processos de atualização.

### **3.1.2 – Sonoridades e performances do rock goianiense – análises**

Algo que se verifica consistentemente nas músicas das três bandas goianienses em estudo nessa pesquisa - *Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz* - é o notável tratamento rústico dado aos sons dos instrumentos e vozes, que se assemelha a processos de

<sup>61</sup> As datas em que acontecem os eventos mencionados se encontram descritas no Anexo 2.

captação de som de baixa fidelidade, remetendo à produção de grupos ligados ao *stoner rock*, como *Queens of the Stone Age*, *Sleep*, *Kyuss* (vide **Exemplo em áudio D**, em anexo), ao *punk rock* e à banda *Black Sabbath* (vide **Exemplo em áudio B**, em anexo). Trata-se de um tipo de som “sujo”, com guitarras e baixos profundamente distorcidos, em especial um som obtido a partir do uso de amplificadores em altos volumes, combinados com processamentos eletrônicos analógicos do sinal elétrico das guitarras e baixos. Dito de outra forma, investe-se no som que melhor se consegue a partir de guitarras e baixos conectados a amplificadores, intermediados por aparatos eletrônicos (os chamados pedais de efeitos) desenvolvidos com o propósito de distorcer o som.

### 3.1.2.1 *Black Drawing Chalks – No Dust Stuck On You* (2012)

No caso da banda *Black Drawing Chalks*, há a audível preferência por pedais de distorção mais rudimentares, baseados em circuitos antigos, por vezes tidos como antiquados frente aos recursos mais modernos e “menos problemáticos”<sup>62</sup> de distorção do som de guitarras e baixos. O tipo de distorção que predomina no disco da banda se chama *fuzz*, e para que aqui não fique apenas a palavra de um guitarrista acostumado a diferenciações auditivas de tipos de distorção, buscou-se o respaldo nas palavras dos próprios músicos. Denis de Castro, baixista da banda, em entrevista gravada sobre o disco, comenta que “esse é o CD mais *fuzz* que Goiânia já produziu”.<sup>63</sup> Mostras dessa sonoridade abundam no disco, e podem ser conferidas nos exemplos a seguir.

**Exemplo em áudio H:** *Immature Toy* – 00:00s a 00:24s. Não somente é possível ouvir o som das guitarras em profunda saturação, como em segundo plano se ouvem também ruídos e notas em degradação.

**Exemplo em áudio I:** *Walking By* – 00:00s a 00:56s. Nota-se uma microfonia breve que foi mantida na gravação, quando poderia ter sido retirada em edição posterior, caso fosse acidental. Ou seja, pode-se considerá-la desejável para a proposta musical da canção, somando-se à sonoridade “suja” a que se fez menção anteriormente.

**Exemplo em Áudio J:** *Swallow* – 00:00s a 00:30. Novamente pode ser percebida a saturação sonora das cordas pelo recurso do efeito de *fuzz*. Chama atenção também o longo grito que aparece no trecho.

Outra questão interessante, do ponto de vista de que essa análise evidencia

<sup>62</sup> Por serem baseados em projetos antigos de circuitos, frequentemente são pedais de difícil manejo e, em muitos casos, propensos a problemas de funcionamento.

<sup>63</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pFXzw-E9uLQ>>, acessado em 28/03/2016

elementos característicos da intersecção entre a produção dos *Black Drawing Chalks* e a produção das bandas representantes da vertente do *stoner rock*, tem a ver com a construção rítmica de trechos inteiros de canções. É bastante comum, especialmente na banda *Queens of the Stone Age*, que a base instrumental das canções contenha segmentos construídos sobre *power chords* em repetição, movendo a harmonia após compassos inteiros de um mesmo acorde, um ou dois, atacados ininterruptamente em colcheias. O efeito obtido é o de uma regularidade rítmica, como se vê no Exemplo 3, que mostra a base (das partes de guitarra) de uma das estrofes da canção *Go With The Flow*, do disco *Songs for the Deaf*, de 2002, da banda *Queens of The Stone Age*:

**Exemplo 3 - Estrofe de *Go with the Flow* – *Queens of the Stone Age*.**



Fonte: transcrição minha

O Exemplo 4 traz o trecho de uma organização rítmica bem semelhante, retirado de um refrão da canção *Famous*, da banda goianiense *Black Drawing Chalks*, que integra o seu disco *No Dust Stuck On You*, de 2012. Pode ser notado que traz também *power chords*, igualmente divididos em colcheias, inclusive em proporções similares ao caso anterior. Um compasso inteiro para o primeiro acorde, outro para o segundo e dois para o terceiro. Além da questão rítmica, o trecho exemplificado evidencia uma mesma relação intervalar entre acordes que se vê no exemplo anterior. Ambos os casos mostram progressões descendentes em que o primeiro acorde se encontra uma terça menor acima do segundo e este, por sua vez, se encontra uma quarta justa acima do terceiro.

**Exemplo 4 – Refrão de *Famous* – *Black Drawing Chalks***

Fonte: transcrição minha

### 3.1.2.2 *Hellbenders* – *Brand New Fear* (2013)

Os *Hellbenders*, com uma sonoridade ainda mais agressiva, reiteram as representações que vem sendo levantadas para caracterizar e contextualizar o gênero em Goiânia, como mostram os exemplos a seguir.

**Exemplo em áudio K:** *Hurricane*, introdução. O ostinato que inicia a música e que se vê no Exemplo 3, não é tão claramente compreensível em seu encadeamento melódico, pela quantidade de distorção presente nas guitarras. E isso pode ser tomado como indicativo de um tipo de abordagem musical mais próxima, assim como no caso dos *Black Drawing Chalks*, de representações que remetem a uma sonoridade pouco polida, rústica, evocando as características contextuais do rock alternativo.

**Exemplo 5 – Ostinato de *Hurricane* – *Hellbenders***

## Hurricane

Hellbenders



Fonte: transcrição minha

Note-se também, nesse exemplo, a microfonia que ocorre entre 00:08s e 00:10s, contribuindo para a sonoridade “suja”, aludindo ao ruidoso, ao descuidado. A insistente marcação em semínimas tocadas na caixa, que precedem a frase de bateria (aos 00:17s) que leva ao *tutti*, ainda no ostinato introdutório, acrescenta um valor de energia e vigor à introdução. Já no trecho entre 00:37s e 00:55s, outros elementos se fazem significativos para exemplificação, dessa vez no que se refere à voz. Seu timbre e a interpretação das letras apontam para representações de vertentes mais pesadas do rock, dada sua sonoridade e técnica de execução vigorosas, semelhante à textura de um grito, que pode ser percebida ao longo de toda a canção.

**Exemplo em áudio L:** *3 Times or More*. 00:00s a 00:08s. As vozes, também nesse exemplo, desempenham importante papel na veiculação das representações que marcam o rock goianiense desse recorte temporal. Note-se o caráter pouquíssimo polido tanto da voz principal quanto das vozes secundárias. Praticamente aos gritos, as vozes referem-se, não em

termos delicados, aos órgãos sexuais femininos da personagem, que ocupa a posição de interlocutora das letras da canção. Algo que alude a valores de contravenção e se liga ao *habitus* roqueiro que orienta o gênero em suas características contextuais.

**Exemplo em áudio M:** *Smashing Cars, Chasing Stars*. 01min:10s a 01min:18s. Percebe-se outra vez o uso do recurso da microfonia compondo o trecho da canção. Ademais, de 2min:45s a 3min:34s, a composição passa a uma seção em andamento bastante lento, marcada por um *riff* grave e sombrio, que aponta para representações similares aquelas evidenciadas no início do *heavy metal* na década de 70 pela banda *Black Sabbath* (conforme **Exemplo em áudio B**), bem como evidenciadas pelo *stoner rock* (**Exemplo em áudio D**).

### 3.1.2.3 *Overfuzz – Bastard Sons of Rock 'n' Roll* (2016)

A banda *Overfuzz* também revela as características de estilo e representações que a conectam ao universo alternativo do rock goianiense no recorte temporal que se adotou para essa pesquisa. O próprio nome da banda simboliza o conjunto de referências que o grupo traz em suas composições e sonoridade (lembrando do recurso eletrônico chamado *fuzz*, discutido anteriormente). Também é interessante observar o nome escolhido para o álbum. O título *Filhos bastardos do rock 'n' roll* (tradução minha) é algo bastante emblemático e pode apontar a questão das lutas de representações existentes em Goiânia, bem como o hibridismo cultural subjacente à produção desse gênero na cidade e no Brasil. Filhos impuros, degenerados, do *rock 'n' roll*.

**Exemplo em áudio N:** *Turning Your Beauty Into a Sickness*. Introdução. A canção, enérgica e voraz, bastante ilustrativa do estilo da banda, se inicia com os dizeres: “um, dois, três, quatro” gritados em português, para, logo adiante, passar ao inglês. Aos 2min:17s, um outro grito, eufórico e agressivo.

**Exemplo em áudio O:** *No Bliss*. Introdução. Esta canção, que também ilustra bem a produção da banda, se inicia com um frenético *riff* de guitarra sobre ruídos em segundo plano, novamente apontando para uma sonoridade “suja”, bem alinhada com as características contextuais desse rock alternativo que encontrou em Goiânia um local de fomento. Aos 4min:13s surge um trecho que remete mais imediatamente às representações que se encontram nos grupos de *stoner rock* e, principalmente ao *Black Sabbath*, dada o caráter lento, marcado e grave, como visto também na produção dos *Hellbenders*.

**Exemplo em áudio P:** *Best Mistake*. 01min:08s a 01min:20s. A canção também traz a aspereza e contundência de gritos estridentes. De 02min:36s a 02min:45s, ouve-se uma

nova ocorrência desse recurso.

Tais exemplos evidenciam a sonoridade agressiva da música das bandas selecionadas como estudo de caso nesse trabalho e o uso de recursos musicais que destoam dos padrões estéticos das vertentes musicais de massa, como o sertanejo universitário, seu amplo aparato de produção (LOPES, 2015), e o rock nacional de maior sucesso comercial, mais próximo do cenário *mainstream*, como o *Legião Urbana – DF (Exemplo em áudio E)*, o *Titãs – SP (Exemplo em áudio F)*, o *Barão Vermelho – RJ, Chico Science e Nação Zumbi – PE (Exemplo em áudio G)*, dentre vários outros exemplos de perceptível sonoridade mais suave que poderiam ser citados.

### 3.1.3 - Seguindo com as análises: outras peculiaridades estilísticas - Riffs, scordaturas e tonalidades menores

Um aspecto bastante significativo da construção identitária do rock goianiense, no recorte adotado nessa pesquisa, se refere ao uso dos *riffs* como base composicional. É um dado que o aproxima das representações do *stoner rock* e, conseqüentemente, de bandas dos primórdios do *heavy metal*, como *Black Sabbath*, (como mostram os **Exemplos em áudio B e D** em anexo, além do Exemplo 2, enquanto, ao mesmo tempo, o distancia das formas de composição baseadas em encadeamentos de acordes, mais comuns ao sertanejo e ao *BRock*. O Exemplo 6 ilustra um trecho da canção *Pro Dia Nascer Feliz*, da famosa banda *Barão Vermelho*, que revela a organização composicional a partir de encadeamentos de acordes representados pelas cifras musicais.

**Exemplo 6: Pro Dia Nascer Feliz – Barão Vermelho, do álbum Barão Vermelho 2 (1983)**

The image displays two staves of musical notation for the song "Pro Dia Nascer Feliz" by Barão Vermelho. The music is written in G major (one sharp). The first staff begins at measure 5 and features the lyrics "To-do dia a in-sô- nia me con-ven-ce que o céu Faz tu-do fi-car in-fi-ni-". Above the notes, chords are indicated as A, Bm/A, FM7/A, and D/A. The second staff begins at measure 9 with the lyrics "-to E que a so-li-dão é pre-ten-ção do quem fi-ca Es-con-". Above the notes, chords A, Bm/A, and FM7/A are indicated. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fonte: ALVES, Luciano. *O melhor de Barão Vermelho*. São Paulo: Irmão Vitale, 2000.

O Exemplos seguintes (7, 8 e 9), mostram exemplos de *riffs* de guitarra sobre os quais se fundamentam as canções das bandas de Goiâneas estudadas, marcando, assim, uma diferenciação estrutural nos métodos de composição. O suporte da escrita em partituras se faz necessário na ocasião da escrita de um *riff* pelo caráter melódico que tem.

**Exemplo 7 - Riff de *Famous*, dos *Black Drawing Chalks*, *No Dust Stuck On You* (2012)**

## Famous

Black Drawing Chalks  
Transcrição: Pedro Bernardi

♩ = 174  
Intro

Fonte: transcrição minha

**Exemplo 8 - Riff de *Smashing Cars, Chasing Stars*, dos *Hellbenders*, *Brand New Fear* (2013)**

## Smashing Cars, Chasing Stars

Hellbenders

Fonte: transcrição minha

**Exemplo 9 - Riff de *Bastard Sons of Rock 'n' Roll*, *Overfuzz*, do álbum homônimo (2016)**

## Bastard Sons of Rock'n'Roll

Overfuzz

Fonte: transcrição minha

Outra característica marcante é o recorrente uso das *scordaturas* pelas bandas goianas, sempre tornando a afinação das guitarras e baixos mais graves do que o padrão dos instrumentos<sup>64</sup>. Todos os exemplos de áudio avaliados (baseados nas gravações originais) evidenciam essa característica, percebida nos Exemplos 5, 6 e 7 a partir da primeira nota de cada caso. *Black Drawing Chalks* chega a dois tons abaixo do padrão dos instrumentos; *Hellbenders*, a um tom e meio abaixo; e *Overfuzz*, a um tom. O resultado é uma sonoridade mais densa, mais pesada, que remete novamente às referências do *stoner rock* e à banda *Black Sabbath*, que tem se constituído referência. Outra característica comum que se percebe na análise e audição das obras e trechos das bandas em estudo de caso, diz respeito à predominância de composições em tonalidades menores. O termo predominância é usado por cautela, pois todos os exemplos analisados em áudio e em partituras evidenciaram essa peculiaridade. Características de índole individual do gênero se colocam, portanto, no rock alternativo goianiense, em interação com as características de índole contextual, que marcam a sua proximidade com as referências utilizadas. Há, na verdade, uma ressignificação local dessas características.

### 3.1.3.1 A questão da língua no cenário do rock goianiense

Victor Rocha, dos *Black Drawing Chalks*, em entrevista, comentou sobre as suas influências ao criar letras em inglês e a sua relação com a observação do campo de produção do rock em Goiânia. No seu dizer:

Só montei banda por causa de outras bandas, inclusive bandas de Goiânia. [...] As cenas locais influenciam. Em Goiânia, quando comecei a sair e ver *shows* de bandas, era bem garageiro. Tinha *MQN*, *Mechanics*, *Hang The Superstars*, que eram as bandas que mais influenciavam na época. Cantavam todas em inglês e acho que por isso a cena em Goiânia tem muito disso, bandas cantando em inglês e querendo ser gringas mesmo. (ROCHA, 2015)

O artigo de Clenon Ferreira no jornal *O Popular*, edição de 14/12/2014, é bastante significativo também para exemplificar o investimento nas letras em inglês e para reafirmar a presença do rock alternativo em Goiânia no recorte temporal ao qual se dedica esta pesquisa. A matéria de título *Lampejos Sonoros* relaciona quinze discos de bandas e cantores

<sup>64</sup> Conforme discutido no tópico 1.2.1.1 e tomando a guitarra elétrica como referência, tem-se uma tessitura que tradicionalmente se expande da nota Mi 2 ao Ré 6. No caso dos *Black Drawing Chalks*, chega-se ao Dó 2, *Hellbenders* ao Dó# 2 e *Overfuzz* chega ao Ré 2.

independentes<sup>65</sup> goianos lançados em 2014 e afirma:

Enquanto festivais comemoraram suas décadas de realização, a exemplo do Goiânia *Noise Festival*, outros renascem acompanhados de bandas que querem fortalecer o título de *Rock City*, recebido pela capital na década de 1980. [...] Essas bandas, cantores e cantoras criam algo novo sem se esquecer do calor do Centro-Oeste, da tradição do *stoner rock* ou ainda das sutilezas promovidas pela hibridização da música pós-democratização da internet<sup>66</sup>.

Dentre os quinze discos selecionados na lista, dez são de rock ou sub-gêneros: *Hail to the Lizard King*, da banda *Shotgun Wives*; *Come on Feel the Riverbreeze*, da banda *Luziluzia*; *Anything That You Want*, da banda *Beavers*; *Ideal de Nós*, da banda *Aurora Rules*; *Mad Matters*, da banda de mesmo nome; *You Die Tonight*, da banda *Overfuzz*; *How the World Ends*, da banda *Space Truck*; *Mapinguari*, da banda *Ressonância Mórfica*; *Enjoy the Fall*, da banda *Dry*<sup>67</sup>; *Lions, Spirits & Dragons*, da banda *Cherry Devil*.

Como se pode perceber, através dos títulos dos álbuns e pelos próprios nomes das bandas que aparecem na lista, o inglês é a língua predominante, escolhida pela maioria dos grupos listados<sup>68</sup>. Essa circunstância, juntamente com a fala de Victor Rocha, aponta para outro elemento identitário e reafirma representações do distanciamento do rock alternativo goianiense de práticas do *BRock* e, sem dúvidas, da música de massa brasileira, aqui muito bem representada pela música sertaneja. Tal distanciamento, como discutido no capítulo anterior, aponta para construções ideológicas, especialmente se forem consideradas as falas dos músicos integrantes das bandas em estudo de caso. O efeito musical derivado da escolha de uma língua em detrimento de outra, também discutido no mesmo capítulo, não pode deixar de ser levado em conta. São circunstâncias estruturais e significativas que batem com os indícios que puderam ser observados na análise do cenário histórico e cultural relacionado ao fortalecimento do rock em Goiânia (que apontam para uma análise semântica/ontológica), sugerindo que a escolha do inglês confirma, para além de uma questão unicamente estética e derivada do gosto, uma marca de diferenciação perante a música que se aproxima do universo

<sup>65</sup> A nomenclatura “independente” é frequentemente utilizada como sinônimo de “alternativo”. Assim considero também, no entanto, no contexto desse trabalho, optei por utilizar somente a última para evitar debates interpretativos.

<sup>66</sup> Disponível em <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/lampejos-sonoros-1.734155>>, acessado em 01/05/2016.

<sup>67</sup> O autor da dissertação é guitarrista da banda.

<sup>68</sup> Exceto pelos lançamentos de *Aurora Rules* e *Ressonância Mórfica* (da lista, as duas únicas bandas mais especificamente associadas ao *heavy metal*, que aqui considero uma vertente derivada do rock) e *Luziluzia*, que flerta com a língua no título de seu álbum e no título de algumas de suas canções, embora estas sejam todas cantadas em português.

mercadológico. Cantar em inglês sinaliza a intenção de não pertencimento deliberado a um outro campo de produção musical que abranda o *habitus* roqueiro, à medida em que permite ser absorvido pela indústria cultural, possibilitando que as questões ligadas ao capital econômico se fortaleçam e se sobreponham ao capital cultural e simbólico.

As letras das músicas das bandas em estudo de caso, de um modo geral, não evidenciam unidades temáticas entre si. Não parece haver recorrências simbólicas ou de significantes fortes o suficiente para demonstrar convergências a objetos líricos de uma mesma natureza. Para exemplificar, seguem letras completas de canções lançadas em videoclipes<sup>69</sup> das três bandas estudadas.

- ***Famous, dos Black Drawing Chalks, do álbum No Dust Stuck On You (2012)***

Can't taste you no more  
So blowing is fine  
Write your lines  
I took this from you, I knew

Share what you saw  
I've been here too long  
Your flavor's strong  
It makes me fine, but high  
So give me more

Everyone can be a lie  
It's you that make it real or left behind  
There's no illusion to control

A plan to get lost  
Too wrong, too right  
Cheated by your words  
I would draw your lines,  
So blink it twice

Front this feeling  
You think you know  
Set my head reeling  
Run, go home, you're gone

I was so famous  
Thinking about it is too wrong

---

<sup>69</sup> Por terem sido lançadas em videoclipes, pode-se inferir que são canções que mereceram destaque em meio à produção das bandas. No contexto do lançamento de um videoclipe, as canções escolhidas para esse tipo de formato têm o propósito de gerar visibilidade, de apresentar a banda, ou um novo trabalho, disco etc, ao público. É a partir desse critério que se optou pela observação das letras dessas canções específicas das bandas em estudo de caso. Ou seja, porque todas ganharam versões em videoclipes.

- ***No Thinking, dos Hellbenders, do álbum Brand New Fear (2013)***

No good season  
 Nobody gives a damn  
 The worst choice now  
 Medical exam

Living my life with utopic eyes  
 It's gonna be ok  
 What have we found anyway?  
 The sky is falling and I fell lazy  
 God just stole my fame  
 What have we found anyway?

No good season, you know  
 Nobody gives a damn and when you're thinking  
 You are the only one alone, you're alone  
 You're alone and it's all over again

Far beyond the sky  
 Far beyond from where you hide  
 I'm gonna see you, yeah, I'm gonna kill you

- ***Turning Your Beauty Into a Sickness, da banda Overfuzz, do álbum Bastard Sons of Rock 'n' Roll (2016)***

I sold my soul, I sold my lies, I sold my anger, I sold my sanity  
 I sold my troubles, I sold my freedom, I sold my dignity  
 I am the sinner, I am the dreamer, I'll be crucified  
 I will be the one to burry you when you feel alive

I'm out of sight, I'm out of my mind  
 I need someone to save me now

I saw the lights, I saw the fights, I saw the fire, I saw the funeral  
 I saw the angels, I saw the devils, I saw Jesus Christ  
 I'm not in love, no, I'm not in danger, I am living lies  
 Don't wait for me now, this is forbidden, this is not for you!

I'm out of sight, I'm out of my mind  
 I need someone to save me now

I am the sinner, I am the dreamer, I am the creature that fills your nightmares  
 I am the danger, I am the stranger, I am the weapon that's gonna kill you  
 I am forsaken, I am alone, I am the man who will make you strong  
 I am the shiver down your spine, I'm telling you, I'll never die!

Indícios de uma formação identitária podem ser percebidos nessas letras pela ausência de algo e não pela presença. A comparação com exemplos de grandes bandas do rock nacional, como *Legião Urbana*, *Titãs*, *Chico Science e Nação Zumbi*, *Planet Hemp*, *O Rappa*, dentre tantos outros, evidencia uma diferenciação em relação às letras do rock goianiense. Enquanto muito frequentemente essas bandas se endereçam a críticas políticas, sociais, injustiças, violências, as bandas em estudo parecem não se dirigir a questões dessa natureza. *Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz* mostram letras consideravelmente subjetivas e ligadas a questões mais introspectivas do que a críticas político-sociais, mais concentradas em um posicionamento do “eu perante o outro” do que do “nós em um conjunto”.

Contudo, verificam-se outras representações ligadas ao *habitus* roqueiro nas letras. Percebe-se, por exemplo, uma referência ao consumo de drogas em versos de *Famous*, dos *Black Drawing Chalks*: “Compartilhe o que você viu / Estou aqui há tempo demais / Seu sabor é forte / Me faz bem, mas me entorpece / Então dê-me mais” (tradução minha). *No Thinking*, dos *Hellbenders*, parece se dirigir a um desajuste social por parte do eu-lírico, bem como a conflitos com questões de religião: “Vivendo minha vida com olhos utópicos / Ficará tudo bem / O que descobrimos, afinal? / O céu está em queda e me sinto preguiçoso / Deus roubou minha fama / O que descobrimos, afinal? / Não há boa temporada, você sabe / Ninguém dá a mínima e quando você pensa / Você é o único só, você está só / Você está só e tudo começa outra vez” (tradução minha). *Turning your beauty into a sickness*, do *Overfuzz*, permite considerações similares, em referência a castrações sociais: “Vendi minha alma, vendi minhas mentiras, vendi minha raiva, vendi minha sanidade / Vendi meus problemas, vendi minha liberdade, vendi minha dignidade / Sou um pecador, sou um sonhador, serei crucificado / Serei aquele a te enterrar quando você se sentir vivo” (tradução minha).

Essa diferenciação temática, ainda que compartilhando valores de afrontamento perante sistematizações sociais institucionalizadas, reitera um distanciamento das representações ligadas ao rock nacional. Do mesmo modo, marca uma separação representacional do universo da música sertaneja de massa descrito por Lopes (2015).

### 3.1.3.2. Representações culturais do rock alternativo goiano pelos gestos

Com o intuito de acrescentar à análise fenomenológica com base em Ferrara (1984), não se deve deixar de buscar exemplos de natureza gestual, ou performática, como

representações culturais no rock alternativo goianiense. Afinal, componentes gestuais também se fazem evidenciar como marcas identitárias do rock, e por isso, foram analisadas fotografias, performances ao vivo e gravadas em vídeo, de cada uma das bandas. O intuito foi encontrar exemplos de gestos de *headbanging*, saltos durante performances, expressões indicativas de êxtase ou forte fluxo de emoções, bem como variedades de outros elementos que apontam a uma ligação representacional com o rock global, exemplificado em imagens contidas no primeiro capítulo.

Nota-se claramente nas Figuras 25, 26 e 27, que as performances da banda *Black Drawing Chalks* são enérgicas e de componentes gestuais bastante evidentes, evocam as identidades culturais, os valores e representações do rock construídos ao longo de sua trajetória histórica por alguns dos atores sociais que foram abordados anteriormente. Na Figura 25, o gesto de *headbanging* é particularmente evidente, como se vê a partir da observação dos três integrantes que tocam em pé, balançando vigorosamente suas cabeças, em um ato de entrega à pulsação da música e à sua energia, evidenciando representações oriundas das performances de rock estrangeiras da década de 60, conforme ilustrado nas Figuras 7 e 8 do primeiro capítulo.

**Figura 25: Black Drawing Chalks ao vivo - *headbanging* e intensidade**



Fonte: <[http://1.bp.blogspot.com/\\_Q4w509CT5EY/TSUEqigwvpl/AAAAAAAAAec/EyWyzKYjVnc/s1600/end.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_Q4w509CT5EY/TSUEqigwvpl/AAAAAAAAAec/EyWyzKYjVnc/s1600/end.jpg)> - Acesso em 25/04/2016

Na Figura 26, guitarrista e baixista, ambos à direita, ajoelhados um perante o outro no palco, reafirmam a vivacidade do rock e o envolvimento com os valores desse campo. Produzem, assim, performances que sugerem expressividade visceral e uma forte relação entre música e corpo, conforme G. Luck, S. Saarikallio, B. Burger, M.R. Thompson, P. Toiviainen (2010, p. 714) substanciam.

Foto 26 : Black Drawing Chalks em representações do rock.



Fonte: <<http://movethatjukebox.com/wp-content/uploads/2009/09/bdc.jpg>> - Acesso em 25/04/2016

A Figura 27 mostra esse conjunto de representações ligadas à performance, um efeito de engajamento do público que responde não só à música, mas também à comunicação corporal que se estabelece. Em gestos que marcam uma identidade roqueira pela apropriação de representações que se ligam mais tipicamente ao rock pesado estrangeiro, a banda *Black Drawing Chalks* incorpora em suas performances, um distanciamento de práticas ligadas ao rock de sonoridade suave que se popularizou no Brasil. A ressignificação do rock estrangeiro, nesse momento e contexto, também marca características de estilo de índole individual do rock goianiense.

Foto 27: Black Drawing Chalks – engajamento do público em gestos performáticos.



Fonte: <<http://assets.noisey.com/content-images/contentimage/37404/bdc2.jpg>> - Acesso em 23/05/16.

As performances dos *Hellbenders* também evidenciam energia e contém os gestos identitários em questão. Na Figura 28 pode ser percebido o *headbanging* por parte do baixista, que também aparece no mesmo ato na Figura 29, à esquerda. Ainda na Figura 29, pode-se perceber, à direita, um salto dado pelo guitarrista em plena performance, algo que remete à postura de palco e maneirismos de Pete Townshend, do *The Who*, como visto anteriormente nas Figuras 5 e 6, do primeiro capítulo

**Figura 28:** *Hellbenders* em performance ao vivo - *headbanging*



Fonte: divulgação do Festival Bananada 2016. Autor: Ariel Martini.

**Figura 29<sup>70</sup>:** *Hellbenders* ao vivo - *headbanging* e saltos.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=gqNHMeaG2tY>>, acessado em 22/01/2016.

Na Figura 30, o guitarrista/vocalista é visto em expressão irreverente, com a língua à mostra (algo bastante recorrente em performances ao vivo, como pode observar em vários shows), o que pode remeter ao deboche ou ao escárnio que bandas de rock, especialmente as da vertente *punk*, recorrentemente representam

<sup>70</sup> A imagem mostra um quadro congelado de uma gravação em vídeo lançada pela própria banda. Trata-se do videoclipe de *Outburst*, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gqNHMeaG2tY>>, acessado em 22/01/2016.

**Figura 30: *Hellbenders* – irreverência em performance.**



Fonte: <<https://www.agambarra.com/wp-content/uploads/2013/11/hell3.jpg>> - Acesso em 23/05/2016

A banda *Overfuzz* também incorre em manifestações gestuais similares às que puderam ser percebidas nas Figuras 25 a 30 referentes às bandas *Black Drawing Chalks* e *Hellbenders*. Na Figura 31 é possível perceber o gesto de *headbanging* por parte do baterista, enquanto na Figura 32, o guitarrista da banda aparece em uma pose que remete às performances de Jimi Hendrix. Isso, ao empunhar seu instrumento verticalmente, com o corpo inclinado para trás, a pélvis jogada à frente, e uma expressão facial de intensa emoção, como quem grita com a voz de sua guitarra.

**Figura 31: *Overfuzz* em performance - o gesto de *headbanging*.**



Fonte: <<http://overfuzz.tnb.art.br>> - Acesso em 23/12/2014

**Figura 32: Overfuzz ao vivo em gestos de êxtase**



Fonte: <<http://overfuzz.tnb.art.br>> - Acesso em 23/12/2014

Na Figura 33, aparece uma cena que evoca a violência do final dos *shows* dos ingleses do *The Who*, como visto na Figura 4, no primeiro capítulo, instrumentos caídos ao chão, o palco que se desmantela.

**Figura 33: Overfuzz e um palco demolido**



Fonte: <<http://overfuzz.tnb.art.br>> - Acesso em 23/12/2014

As três bandas em questão evidenciam, portanto, através das suas características de performance, a presença de elementos identitários do rock goianiense, marcando um vínculo representacional mais profundo com as vertentes mais agressivas e mais enérgicas desse campo, e, em decorrência, também mais afastadas do universo *mainstream* e da indústria cultural. Nesse contexto, ressignificam através do rock local, valores, atitudes, rebeldia, enfim, elementos residuais que remetem às manifestações do rock que visavam um caráter contestatório, reivindicador de novas posturas e atitudes, na sua relação com a trama sócio-

histórico e cultural com a qual interagiu quando surgiu como um gênero musical. Essas características, que marcam o investimento no rock alternativo, sobretudo, na sua vertente *stoner* rock, junto à opção pela letra em inglês e à iniciativa de não interagir com elementos regionais goianos, relacionados também a resíduos da antiga briga tradição X moderno que perpassou esse cenário, apontam para características de estilo de índole individual do gênero em Goiânia, conotando também sentidos e significados que remetem à oposição feita ao campo de produção de música sertaneja nessa cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, buscou-se investigar o rock como um gênero que, para além de um fenômeno unicamente musical, estabelece uma relação profunda com a formação sócio-cultural de seus cultores e apreciadores. Músicos e ouvintes evidenciam em forma de representações, no estabelecimento de um discurso, elementos estilísticos que, embora em constantes atualizações e, portanto, nem sempre manifestados uniformemente, trazem em sua raiz um elemento residual comum: uma posição de insubordinação, de recusa à doutrinação, de desafio à normatização social. Isso se deflagra em múltiplos aspectos que podem ocorrer simultaneamente ou não, e que delineiam sua identidade. A sonoridade das canções, o conteúdo das letras e suas interpretações, as relações imagéticas veiculadas pelas bandas, capas de álbuns, *posters*, fotografias, dentre outras fontes, bem como a própria aparência dos músicos, seus gestos de performance, tudo isso implica na transmissão de valores pela via das representações, valores incorporados como um *habitus* relacionado ao campo de produção do rock.

A partir da observação dos processos sócio-históricos ligados ao surgimento desse gênero, foram identificados elementos circunstâncias que moldaram a formação de seu campo, delimitado pelas lutas entre capitais cultural, simbólico e econômico, lutas de representações, portanto. Nesse sentido, algumas das implicações derivadas da relação que o rock estabeleceu ao longo de sua curta existência com os desenvolvimentos da indústria cultural, se fizeram particularmente notáveis. Dito de forma mais direta, foi possível observar a relação conflituosa na produção do rock, derivada da necessidade de negociar um acordo entre um posicionamento anti-*establishment* e uma inserção de mercado, entre um lugar de produção de música de contestação sócio-cultural e um enlace nas teias do capitalismo, situação que Benjamin (1996) anunciou como sintomas da modernidade. O que se pode inferir, portanto, é que essas disputas entre os capitais cultural, simbólico e econômico, que configuram lutas de representações e incluem o residual, integram a polifonia de vozes que está na base desse gênero musical, percebido como um gênero do discurso. Nessa circunstância, se modificando a partir das constantes atualizações em diferentes tempos, espaços e momentos, que alteram os elementos constitutivos dessa polifonia de vozes, o rock

evidencia diferentes formas composicionais imbricadas com diferentes conteúdos temáticos, reveladoras das características de estilo de índole contextual e individual do gênero. Interagindo com esse contexto, os valores mencionados funcionam como elemento básico para a manutenção simbólica de sua percepção cultural e social. É dessa premissa que parte o rock alternativo, ao buscar o estabelecimento de relações com o mercado que permitam o prevalecimento desse capital cultural transgressor, contestador, valores que o rock, empenhado em uma aproximação muito grande da Indústria Cultural, já não pode evidenciar com a mesma intensidade.

A vinda do rock ao Brasil, bem como a tantas outras partes do globo, já evidencia esse seu diálogo com a indústria cultural, visto que chega ao país pelo cinema americano e pela televisão. Promovido pelos grandes veículos midiáticos e interagindo de forma intensa com a hegemonia econômica e cultural anglo-americana do fim da Segunda grande guerra, o rock se incorporou à cultura brasileira como um produto da globalização. Aqui, significando o novo, o moderno, cativou a juventude. Porém, o que se pôde verificar, é que se trata de um processo de atualização do gênero que se dá, a princípio, a partir de um rock algo diluído, dada a profundidade de sua submissão à indústria cultural. Isso levou à percepção de que o rock nacional parte de uma versão abrandada do gênero ao apropriar-se de suas representações e ressignificá-lo. A Jovem Guarda é um exemplo desse momento, visto que se apropriou de algumas de suas representações (estilo de composição, características de performance, aparência dos músicos e entusiastas, dentre outras), deixando de lado elementos do *habitus* roqueiro relacionado à rebeldia, à transgressão de normas, e ao convite ao embate.

A Tropicália, por outro lado, evidenciou mais profundamente a interlocução do rock com a cultura brasileira através dessas suas características residuais. Isso, por se estabelecer como um movimento posicionado em contestações culturais, políticas e sociais ao contexto ditatorial militar brasileiro daquele período, mesmo que de forma não transparente, como o fez o gênero MPB, a música considerada de protesto naquele momento. Exibiu um discurso, portanto, que mais se aproximou das representações ideológicas do rock. Por outro lado, através da marca que deixou na história do estabelecimento desse gênero na cultura nacional, foi possível perceber a grande influência que exerceu nas gerações seguintes, tanto pelo *habitus* roqueiro residual que incorporou, quanto pela especificidade da integração entre cultura musical brasileira e rock que efetivou, possibilitando processos de hibridação cultural, a observação de um rock multicultural. Outra polifonia de vozes na base do gênero no Brasil, portanto, que não deixou de incluir o residual.

Foi possível verificar também que a questão das letras em português no rock

brasileiro gerou um efeito musical nas canções, derivado da sonoridade natural da língua. Contudo, parece ter havido uma motivação maior, ideológica, que substanciou bandas como *Legião Urbana*, *Titãs*, *Chico Science* e *Nação Zumbi*, por exemplo, a cantarem em português, do mesmo modo que levou outras bandas, como as goianienses, representadas nessa pesquisa por *Black Drawing Chalks*, *Hellbenders* e *Overfuzz*, a optarem pelo inglês. No caso das primeiras, visto que o teor de suas letras mostra predomínio de críticas e denúncias sociais e o desejo de disseminação desse conteúdo, há o interesse em se fazer compreender bem pelo público, o que a opção pelo português facilitou. Por outro lado, essa opção, junto a um investimento numa sonoridade mais suave, denotou o interesse dessas bandas numa aproximação maior com os mecanismos facilitadores da indústria cultural. No caso das bandas goianienses, que optaram pelo inglês, as motivações ideológicas apontaram para uma relação com a indústria cultural, no entanto, adotando um caminho contrário, que mostra um afastamento maior dos princípios por ela disseminados. Os indícios encontrados, sobretudo através dos relatos dos músicos entrevistados, levaram à percepção de uma busca de diferenciação representacional do campo de produção musical ligado à produção de massa. Campo esse representado por uma adesão maior a esse campo por parte das bandas brasileiras de rock mencionadas acima e pela música sertaneja que predomina no cenário goianiense, que muito se aproximam do cenário *mainstream*. As letras das canções das bandas goianienses, de cunho mais subjetivo e sem direcionamento claro a críticas sociais, parece deixar de exigir a necessidade imediata de compreensão por parte do público, de modo que o uso do inglês tornou-se menos problemático, marcando, através da ressignificação local de características de índole contextual do rock alternativo, características de índole individual do rock em Goiânia.

Ainda no referente à busca pela diferenciação, as bandas goianienses em estudo de caso desenvolvem sonoridades consideravelmente mais agressivas em sua produção, em comparação com bandas do chamado *BRock*, além de optarem por métodos de composição mais alinhados com representações do rock global. Isso leva a outro elemento bastante peculiar do rock goianiense focado nessa pesquisa: diferentemente do que se percebe no movimento tropicalista e nos movimentos dele derivados, como o movimento *Manguebeat*, por exemplo, o rock alternativo de Goiânia não parece evidenciar elementos explícitos de mescla com a cultura brasileira, ou mesmo regional. O que pode constatar de caráter mais local, é que a interação com a cultura regional não se torna possível quando um dos maiores expoentes da cultura musical de massa no Brasil, da qual o rock alternativo ideologicamente busca se distanciar, é exatamente a música regional de Goiás, que tem estabelecido um

diálogo intenso com a Indústria Cultural: o sertanejo. O rock alternativo goianiense, antagonizando as representações da música de massa, deixa de ser uma fonte de cultura regional, se colocando distante o suficiente do sertanejo e suas representações, que incluem o residual que implicou na contenda histórica entre tradição e cultura oligárquica *versus* modernidade, ligada à história da fundação da cidade de Goiânia.

Essa circunstância levou à pergunta: Mas afinal, onde estariam os elementos que apontariam de forma mais direta para as representações identitárias do rock goianiense? Trata-se de bandas formadas por integrantes goianienses, que tocam primordialmente para um público goianiense/brasileiro, mas a maioria não mostra, nem através da língua em que são escritas as letras de suas canções, a interação com elementos característicos da cultura brasileira, quanto mais goiana/goianiense. Isso aponta para a necessidade de se perceber que a questão de hibridismo de culturas não existe apenas em elementos imediatamente identificáveis, explícitos, mas também através daqueles que se apresentam de modo intrínseco e arraigado ao próprio ímpeto de se compor e tocar rock. Isso implica na fundamentação teórica básica desse trabalho, que teve que buscar os processos simbólicos que dão suporte ao representacional, implicados de forma significativa com a não transparência dos discursos. Em Goiânia faz-se rock como se houvesse cuidado para não alterá-lo excessivamente, cuidando para que mantenha as suas características básicas, proximidade com o rock que emergiu no cenário americano e europeu, ligado a contestações. Uma das razões para tal, que aqui se levanta, é um investimento maior nos aspectos básicos do *habitus* roqueiro focado nessa pesquisa, que remete às representações sócio-culturais ligadas à necessidade de se antagonizar, diferenciar e transgredir práticas e campos imbuídos de valores castradores, o que, por sua vez, pode ser associado também às representações ligadas às contendas relacionadas aos excessos da indústria cultural e ao tradicional X moderno em Goiás, que tiveram na fundação de Goiânia um símbolo.

Através do simbólico, portanto, da não transparência que implica, que exigiram a fundamentação em Bakhtin, Chartier, Hall, Geertz, e no aparato metodológico de Ferrara e Moscovici, no empenho em descrições densas, busca de erudição e diálogos intensos entre fonte e pesquisador, é que se conseguiu chegar às considerações aqui levantadas. Considerações, sem dúvidas, que podem trazer outras questões, que poderão direcionar novos enfoques e direcionamentos metodológicos. No momento, no entanto, a partir dessa abordagem, o rock alternativo se colocou como um dos vetores identitários do povo goianiense, como um dos elementos forjadores de processos que levam esse povo a se compreender no seu modo de estar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARIZA, Adonay. *Eletronic-samba. A música brasileira no contexto das músicas internacionais*. São Paulo: Annablume/FAESP, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003
- BIRNBAUM, Larry. *Before Elvis: the prehistory of rock 'n' roll*. Maryland: Scarecrow Press, 2013.
- BAUMAN, Z. *Comunidade - A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.
- BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRANDINI, Valéria. *Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Olho d'Água, 2004.
- BRANNIGAN, Paul. *This is a call: a vida e música de Dave Grohl*. São Paulo: Leya, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, Miguelângelo Rodrigues de. *Rock Goianiense: Origem E Primeiros Desdobramentos Entre As Décadas De Sessenta E Oitenta Na Capital De Goiás*. Monografia (Trabalho Final do Curso de Especialização). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2004. 106 p.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra,

1995.

CATTELAN, João Carlos. Matrix!? In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Paulo: Claraluz, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

CHAUL, Nars N. Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Cegraf UFG, 1988.

CLEMENTE, Ana Tereza (Org.). *Que rock é esse?: a história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008.

COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade do Art Deco na construção de Goiânia*. Goiânia: Ed. Do Autor, 1997.

COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1996.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool. In *Musical Quarterly*, p. 355-373, .1984.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GARSON, Marcelo. *Bourdieu e as cenas musicais – limites e barreiras*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXII, 2009, Curitiba.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

GROHL, Dave. *Sonic Highways*. HBO, 2014

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. *A history of western music*. New York: W.W Norton, 2010

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HERSCHMANN, MICAEL. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone Pereira de. *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 267-301.

LOPES, Wesley Romário. *Música Popular Urbana Dos Palcos Goianienses E Seus Processos Identitários*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2015. Goiânia: UFG, 2015. 210p.

LUCK, G. et al. Effects of the Big Five and musical genre on music-induced movement. *Journal of Research in Personality*, Jyväskylä, Edição 44, vol. 6, p. 714-720, 2010.

MARQUES, Fernanda. Frágeis Fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, Edição 05, vol. 3, nº. 2, p. 93-105, 2005.

MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

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

PARAIRE, Philippe. *50 anos de Música Rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PORTER, Dick. *The Cramps: a short history of rock'n'roll psychosis*. Londres: Plexus Publishing, 2007.

RAFAEL, Raisia Damascena; RIBEIRO, Luiz Antônio. Cultura e contracultura: Ferlinghetti. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 13, p. 127 – 137, 2014.

RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

SCARUFFI, Piero. *A history of rock music: 1951-2000*. Ed: do autor, 2009.

SANDES, Noé Freire. Marcas de fundação; identidade regional e historiografia. *Revista Educação & Mudança*. Anápolis, nº11/12, p. 29-43, 2003.

\_\_\_\_\_. Memória e região. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, IV, 2014, Pirenópolis. *Anais...* Goiânia, 2014, 98 – 103. Disponível em <[https://www.emac.ufg.br/up/269/o/Musicologia\\_2014\\_ANAIS.pdf](https://www.emac.ufg.br/up/269/o/Musicologia_2014_ANAIS.pdf)>. Acesso em 15/04/2016.

SANDRONI, Cláudio. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SCARUFFI, Piero. *A history of rock music: 1951-2000*. Ed: do autor, 2009.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. *Comunicação & Educação*. São Paulo, nº22, p. 26-36, 2001.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOBRAL, Adail. *Ético e Estético. Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências humanas*. In BRAIT, Beth [Org.] *Bakhtin – conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-114.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: Editora UnB, 2003.

VOLPE, M. A. Por uma Nova Musicologia. *Música em Contexto, Revista do PPG- MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, p. 107–122, 2007

WOMACK, Kenneth e DAVIS, Todd F. *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany: State University of New York Press, 2006.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX – ao pé da letra da canção popular*. Curitiba, Nova Didática, 2002.

## SITES

[<http://www.edsullivan.com/>](http://www.edsullivan.com/)  
[<http://www.elvis.com/>](http://www.elvis.com/)  
[<https://musicalstewdaily.wordpress.com/>](https://musicalstewdaily.wordpress.com/)  
[<http://www.feelnumb.com/>](http://www.feelnumb.com/)  
[<http://thewho.com/>](http://thewho.com/)  
[<http://www.nme.com/>](http://www.nme.com/)  
[<http://www.nolifetilmetal.com/>](http://www.nolifetilmetal.com/)  
[<http://www.sexpistolsofficial.com/>](http://www.sexpistolsofficial.com/)  
[<http://www.youtube.com/>](http://www.youtube.com/)  
[<http://www.caughtinthecrossfire.com/>](http://www.caughtinthecrossfire.com/)  
[<https://luciazanetti.wordpress.com/>](https://luciazanetti.wordpress.com/)  
[<https://www.letras.mus.br/>](https://www.letras.mus.br/)  
[<http://discosindispensaveisparaouvir.blogspot.com.br/>](http://discosindispensaveisparaouvir.blogspot.com.br/)  
[<http://www.beatrix.pro.br/>](http://www.beatrix.pro.br/)  
[<http://pernambucation.blogspot.com.br/>](http://pernambucation.blogspot.com.br/)  
[<http://www.esquinamusical.com.br/>](http://www.esquinamusical.com.br/)  
[<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/>](http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/)  
[<http://www.goianinrock.com.br/>](http://www.goianinrock.com.br/)  
[<http://www.opopular.com.br/>](http://www.opopular.com.br/)  
[<http://screamyell.com.br/>](http://screamyell.com.br/)  
[<http://goianiaconvention.com.br/>](http://goianiaconvention.com.br/)  
[<http://www.chamaalternativa.com/>](http://www.chamaalternativa.com/)  
[<http://1.bp.blogspot.com/>](http://1.bp.blogspot.com/)  
[<http://movethatjukebox.com/>](http://movethatjukebox.com/)  
[<http://assets.noisey.com/>](http://assets.noisey.com/)  
[<https://www.agambarra.com/>](https://www.agambarra.com/)  
[<http://overfuzz.tnb.art.br/>](http://overfuzz.tnb.art.br/)  
[<https://www.emac.ufg.br/>](https://www.emac.ufg.br/)  
[<https://blitzrockgyn.wordpress.com/>](https://blitzrockgyn.wordpress.com/)  
[<http://aredacao.com.br/>](http://aredacao.com.br/)  
[<http://www.territoriomusica.com/>](http://www.territoriomusica.com/)  
[<http://www.ccon.go.gov.br/>](http://www.ccon.go.gov.br/)  
[<http://goianiarocknews.blogspot.com.br/>](http://goianiarocknews.blogspot.com.br/)  
[<http://www.meiodesligado.com/>](http://www.meiodesligado.com/)  
[<http://musica.uol.com.br/>](http://musica.uol.com.br/)  
[<http://festivalbananada.com.br/>](http://festivalbananada.com.br/)  
[<http://goianiaconvention.com.br/>](http://goianiaconvention.com.br/)  
[<http://rollingstone.uol.com.br/>](http://rollingstone.uol.com.br/)

[<http://www.oquerola.com/>](http://www.oquerola.com/)  
[<http://www.goianiabr.com.br/>](http://www.goianiabr.com.br/)  
[<http://www.mda.gov.br/>](http://www.mda.gov.br/)  
[<http://www.totalacesso.com/>](http://www.totalacesso.com/)  
[<http://www.brahman.com.br/>](http://www.brahman.com.br/)  
[<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/](http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/)  
[<http://g1.globo.com/>](http://g1.globo.com/)

## REFERÊNCIAS EM ÁUDIO

BLACK DRAWING CHALKS. *No dust stuck on you*. Goiânia: Independente, 2012  
 BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. Vertigo, 1970  
 CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Columbia Records, 1996  
 CHUCK BERRY. *Chuck Berry is on top*. Chess records, 1959.  
 HELLBENDERS. *Brand new fear*. Goiânia: Independente, 2013  
 KYUSS. *Blues for the red sun*. Dali, 1992  
 LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. São Paulo: EMI Music. 1985  
 OVERFUZZ. *Bastard sons of rock 'n' roll*. Goiânia: Independente. 2016  
 TITÃS. *Cabeça dinossauro*. São Paulo: WEA. 1986

## REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS

ANDRADE, Rodrigo. 2015. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 15 set. 2015  
 BIGODE, Leo. 2015. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 01 set. 2015  
 FILGUEIRA, Eduardo. 2015. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 01 out 2015  
 FLEURY, Bruno. 2016. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 23 jan. 2016  
 RIBEIRO, João Lucas. 2015. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 27 set. 2015  
 ROCHA, Victor. 2015. Entrevista concedida a Pedro Bernardi, Goiânia, 11 set. 2015

## ANEXO 1

Lista de 100 bandas de rock alternativo da região metropolitana de Goiânia.

- 01-Black Drawing Chalks
- 02-Hellbenders
- 03-Overfuzz
- 04-MQN
- 05-Necropsy Room
- 06-Ressonância Mórfica
- 07-Trivolts
- 08-Chimpanzés de Gaveta
- 09-Baba de Sheeva
- 10-Atomic Winter
- 11-Girlie Hell
- 12-Sheena Ye
- 13-Woolloongabbas
- 14-Sangue Seco
- 15-Galo Power
- 16-Fígado Killer
- 17-Goldfish Memories
- 18-Mugo
- 19-Johnny Suxxx and The Fuckin' Boys
- 20-Dirty Harry
- 21-Rollin' Chamas
- 22-Gloom
- 23-Valentina
- 24-Bang Bang Babies
- 25-Black Queen
- 26-Heaven's Guardian
- 27-Spiritual Carnage
- 28-Space Truck
- 29-Space Monkeys
- 30-Mechanics
- 31-Ultravespa
- 32-HC-137
- 33-Grieve
- 34-Corja
- 35-Desastre
- 36-Señores
- 37-Kamura
- 38-Violins
- 39-Barfly
- 40-Shakemakers
- 41-Motherfish
- 42-Dogman
- 43-Carne Doce
- 44-Riverbreeze
- 45-Almost Down

- 46-Cherry Devil
- 47-Mad Matters
- 48-Coletivo Sui Generis
- 49-Boogarins
- 50-Rural Killers
- 51-Them Stoned Birds
- 52-Pedrada
- 53-Aurora Rules
- 54-Coerência
- 55-Shotgun Wives
- 56-West Bullets
- 57-Half Bridge
- 58-Peixefante
- 59-Vish Maria
- 60-Cambriana
- 61-Ghon
- 62-Off a Cliff
- 63-Revolted
- 64-Gasper
- 65-Red Light House
- 66-Two Wolves
- 67-DDO
- 68-Luxúria de Lilith
- 69-Boca Seca
- 70-Tonto
- 71-Demosonic
- 72-Calango Nego
- 73-Lust For Sex
- 74-Gomorrhah in Blood
- 75-Pressuposto
- 76-Versário
- 77-Entre Os Dentes
- 78-Jam Fuzz
- 79-Mortuário
- 80-TNY
- 81-Punch
- 82-Death From Above
- 83-Backbitters
- 84-Marseault e a Máquina de Escrever
- 85-O Quarto Pecado
- 86-Luziluzia
- 87-Sanguínea
- 88-Melodizzy
- 89-Quebrada
- 90-The Revengers
- 91-Ineffable Act
- 92-Volúpia de Baco
- 93-Components
- 94-Suttura
- 95-Ímpeto

96-Dom Casamata  
97-Yetis  
98-Doentes de Amor  
99-Chacina  
100-Dry

Fontes - acessadas em 10/03/2016, disponíveis em:

Goiânia Noise 2015:

<<https://blitzrockgyn.wordpress.com/2015/10/26/confira-a-programacao-completa-do-goiania-noise-2015/>>

Goiânia Noise 2014:

<<http://aredacao.com.br/cultura/51181/confira-a-programacao-completa-do-20-goiania-noise-festival>>

Goiânia Noise 2013:

<<http://www.territoriadamusica.com/rockonline/noticias/?c=34134>>

Goiânia Noise 2012:

<<http://www.ccon.go.gov.br/evento/18+edição+do+festival+Goiânia+Noise/271>>

Goiânia Noise 2011:

<<http://goianiarocknews.blogspot.com.br/2011/11/blog-post.html>>

Goiânia Noise 2010:

<<http://www.meiodesligado.com/2010/11/programacao-completa-do-festival.html>>

Goiânia Noise 2009:

<<http://musica.uol.com.br/ultnot/2009/10/27/festival-goiania-noise-divulga-programacao-da-15-edicao-veja.jhtm>>

---

Bananada 2014:

<<http://festivalbananada.com.br/agenda/confira-a-programacao-completa-do-bananada-2014/#12>>

Bananada 2013:

<<http://goianiaconvention.com.br/13-de-maio-bananada-2013/>>

Bananada 2012:

<<https://blitzrockgyn.wordpress.com/2012/04/02/festival-bananada-2012/>>

Bananada 2010:

<<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/bananada-2010-tem-programacao-divulgada/>>

## ANEXO 2

Datas de realização de festivais

### **Bananada 2016 - 9 a 15 de maio.**

Fonte: <<http://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/festival-bananada-divulga-programacao-completa-62330/>> Acessado em 20/04/2016

### **Bananada 2015 - 11 a 17 de maio.**

Fonte: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/bananada-2015-festival-goiano-anuncia-shows-de-criolo-pato-fu-e-tropkillaz/>> Acessado em 20/04/2016

### **Bananada 2014 - 12 a 18 de maio**

Fonte: <<http://festivalbananada.com.br/agenda/confira-a-programacao-completa-do-bananada-2014/>> Acessado em 20/04/2016

### **Bananada 2013 - 13 a 19 de maio**

Fonte: <<http://goianiaconvention.com.br/13-de-maio-bananada-2013/>> Acessado em 20/04/2016

### **Bananada 2012 - 28 de abril a 06 de maio.**

Fonte: <<https://blitzrockgyn.wordpress.com/2012/04/02/festival-bananada-2012/>> Acessado em 20/04/2016

### **Pecuária 2016 - 14 a 31 de maio**

Fonte: <<http://www.oquerola.com/agenda/71a-exposicao-agropecuaria-do-estado-de-goias/>> Acessado em 20/04/2016.

### **Pecuária 2015 - 08 a 24 de maio**

Fonte: <<http://www.goianiabr.com.br/2015/03/pecuaria-de-goiania-2015-70-edicao.html>> Acessado em 20/04/2016.

**Pecuária 2014 - 16 de maio a 01 de junho**

Fonte: <<http://www.mda.gov.br/portalmda/agenda/pecuaria-2014-69<sup>a</sup>-exposicao-agropecuaria-do-estado-de-goias>> Acessado em 20/04/2016.

**Pecuária 2013 - De 10 a 26 de Maio**

Fonte: <<http://www.totalacesso.com/event/detail/416>> Acessado em 20/04/2016.

**Pecuária 2012 - 18 de maio a 3 de junho.**

Fonte: <<http://www.brahman.com.br/index.php/noticias/noticias-da-raca-acbb/146-exposicao-agropecuaria-do-estado-de-goias-comeca-dia-21.html>> Acessado em 20/04/2016.

—

**Vaca Amarela 2015 – 4 a 6 de setembro.**

Fonte: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/vaca-amarela-2015-emicida-e-o-terno-completam-multirregional-programacao-do-festival/>> Acessado em 20/04/2016

**Vaca amarela 2014 – 12 a 14 de setembro.**

Fonte: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2014/08/14/festival-vaca-amarela-2014-reune-artistas-de-diversas-regioes-brasil-confira-programacao/>>

—

**Villa Mix 2015 – 6 de setembro.**

Fonte: <<http://g1.globo.com/goias/musica/noticia/2015/09/festival-villa-mix-tera-maior-programacao-da-historia-em-goiania.html>> Acessado em 20/04/2016

**Villa Mix 2014 – 14 de setembro.**

Fonte: <<http://g1.globo.com/goias/musica/noticia/2014/09/em-mais-de-12h-de-sertanejo-festival-villa-mix-anima-multidao-em-goiania.html>> Acessado em 20/04/2016.

## **ANEXO 3**

EXEMPLOS EM ÁUDIO (DE A - P)