

## Goiânia, *Seattle* brasileira?

### A construção das cenas de rock alternativo no Brasil

ALINE FERNANDES CARRIJO<sup>1</sup>

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

Em um dos encartes de disco que Eduardo pegou emprestado para copiar em fita, viu que tinha um endereço para contato. Sem hesitar, escreveu para banda. A resposta chegou duas semanas depois. A carta era grossa e assim que ele abriu, caíram vários folhetos e fazines<sup>2</sup> com contatos de várias outras bandas, notícias sobre shows e diversas publicações. Assim, Eduardo, ao entrar para o mundo do chamado rock *underground* em Goiânia, também abriu portas para uma comunidade que até então não sabia que existia. Passou a produzir fanzines e a trocá-los com pessoas não só do Brasil, mas de diversos locais do mundo. Devido aos laços criados, também conseguia ir a outros lugares do país para assistir shows, com lugar para ficar e comida por conta dos

---

<sup>1</sup> Mestranda em História Social pela UFRJ. Pesquisa financiada pela FAPERJ.

<sup>2</sup> Os fanzines, ou revistas dos fãs (o nome surgiu da união das palavras inglesas *fanatics*- fãs - e *magazine* - revista), começaram a ser produzidos durante a década de 1970 como uma forma alternativa à grande imprensa. Aqui no Brasil, a prática ganhou força durante as décadas de 1980 e 1990, principalmente, entre os punks e anarquistas - os primeiros que foram incentivados pelo espírito *do it yourself*. Antes da popularização da internet, as “revistas de fãs”, levando o significado ao pé da letra, funcionavam (e ainda funcionam) como uma forma alternativa e independente para manifestação de idéias e opiniões.

amigos. Entrou, através dos correios, para uma verdadeira rede de relações, uma comunidade virtual antes mesmo da popularização da internet.<sup>3</sup>

Goiânia é mais um ponto de uma imensa rede de cidades ao redor do mundo que abrigam cenas de rock – comumente chamado de alternativo, termo que será melhor discutido ao longo do texto – formadas no Brasil, principalmente, a partir da década de 1990. A análise destes cenários musicais nos mostra não apenas a constituição de um senso de comunidade entre seus integrantes, como também a elaboração de diversos mecanismos estruturais próprios que possibilitam essa interação. Também nos faz pensar sobre como a sociedade vem se organizando nas últimas décadas e sobre a própria formação deste fenômeno chamado de rock alternativo.

A cena de rock em Goiânia começa a se estruturar na década de 1980 através dos movimentos punk, pós punk e *heavy metal* – momento em que esses gêneros do rock não se misturavam de forma alguma, havendo, inclusive enfrentamentos e rixas entre seus integrantes. No entanto, a capital começa a se afirmar como um novo pólo de rock alternativo no país, após a segunda metade da década de 1990. A partir deste momento, passa a abrigar um dos maiores e mais importantes festivais do gênero no Brasil, o *Goiânia Noise Festival*, que surge em 1995, seguido de outros que também ganharam notoriedade, como o *Bananada* e o *Vaca Amarela*. Há ainda a proliferação de vários bares e casas noturnas voltados ao estilo musical e uma crescente representatividade de bandas de rock goianas em cenário nacional. Sem falar na criação de grandes estúdios, selos e produtores de eventos focados em rock na cidade, dentre eles: *Monstros Discos*, *Two Bears or Not to Bears*, *Fósforo Cultural* e o *Rocklab*. Hoje, em alguns textos jornalísticos e autorais, a cidade é, numa forma de brincadeira, apresentada como a Seattle brasileira, em referência a cidade dos Estados Unidos com grande efervescência neste cenário alternativo e que foi responsável pela ascensão do Nirvana, uma das bandas que surgiu no meio alternativo e tornou-se sucesso mundial.

Neste artigo, pretende-se fazer uma breve apreciação sobre o panorama geral do processo histórico de formação destas cenas no Brasil – e, especialmente, em Goiânia. Procuraremos compreender algumas características que consideremos intrínsecos à constituição e desenvolvimento destas cenas. Aspectos que vão desde políticas culturais

---

<sup>3</sup> Eduardo Pereira, nome fictício. Entrevista concedida à Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia em 19/07/2010.

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

## 1. *Do it yourself* x *Do it together*

***A grande massa***  
Anesthesia Brain

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

***Refrão***

*Pão e circo, putaria  
Porcaria pra nação*

*As coisas só pioram  
e é tudo pelo estado  
(...)*

*Onde está o ser humano  
onde estão seus ideais  
que só pensa em carnavais<sup>4</sup>*

Eduardo Pereira fez parte da banda Anesthesia Brain. Formada em 1995, era intérprete da música acima e adepta do estilo *crossover*. Eduardo declarava-se *hardcore*, mas, na hora de formar a banda, uniu-se a amigos adeptos do *heavy metal*. A união destes dois gêneros é chamada de *crossover* e foi o estilo de muitas bandas do meio alternativo. Para a antropóloga Valéria Brandini, estudiosa da cena de rock brasileira, essa junção foi essencial para o fortalecimento desta cena, já que uniu tribos de rock que

---

<sup>4</sup> ANESTHESIA BRAIN, ***A grande massa***.

eram quase opostas no sentido estético (BRANDINI, 2004: 17). Enquanto o metal presa pela virtuosidade – representada por longos e complexos solos de guitarra – o *punk* segue o minimalismo, baseado na simplicidade dos arranjos musicais. Na música apresentada, percebemos essa última característica e a mensagem de impacto e protesto, também típicos do *punk* e *hardcore*. O *heavy metal* aparece mais em sua forma *thrash*. Conhecido como *thrash metal* é caracterizado por guitarras ainda mais rápidas do que no estilo que lhe deu origem.

Antes de continuar, é preciso ressaltar que gêneros não são estáticos e que procurar definições corretas e únicas para cada um deles pode ser apenas parte de um pensamento essencialista que não define os estilos. Como nos mostra Johan Fornás (apud Brandini) “Gêneros não se constituem de características marcantes que podem desaparecer. São conjuntos dinâmicos de regras genéricas para a formação de obras musicais e, assim, transformam-se continuamente, de acordo com os contextos que os formam e as interpretações que lhe são dadas” (BRANDINI, 2004: 22). Assim, mais do que discorrer sobre cada um desses gêneros, a idéia é tentar compreender como, em geral, essas características aparecem em cada música e/ou grupo, assim como a representação que cada um desses artistas fazem sobre *o que tocam*.

Nesta canção, por exemplo, a voz, usualmente colocada em primeiro plano nas canções populares, é alterada, assim como na maioria das músicas deste gênero. Como mostra Dave Laing, o *punk* “parece querer refutar a perfeição da ‘voz amplificada’. Em muitos casos, a homogeneidade da voz cantada é substituída por uma mistura de discurso, recitações, cantos, gritos sem palavras e murmúrios” (LANG, 1985: 406). Nesta música, toda a letra é falada em tom rápido, como discurso, e o refrão é gritado, com ênfase no fim da palavra “nação”, que se estende por alguns segundos em um grito contínuo. Para Laing, no *punk*, “é evitado qualquer associação com a beleza da música *mainstream*, na sua forma, assim como no seu conteúdo... *Punk* tem poucas músicas de amor” (LANG, 1985: 407). O *punk* e o *hardcore*, assim como toda cultura *punk*, surgiram para chocar. A agressividade das músicas, tanto na letra, quanto no ritmo, mostra claramente isso. Para Will Straw, o rock alternativo é um fenômeno que se formou a partir da estabilização dessas cenas do movimento *punk*.

Não há dúvida que o caráter ideológico do *punk* marcou o início da cena musical alternativa. Principalmente, no que diz respeito ao espírito “Faça você mesmo” que

inspirou diversas bandas a formarem seus próprios grupos. Essa postura e atitude, por sua vez, criaram as bases mercadológicas que viabilizaram a produção, divulgação e consumo da música na cena alternativa. Para Brandini,

O rock alternativo surgiu do desconforto sentido pelos jovens (...) e foi por eles potencializado com a atitude da negação do universo pop, quase sempre imposto comercialmente pela grande indústria fonográfica (...) A produção padronizada de hits (sucessos) gerou essa inquietação entre os que buscavam atitude, inovação e diversidade no rock (BRANDINI, 2004: 21).

Além da questão ideológica e mercadológica que, influenciadas pelo movimento *punk*, marcaram o início da cena alternativa, Brandini aponta também a estética musical e visual como outra dimensão marcante. Mas, nesse sentido, menos influenciada pelo *punk* e mais pela pluralidade e união de diversos estilos, como mencionado sobre o *crossover*. Assim, é essa característica que diferencia e identifica o rock alternativo. Esta mistura entre gêneros do próprio rock – e, em alguns casos, também com ritmos regionais – ocorre das mais diversas formas nas cenas alternativas. Will Straw diz que o rock alternativo não possui mecanismos para definir algumas práticas musicais como obsoletas:

O surgimento de novas formas estilísticas num clima de pluralismo raramente vem acompanhado de uma pretensão de evolução (...) surge uma grande variedade de exercícios estilísticos ou genéricos em que nenhum estilo começa como privilegiado ou como organicamente expressivo de um ponto de partida cultural. Em vez de se pensar que toda a cultura do rock alternativo se movimenta numa dada direção, são as carreiras individuais que se movimentam dentro dessa cultura de modo idiossincrático (STRAW, 1991: 497).

Se essa pluralidade estética no rock alternativo é praticamente unanimidade dentre os estudiosos, o ponto de origem deste gênero é causa de discórdias.

A construção dessa rede de relacionamento através de cenários de rock ao redor do mundo começa a ser constituída a partir do fim da década de 1980 e início de 1990. Não há consenso sobre o local ou tempo exato de seu surgimento e há, inclusive, diferentes denominações para esta comunidade musical. *Underground*, independente, alternativa. São nomes que se confundem, se misturam e até mesmo andam paralelas para denominar essa nova fase do rock. A década reconhecida como “perdida” para grande parte do meio cultural – e, principalmente, para o rock – foi, na verdade, período

de estruturação e desenvolvimento do processo de formação do que viriam a se constituir essas cenas. Espalhadas pelo mundo, criaram poucos grandes ídolos, mas formaram uma diversidade enorme de bandas e, mais do que isso, possibilitaram a ascensão de artistas que atuam distantes da indústria fonográfica – e também a formação de um mercado intermediário.

De qualquer forma, é preciso levar em consideração que esse espaço cultural de pluralismo e ecletismo forma uma cultura que não possui um objetivo comum ou critérios de juízo correspondentes, como era comum ocorrer nas tribos de *punk* ou *heavy metal*, por exemplo. E essa é, provavelmente, uma das razões por se falar em crise do rock durante a década de 1990.

Para Brandini, a polêmica em relação ao ponto de origem das cenas de rock não está resolvida, porque, além das discordâncias de opiniões em relação ao termo ‘alternativo’, ele adquire novos sentidos nos países em que se estrutura. Independente de sua origem, para Brandini, “o rock alternativo marcou a década de 1990, nascendo como produção não atrelada a interesses ou tendências políticas dominantes no mercado, representando um estilo musical e ideologicamente à margem da indústria cultural” (BRANDINI, 2004: 34). Assim, o termo alternativo surge exatamente pela rejeição que o *underground* (práticas culturais que estão fora do grande mercado musical, formado pelas grandes gravadoras e conhecido como *mainstream*) tinha em relação ao fim mercadológico, “Portanto, seu caráter alternativo vem da busca de produção de um estilo situado à margem do sistema consumista da indústria cultural” (BRANDINI, 2004: 14).

Começa, então, a ser criada infra-estrutura, como selos, espaços próprios e festivais, que oferecem condição para o crescimento das cenas. Em consequência, forma-se um mercado intermediário, facilitado pelo barateamento e acesso às tecnologias. Esse mercado é alimentado por alguns meios que permitem a troca e contato entre as cenas localizadas geograficamente distantes uma das outras. Em um primeiro momento ocorriam em grande parte através dos fanzines, correspondências e troca de fitas cassetes. Agora, principalmente, através da internet e de circuitos, coletivos e organizações que fortalecem essas relações. Alguns exemplos são a Associação Brasileira de Festivais Independentes e, principalmente, o Circuito Fora do Eixo, que conectam diversas cidades do interior do país e da América do Sul,

funcionando como rede de apoio às cenas. Estes circuitos vêm modificando o lema *punk* “do it yourself”, pela idéia “do it together”, e alteram as relações de produção de sentido.

Há ainda alguns estudiosos que consideram a cena de rock alternativo como espalhamento da onda *grunge*, como ficou conhecido o rock de garagem dos Estados Unidos, representado pela cidade de Seattle e pelo Nirvana. Já para Brandini, o *grunge* é apenas a imagem midiática do rock alternativo.

Para além do sentido teleológico, a busca de um início pode significar uma melhor compreensão dos fenômenos históricos, dependendo do foco de pesquisa. No entanto, neste caso, independente do ponto de origem, as discordâncias em relação ao tema servem para exemplificar a complexidade do fenômeno do qual se trata e mostrar que as cenas de rock alternativo ao redor do mundo se formaram através de um processo longo de estruturação e que transformou e ainda transforma a vida de jovens ao redor do mundo.

## 2. A juventude atuante: investimentos afetivos e senso de comunidade

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

O rock se torna visível só quando localizado no contexto da produção de uma rede de empoderamento: uma aliança afetiva, organização de práticas e eventos materiais e concretos, formas culturais e experiências sociais que abrem e estruturam o espaço de investimentos afetivos no mundo. (...) Uma música específica existe como rock para um público só quando localizada num conjunto maior chamado aparelho do rock. Nesse contexto, a música é modulada de modo a empoderar seu funcionamento específico. O aparelho do rock inclui textos e práticas musicais e também determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens de artistas e aficionados, relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, práticas midiáticas, compromissos ideológicos e representação midiática do próprio aparelho (GROSSBERG, 1984: 478).

A forma como o aparelho do rock se estrutura, a partir de “investimentos afetivos no mundo” não pode ser dissociada do surgimento e estabilização da chamada juventude enquanto ator social independente e consciente de si mesmo. A importância que esse grupo social assumiu a partir da segunda metade do século XX é inegável. Para Hobsbawm, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes” (HOBSBAWM, 1995: 323). Nesse sentido, não só a categoria juventude é datada historicamente, como também a preocupação de análise sociológica e “peso social” que lhe é atribuída: “o jovem adquire importância sociológica à medida que encabeça movimentos culturais e políticos de contestação às ordens estabelecidas” (CAVALCANTE, 1987: 18).

Diante da ciência de que estamos lidando com uma categoria socialmente e historicamente construída, devemos sempre especificar sobre qual juventude estamos falando, já que “há entre os jovens, estilos, valores e comportamentos em disputa que produzem identificação” (NOVAES, 1998: 7). No caso dos jovens que começam a formar a cena de rock alternativo em Goiânia, sabemos que possuem condições financeiras relativamente estáveis, já que conseguem de uma forma ou outra ter acesso a materiais cujo acesso era extremamente complicado e possuem tempo livre – não precisam ajudar economicamente em casa – para formação e atuação na cena. Ao mesmo tempo, compreende-se que a juventude é parte da construção do indivíduo na sociedade moderna e que “em sociedades ocidentais modernas e complexas, a idade é um dos marcadores culturais e dos componentes da vida e da identidade social que não pode ser descartado com facilidade, mas também não deve ser encarado com exclusividade” (ALMEIDA, 2006: 95).

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

(...) uma das “lições” mais importantes dadas pela epidemia da AIDS é a desmistificação de que a aquisição de informações implicaria, automaticamente, uma mudança de comportamento. Essa concepção está baseada numa forma racionalista e “economicista” de pensamento (...)

Assim, no caso da Aids, as “perdas” – tendo em vista que esta é ainda uma doença que não tem cura – seriam, sem dúvida alguma, maiores que os “ganhos”, ou, em outras palavras, o prazer não justificaria o risco (ALMEIDA, 2006: 92).

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

Mesmo quando tais desejos eram acompanhados de manifestações, grupos e movimentos públicos; mesmo no que parecia, e às vezes tinha, o efeito de rebelião de massa, a essência era de subjetivismo. (...) Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção (HOBSBAWM: 1995: 326).

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

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

Em relação ao rock alternativo, por exemplo, os valores estéticos dominantes no terreno alternativo local costumam ser similares de uma comunidade para outra. Para Straw, “A cultura global do rock alternativo é uma que o localismo foi reproduzido, em caminhos relativamente uniformes, em níveis continentais e internacionais” (STRAW, 1997: 499). Exemplo disso é a grande utilização da língua inglesa nas canções, característica bastante comum também nas bandas goianas e que pode ser visto como uma forma de facilitar a comunicação em uma cena que extrapola as fronteiras nacionais.

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

Assim como todas as formas de identificação, ao fazer sua diferenciação de outros estilos musicais, a música alternativa ou *college* propicia um senso de comunidade àqueles que se engajam em certo quadro de práticas sociais, consumo, produção e interação. Como participantes de movimentos locais, acham necessário expressar a diferença entre outras fontes de produtores e consumidores de música. Eles também estão conscientes de pertencer a uma subcultura que se estende para além das fronteiras de sua comunidade (BRANDINI, 2004: 89).

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

Aqui cabe uma ressalva sobre o termo *brodage*, muito utilizado na cena local, como mostra o sociólogo Rubens Benevides. De acordo com ele, esse termo estava relacionado à prática comum em eventos da cena alternativa em “que as bandas rateiam parte ou todos os custos dos eventos em que se apresenta” (BENEVIDES, 2008), ou seja, os eventos tinham por intenção a socialização e criação de espaços em comum para as bandas tocarem, mesmo que os organizadores tivessem que pagar para isso. Essa denominação foi estendida para qualquer prática que envolvesse troca de favores entre os membros da cena.

Assim, forma-se uma imensa rede ao redor do Brasil e do mundo que funciona cada vez mais através de lógicas próprias, a ponto de se criar um verdadeiro mercado intermediário com suas próprias leis e estrutura funcional e com aspectos estéticos próprios, determinados e difundidos dentro do próprio campo. Se, como diz Bourdieu, “pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção”, então, no caso campo do rock alternativo, podemos perceber uma independência num grau bastante elevado que foi facilitado pelo acesso a tecnologia. Primeiro, pela própria concepção “estética e dimensão técnica do rock dos anos 90”, que se orientou por essa apropriação de novas

tecnologias de produção pelos jovens artistas. E, segundo, porque permitiu, mais do que a possibilidade de que qualquer pessoa poderia formar sua banda – mesmo sem ser músico, como pregava o *punk* dos anos 1970, que qualquer um pudesse também gravar um disco de sua banda: “você não precisa ser pop para gravar um disco” (BRANDINI, 2004: 41). Mas também, e principalmente, pelo lugar que este campo ocupa enquanto alternativa a um campo cultural mais amplo.

### 3. A aparelhagem roqueira

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

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

Se as novas tecnologias de produção e as novas relações de mercado não solucionaram o problema da exclusão, ao menos possibilitaram a concretização do sonho de jovens músicos. A impossível inserção no mercado de muitas bandas de rock das décadas passadas tornou-se uma realidade para inúmeras bandas alternativas nos anos 90 (BRANDINI, 2004: 10).

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

gênero toma forma – é alterado drasticamente. Ou seja, para além da ruptura e alterações nos padrões sonoros e comportamentais, questões que também são observadas nas gerações anteriores, há uma grande mudança no cenário do rock de uma forma geral.

Formou-se um mercado intermediário em função da ideologia das bandas e do público do rock alternativo, que condenava a forma de seleção realizada pelas grandes gravadoras – os chamados sucessos prontos, ou *sure things*. Para conseguir se estruturar sem os “grandes”, foram criadas formas alternativas de produção e divulgação. Surgiram selos especializados em determinados seguimentos musicais que se alimentou da produção *underground*. Forma-se, então, um campo cultural sustentado e provedor de um mercado intermediário com crescente autonomia.

De qualquer forma, com uma abrangência relativamente grande e estabilidade econômica, esse mercado situa-se entre o *underground* e o *mainstream* pop. Para Brandini, o mercado alternativo surgiu como um grande ponto de inovação:

A saga dos pequenos empreendedores com seus selos marcou a luta pela sua inserção e sobrevivência no mercado. Injetando inovação, diversidade e criatividade no ambiente fonográfico (rompendo com o medo do risco e a necessidade de “sure thing”), os selos representam o contraponto ideológico do *mainstream*. Foram o alternativo a indústria da música, o efervescente, audacioso e imprevisível no processo de criação e produção musical (BRANDINI, 2004: 89).

Assim, ao contrário das *majors* – as grandes empresas da indústria cultural – que iam atrás de talentos em busca do lucro, os selos tentavam desenvolver uma “uma estrutura estável para poderem investir em bandas de seu agrado” (BRANDINI, 2004: 74). Brandini diz que os “independentes” são, na verdade, os únicos empreendedores culturais, por necessidade, já que eles só fazem dinheiro criando ou trabalhando em novos mercados, que não aqueles da grande estrutura de mercado. Portanto, buscar novos estilos musicais, para além da questão ideológica, é também uma questão de sobrevivência para os pequenos selos.

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

manter-se apenas pela persistência e vontade de alguns atores individuais. Fabrício Nobre, um dos organizadores do Goiânia Noise Festival, define sua produção independente de uma maneira bastante simples: “ser independente é garantir que, independente do que for, o festival vai acontecer”<sup>5</sup>. Apesar de hoje esse evento ter uma estrutura que o coloca como o principal festival de rock alternativo do Brasil, nas primeiras edições ele deu pouquíssimo lucro ou até mesmo prejuízo para seus organizadores. Além disso, a arte “autêntica”, realizada sem concessão a outros tipos de interesse seja ele qual for – político, econômico – passa a ser um critério essencial para a música produzida neste campo.

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

Esses músicos e produtores, cuja iniciação profissional ocorreu no universo dos grupos de rock alternativo, tinham experiência em linguagem musical, no processo de produção e no conhecimento da necessidade do público. Apesar de as grandes saberem do potencial de consumo do rock alternativo, não tinham know-how para tomar essa fatia de mercado, pois nada conheciam da cena de rock (BRANDINI, 2004: 87).

Além disso, na maioria das vezes, os festivais começaram com o intuito de produzir um lugar para a própria banda tocar, o que mostra também a realidade do campo cultural goiano na época, já que esses lugares eram restritos. Pablo Kossa mostra qual foi o incentivo para criação do *Vaca Amarela*, um dos mais importantes festivais da cidade:

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

As próprias dificuldades do campo cultural local também são apontadas como proporcionadoras de uma mentalidade empreendedora para início da produção neste campo, como mostra Márcio Júnior, um dos idealizadores do *Goiânia Noise Festival*:

---

<sup>5</sup> Em palestra durante o 16º *Goiânia Noise Festival*.

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

Percebe-se, portanto, a constante relação às dificuldades locais, mesmo que como impulsionadoras da cena. Nesse sentido, podemos ver que a rede que se forma ao redor do Brasil e do mundo é também influenciada pelas relações que o campo estabelece em cada localidade, principalmente, pela busca por poder e legitimidade, de forma que se criam estratégias políticas para a afirmação da cena alternativa na localidade. No entanto, num caráter mais local do que regional.

Acreditamos, então, que Goiânia surge como um ótimo exemplo para caracterizar a cena alternativa, na medida em que representa a abrangência dessa nova fase do rock dos anos 1990, que se firmou em localidades de pouco alcance, e possibilitou que essas se tornassem referência. Mesmo com forças políticas não facilitando (em nenhuma questão cultural), ou indo em direção oposta, como, por exemplo, no caso do projeto que pretendia intitular Goiânia capital *country*. Nesse sentido, podemos dizer que a configuração do rock alternativo mostra também um mundo que já não funciona na lógica da polarização e caminha para um funcionamento em rede – principalmente, devido ao desenvolvimento econômico de países emergentes e o aprimoramento e barateamento das tecnologias de comunicações. As oportunidades estão cada vez menos concentradas nos grandes centros – e o desenvolvimento da cena em Goiânia é reflexo e, ao mesmo tempo, articulador deste processo.

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

## Referências:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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