

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* - MESTRADO EM
HISTÓRIA

EMERSON MAGALHÃES

**CONSTRUÇÃO DA CENA CULTURAL E MUSICAL DO ROCK ALTERNATIVO
GOIANO**

Goiânia
2017

EMERSON MAGALHÃES

**CONSTRUÇÃO DA CENA CULTURAL E MUSICAL DO ROCK ALTERNATIVO
GOIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Albertina Vicentini.

Goiânia
2017

M189c	<p>Magalhães, Emerson Construção da cena cultural e musical do rock alternativo goiano[manuscrito]/ Emerson Magalhães.-- 2017. 148 f.; il. 30 cm</p> <p>Texto em português com resumo em inglês Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós- Graduação Stricto Sensu em História, Goiânia, 2017 Inclui referências f. 119-125</p> <p>1. Música popular - Goiânia (GO). 2. Heavy metal. 3. Rock - (subd. geog.). 4. Rock - Estados Unidos. 5. Rock alternativo - Goiás (Estado). I. Almeida, Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues de. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título</p> <p>CDU: 78.036.9(043)</p>
-------	--

CONSTRUÇÃO DA CENA CULTURAL E MUSICAL DO ROCK ALTERNATIVO GOIANO

Dissertação aprovada em 10 de março de 2017, no curso de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História.

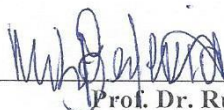
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Albertina Vicentini Assumpção
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dra. Thais Alves Marinho
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Rubens de Freitas Benevides
UFG / Examinador Externo

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros
PUC Goiás / Suplente

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
PUC Goiás Goiás / Suplente

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a Albertina Vicentini, por sua paciência e seriedade ao me ajudar com seu apoio e sinceridade através de suas orientações e como grande responsável pela realização deste trabalho.

A minha gratidão à minha família - minha esposa Marilene Cristina, meus filhos Marianas S. Magalhães e Guilherme S. Magalhães.

Ao apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

Agradeço ao professor Dr. Rubens de Freitas Benevides pelo auxílio nas indicações de livros e também na aceitação do convite em participar da banca de mestrado.

Agradeço à professora Dra. Thaís Alves Marinho por ter aceitado o convite para participar da banca do mestrado.

Agradeço à professora Dra. Maria Cristina pelo auxílio durante a especialização no Curso de História e me fez acreditar em um futuro mestrado.

À professora Dra. Ivoni Richter Reimer pela força e conselhos nos momentos mais difíceis da vida durante o curso de Mestrado.

Ao professor Dr. Eduardo Quadros, coordenador da Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pelas sugestões de leituras e os conselhos acadêmicos.

Aos profissionais entrevistados que colaboraram com esse trabalho, especialmente Leonardo Ribeiro (Léo Bigode) do selo Monstro, Maurício Mota da banda HC-137, Beto Cupertino da banda Violins e Moacir de Brito Nascimento (Moka), Presidente da Ordem dos Músicos - Secção Goiás.

Ao Luiz Eduardo J. Fleury pela colaboração não só nas entrevistas como também nos auxílios sobre o movimento punk e pelo bate papo agradável ouvindo um pouco de rock.

Agradeço a todos os professores que tive durante a graduação e a especialização no Curso de História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Aos meus familiares, por acreditarem nesse projeto tão difícil e por darem uma força mesmo que distante: irmãos, irmãs, sobrinhos, tios e tias.

Em especial ao meu pai Geraldo Magalhães (*in memoriam*) e à minha mãe Dona Cecília Morais (*in memoriam*).

Dedicado a todos que acreditam nos seus sonhos.

“Estudar as memórias coletivas fortemente construídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de forçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igreja, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também suas posições irreduzíveis.

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso dos Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum”.

Michael Pollak. *Memória, esquecimento, silêncio*. 1989.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise da construção da cena cultural e musical do rock alternativo goiano. A partir da noção de campo, abstraída da obra de Pierre Bourdieu (2012), apresenta-se o rock desde suas raízes e o seu surgimento nos Estados Unidos assim como seus principais agentes e músicos. Apresenta-se também o rock brasileiro dos anos 80, influenciado pelas grandes gravadoras (*majors*), seguido da contraposição do movimento punk, paralelamente ao movimento operário de São Paulo, como um movimento de periferia e de grupos esquecidos pela grande mídia musical. Através do lema *do it yourself* (faça você mesmo) os punks se contrapuseram a essa ideia de domínio das grandes gravadoras, provocando um conflito entre os dominantes, representado pelas *majors*, e os dominados, representados pelo movimento underground punk. Esse movimento reverbera em Goiás e a juventude goiana promove, através de festivais e fanzines, um rock local esquecido do chamado Eixo Rio-São Paulo e contra a tentativa de se criar uma identidade musical sertaneja para os goianos. Nesse processo, cria uma cena musical e cultural com identidade própria. O trabalho ouviu empresários, participantes de bandas em entrevistas e teve como aportes teóricos Napolitano (2005), Benevides (2010), (2013), Bourdieu (1996), (2007), (2012), Alexandre (2002), Dapieve (1996), O'Hara (2005), Friedlander (2002), Dias(2000), Brandini (2004), Kossa (2005).

Palavras-chave: raízes do rock, o rock dos Anos 80, punk, rock alternativo goiano.

ABSTRACT

The present work has the objective of analyzing the construction of the cultural and musical scene of alternative rock from Goiás. From the notion of field, abstracted from the work of Pierre Bourdieu (2012), presents the rock from its roots and its emergence in the United States as well as its main agents and musicians. There is also the Brazilian rock of the 80's, influenced by the majors, followed by the opposition of the punk movement, in parallel with the São Paulo working-class movement, as a periphery movement and groups forgotten by the great musical media. Through the motto of it yourself, punks countered this idea of dominance by major record companies, provoking a conflict between the dominant, represented by the majors, and the dominated, represented by the underground punk movement. This movement reverberates in Goiás and the youth of Goiás promote, through festivals and fanzines, a local rock forgotten of the call Axis Rio-São Paulo and against the attempt to create a sertaneja musical identity for the goianos. In this process, it creates a musical and cultural scene with its own identity. The work heard entrepreneurs, participants of bands in interviews and had as theoretical contributions of Napolitano (2005), Benevides (2010), (2013), Bourdieu (1996), (2007), (2012), Alexandre (2002), Dapieve (1996), O'Hara (2005), Friedlander (2002), Dias(2000), Brandini (2004), Kossa (2005).

Keywords: rock roots, 80's rock, punk, alternative rock Goiano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do disco “Never Mind The Bollocks, Here’s The” da banda Sex Pistols.....	27
Figura 2: Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circencis”.....	30
Figura 3: Circo Voador no Arpoador, Rio de Janeiro, 1982.....	41
Figura 4: Logotipo da Rádio Fluminense conhecida como a “maldita”.....	42
Figura 5: Capa do disco “As aventura da Blitz” da banda Blitz.....	43
Figura 6: Apresentação no Circo Voador da Banda “Blitz”, com Lobão na bateria	46
Figura 7: Slogan do Rock in Rio, considerado o maior festival de música no Brasil	46
Figura 8: Capa do disco “Maior Abandonado” da banda Barão Vermelho	47
Figura 9: Capa do disco “Ideologia” do Cazuza	49
Figura 10: Capa do disco “Seu Espião” da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens.....	51
Figura 11: Capa do disco “Cinema Mudo” da banda Paralamas do Sucesso	53
Figura 12: Capa do disco “Selvagem?” da banda Paralamas do Sucesso.....	55
Figura 13: Capa do disco “Vivendo e não Aprendendo” da banda Ira!.....	58
Figura 14: Capa do disco “Nós vamos invadir sua praia” da banda Ultraje a Rigor	60
Figura 15: Capa do disco “Rádio Pirata ao vivo” da banda RPM	62
Figura 16: Capa do disco “Cabeça Dinossauro” da banda Titãs	64
Figura 17: Capa do disco “Grito Suburbano” feito pelas bandas: Inocentes, Olho Seco, Cólera.....	70
Figura 18: Capa do disco “Miséria e Fome” da banda Inocentes	74
Figura 19: Capa do disco “Pânico em São Paulo” da banda Inocentes	76
Figura 20: Capa do disco “Botas, fuzis, Capacetes” da banda Olho Seco.....	77
Figura 21: Capa do disco “Pela paz no mundo” da banda Cólera	78
Figura 22: Capa do disco “O Concreto já rachou” da banda Plebe Rude.....	81
Figura23: Capa do disco “Capital Inicial” da banda Capital Inicial.....	83
Figura24: Capa do disco “Legião Urbana” da banda Legião Urbana	84
Figura25: Capa do disco “Made in Go” da banda HC-137	99
Figura26: Cartaz da 1ª edição do Festival Goiânia Noise	105
Figura 27: Primeira edição do fanzine Imaginação de 1985.....	112
Figura 28: Fanzine “Colapso Utópico” 04 edição de 1993.....	113

Figura 29: Os fanzines “Tráfico” 02 edição de 1996 e o “Razia” 01edição 1996...114	
Figura 30: Primeira edição do fanzine “Menarca” de 1998.....115	

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Fusões na indústria fonográfica- 1963-1993	32
Quadro 2: Evolução da porcentagem de domicílios com rádios e tvs: Brasil - (1970-1996).....	32
Quadro 3: Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil-1968-1980 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LP'S).....	33
Quadro 4: Campo de produção musical do rock dos anos 80, o movimento underground punk e a cena independente de Goiânia.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
AS RAÍZES DO ROCK AND ROLL	16
1.1 O Rock no Cenário Pós-Guerra dos Anos 50 e 60.....	19
1.2 O Rock Dos Anos 70 - o Surgimento do Punk: a Volta às Raízes Musicais.....	24
1.3 O Rock No Brasil e o Movimento Tropicalista	29
1.4 O Desenvolvimento da Indústria Fonográfica no Brasil.....	31
CAPÍTULO II	
O ROCK DOS ANOS 80: A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O MOVIMENTO UNDERGROUND PUNK.....	35
2.1 As Principais Bandas de Rock do Rio de Janeiro dos Anos 80.....	41
2.2 As Principais Bandas de Rock de São Paulo dos Anos 80	57
2.3 O Surgimento do Punk no Brasil	66
2.4 O Rock Fora do Eixo Rio-São Paulo	79
CAPÍTULO III	
O ROCK ALTERNATIVO GOIANO DOS ANOS 90 E SUA DIVERSIDADE CULTURAL E MUSICAL	87
3.1 As Raízes do Rock Alternativo Goiano	93
3.2 Goiânia Noise e a Força Musical da Cena Independente	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS.....	119
ANEXOS	126

INTRODUÇÃO

Este breve trabalho é minha versão sobre minhas lembranças de infância no interior de Minas Gerais, numa cidade chamada Unaí, localizada a 168 km da Capital Federal, Brasília. Por ser uma cidade muito próxima ao berço do rock brasileiro, acabou reverberando toda a influência do rock brasiliense daquele tempo.

Ainda devido a essa proximidade, a cidade de Unaí também sintonizava todos os seus meios de comunicação, rádios, tvs, jornais, com os meios oriundos da capital federal. Com isso, o rock adentrou, com seu imaginário poético e raivoso, as mentes de grande parte da juventude da cidade, criando assim uma legião de fãs em grande parte dessa cidade mineira.

Por essa razão, as músicas citadas no decorrer deste trabalho fazem parte de minha formação, de minha ideologia e de meu imaginário enquanto adolescente de uma cidade do interior. A partir deles, surgiram em mim algumas reflexões sobre o rock brasileiro e, mais tarde, sobre o rock goiano, já que foi a cidade de Goiânia que me acolheu mais tarde. Por isso, a produção deste trabalho acadêmico sobre o rock e, mais especificamente, o rock alternativo goiano.

A música através do rock é, antes de tudo, som¹. Seu leque de ação no espaço parece muito mais aberto, quase infinito, porque as notas se espalham em ondas mais amplas do que os traços presos aos limites concretos das molduras.

A música popular tem trazido e iluminado, a um só tempo, as posições e o dilemas não só dos artistas, mas também dos seus públicos e mediadores culturais - produtores, críticos, formadores de opinião. (NAPOLITANO, 2005, p. 76)

Nesse sentido, na música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas.

O rock nacional dos anos 80 sempre foi visto pelos meios de comunicação como uma criação da geração perdida, chamada por Renato Russo de “geração coca-cola”. Mas não é bem isso que podemos observar mais de vinte anos depois. As bandas permaneceram e ainda fazem sucesso na atualidade e continuam encarando a música com profissionalismo.

¹ Retirado da obra “O que é Rock” (CHACON, 1989).

Esse *Brock*² dos anos 1980 foi híbrido por ter sido influenciado tanto pelo movimento *punk* inglês do final dos anos 70, como pelo som progressivo do rock inglês. “Uns faziam um rock mais político e niilista, influenciados pelas bandas inglesas de *punk rock*, e outros produziam um som mais ingênuo, alegre, sem grandes preocupações políticas”. (DAPIEVE, 1996, p. 23).

Neste cenário do *Brock*, uma de nossas preocupações é compreender como a indústria cultural tentou cooptar todo esse movimento. As empresas fonográficas, depois de amargar grandes prejuízos nos anos 1970, não quiseram deixar barato e procuraram apostar suas fichas nessas bandas que surgiam a todo minuto, em todos os cantos do Brasil.

E é nesse contexto que falaremos do rock goiano. A primeira pergunta que vem à nossa cabeça é por que o rock goiano não explodiu em sucessos nesse tempo, como nossos vizinhos de Brasília, a exemplo da banda Legião Urbana. E como Goiânia lidera hoje grande parte do rock alternativo do país, constituindo-se a capital do rock independente.

Em uma entrevista realizada com um músico de uma banda tradicional da época, chamada de “Vide Bula”, uma banda que fez (e faz) *cover* de uma das melhores bandas do mundo, Pink Floyd, conseguimos notar um pouco a construção de certa independência do rock goiano, que poderia responder essa indagação. O líder dessa banda goiana “Vide Bula” é o baterista Moacir Brito do Nascimento, mais conhecido no mundo do rock como “Moka”. Atualmente, exerce a função de Presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, Seção Goiás: “O verdadeiro rock goiano, ele surgiu praticamente nos anos 70. O rock goiano antecedeu o rock dos candangos de Brasília e foi praticamente a partir dos anos 70”, diz ele. (Entrevista,/2015)

Assim, o objetivo principal desta dissertação é construir uma análise do campo³ musical do rock goiano, apontando a sua diversidade cultural e musical no campo alternativo e sua independência do campo dominante, pelo menos em termos

² Brock foi o nome dado por Nelson Mota ao movimento das bandas de rock no Brasil nos anos 80. (DAPIEVE, 1996).

³ “Campo” conceito criado por Pierre Bourdieu que consiste em analisar o espaço em que ocorrem as relações entre os indivíduos, grupos e estruturas sociais, espaço este sempre dinâmico e com uma dinâmica que obedece a leis próprias, animada sempre pelas disputas ocorridas em seu interior, e cujo móvel é invariavelmente o interesse em ser bem-sucedido nas relações estabelecidas entre os seus componentes. (2012)

de agentes e hierarquias, compreendendo as possibilidades de seu diálogo entre o rock brasileiro dos anos 80, as lutas sociais e o campo musical que dominavam a política brasileira e goiana naquele momento.

Dentre as estratégias de investigação, estão estudos bibliográficos dos principais sociólogos, jornalistas e teóricos, especialmente Napolitano (2005), Benevides (2010), (2013), Bourdieu (1996), (2007), (2012), Alexandre (2002), Dapieve (1996), O'Hara (2005), Friedlander (2002), Dias (2000), Brandini (2004), Kossa (2005) sobre o tema, determinados procedimentos da história oral e da pesquisa participante, como entrevistas, para a obtenção de dados significativos capazes de analisar e elucidar a questão proposta. Também foi feita uma pesquisa documental em jornais locais, blogs, fanzines, CD'S, discos, fitas VHS, fitas cassetes, acervos fotográficos e radiofônicos-televisivos, como Museu da Imagem e do Som, jornais *O Popular*, *O Globo*, *Diário da Manhã*, *Jornal Opção*.

Essa temática demandou um diálogo extenso com outras áreas do saber tais como a sociologia, a literatura e a política entre outras. Esse diálogo não nos mostrou a verdade a ser escrita, pois a História nos informa que não existe uma verdade, mas várias verdades. O historiador deve buscar sempre esse novo olhar, através do qual tudo pode ser analisado, abrindo, assim, um leque de informações ainda maior, que lhe possibilite conhecer, analisar e fazer suas interpretações.

Por acreditar nas possibilidades desse diálogo é que desenvolvemos o trabalho. Pois a cultura é uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já com um significado e uma apreciação valorativa. (PESAVENTO, 2004, p. 15).

Dessa forma, o primeiro capítulo do trabalho procura definir o que é rock. Depois inicia um panorama geral sobre as raízes do rock desde suas origens nos EUA, a partir da chamada "Era de Ouro"⁴, que acelerou de forma impressionante o crescimento industrial do país, desenvolvendo uma produção em larga escala comercial, até os imigrantes do Sul, que desenvolveram um estilo musical único, com melodias cantadas em forma de lamentos vividos pelas suas dificuldades e

⁴ Era de Ouro: ocorreu após a Segunda Guerra Mundial (1945-1970), período de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável, conforme afirma Hobsbawn em *A Era dos Extremos* (1994).

condições precárias de sobrevivência assim como pelas saudades que apertavam os corações das terras deixadas para trás.

Os estilos musicais desse tempo foram o *rhythm'n'blues*⁵, o *gospel*⁶ e a *ballad*⁷. Mas os grupos ainda serão influenciados principalmente pelo blues⁸, que mais tarde será incorporado em outro novo estilo chamado *rock and roll*⁹. A partir disso, o trabalho mostra o “desenvolvimento” do rock e suas vertentes até chegar ao que dele conhecemos hoje. Ainda nesse capítulo, o trabalho trata do punk, estilo musical sobre cuja origem muito se discute, se proveniente dos Estados Unidos ou da Inglaterra, e também da *tropicália*, que, em conjunto ao punk, instaurou a contracultura no Brasil dos anos 70. O movimento tropicalista foi importante por fazer a introdução das guitarras elétricas na música brasileira e utilizar o bom humor como temas musicais. Para finalizar, avalia-se o surgimento e as principais fusões ocorridas na indústria fonográfica mundial dos anos 1970 aos anos de 1990, que serve como tema introdutório ao próximo capítulo.

O segundo capítulo mostra o panorama do campo musical do rock brasileiro dos anos 1980 e as principais influências das grandes corporações (gravadoras) também chamadas de *majors* na música através das principais bandas de rock do Brasil. Aponta a luta no campo musical entre as *majors* e o movimento punk, que foi ou ainda é considerado um movimento contrário à comercialização do rock, ou seja, uma luta caracterizada entre os dominantes, representados pelas gravadoras (*majors*), e os dominados, representados pelos punks, movimento cujos adeptos foram os negros de periferias e os excluídos por grande parte dos movimentos musicais e dos meios de comunicação. Os punks brasileiros, com o lema do punk inglês *do it yourself* (faça você mesmo), criaram vários festivais e gravações de forma

⁵ O *rhythm'n'blues* é uma designação que se usa para uma variedade de gêneros da música negra que surgiu a partir dos anos 1930 nos Estados Unidos. V. capítulo I.

⁶ Esse tipo de música teve sua origem na música cristã dos negros americanos, o “Negro Spirituals”, no início do século XX. Tratava-se de uma música harmoniosa diversificada em várias vozes (coral), um solista, piano, órgão, guitarra, bateria, baixo, formando um pequeno conjunto musical.

⁷ Considerada geralmente como uma música romântica.

⁸ Tendo suas origens na África, o Blues se desenvolveu nos campos de algodão do sul dos Estados Unidos, onde afro-americanos cantavam a saudade, a dor e a sublimação de suas angústias, através de toques e cantos carregados de fortes sentimentos.

⁹ O Rock'n'roll surgiu nos Estados Unidos no início dos anos 50 e depois se espalhou pelo mundo todo. Talvez seja hoje o gênero musical mais presente em praticamente todas as culturas do planeta. Teve como principal influência o blues e seus instrumentos mais característicos são: a guitarra, a bateria e o baixo elétrico.

independente, isto é, sem apoio das grandes empresas e formarão a cena *Underground*, também chamada de alternativa às grandes gravadoras.

O terceiro capítulo mostra como se forma a cena cultural e musical do rock alternativo goiano nos anos de 1990 sob a influência do movimento punk e seu lema “faça você mesmo”. O panorama se constrói através de relatos vivenciados pelos agentes da cena musical alternativa goiana em entrevistas realizadas. O capítulo ainda volta no tempo, mais especificamente nos anos de 1960, quando se encorpa o debate sobre a modernização de Goiânia, que já existia desde os anos 30 com a transferência da capital do estado. Os anos 60 serão o período da modernização e criação de várias estatais no estado pelo então governador Mauro Borges, filho do ex-governador Pedro Ludovico Teixeira. Nos anos 80, esse debate volta, principalmente após o acidente radiológico em Goiânia com o Césio 137, já com um discurso identitário que releva vários projetos, entre eles a tentativa de transformar Goiânia na capital country do país. Dentre os movimentos de contestação a essa identidade que surgem um deles será o do punk goiano.

Após o acidente com o Césio 137, surge a banda HC-137 (Horrores do Césio 137), a banda punk que questionará esse projeto que excluía os outros movimentos culturais de Goiânia. Somando-se a isso o preconceito e o esquecimento do resto do país em relação ao campo musical goiano, cria-se em Goiânia um forte movimento alternativo ao country. Enquanto no resto do país o rock explodia, em Goiás ele estava no início em termos de sucesso. Os roqueiros, sentindo a necessidade de divulgar o estado, projetam o que se tornaria um dos maiores festivais de música alternativa do Brasil, o Goiânia Noise (GNF), o primeiro entre outros que surgirão posteriormente.

Esses festivais é que efetivaram em Goiás uma cena musical alternativa fortíssima inspirada no punk. Com a receita simples de uma guitarra, um contrabaixo, uma bateria, montava-se uma banda, gravavam-se músicas em casa, sem interferência das grandes gravadoras, ou seja, de forma totalmente alternativa. As divulgações do movimento no início foi feita através de cartas e fanzines e mais tarde através da internet.

Exposto isso, cremos relatada a cena musical e cultural do rock alternativo goiano, pelo menos em suas principais configurações.

CAPÍTULO I

AS RAÍZES DO ROCK AND ROLL

De acordo com o dicionário Aurélio (1998), Rock significa: **Som** “Música de origem norte-americana (e dança que a acompanha), com elementos de *blues* e *country*, tocado em guitarra elétrica, contrabaixo e bateria; roque”.

Segundo Chacon (1989), Rock é, principalmente e antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, que é a audição. Para nos desviarmos de um quadro que não nos agrada, teremos muito mais facilidade do que de uma música. Seu leque de ação no espaço parece ser muito mais aberto, quase infinito, porque as notas se espalham em ondas mais amplas do que os traços presos aos limites da música. Uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só os ouvidos e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas.

Em sua fisionomia, como é sabido, o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do *rhythm & blues*, tão fortemente arraigados nos EUA. Segundo Corrêa

Podemos definir o rock como gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com os padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta de ruptura do tradicional, do usual e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o rock tem muito mais que ver com rebeldia. Daí talvez porque todos os seus representantes (do lado principalmente dos autores e intérpretes) ostentam a marca da juventude. Uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Enquanto os demais gêneros musicais circunscrevem-se ao centro da criação, respaldados nessas tradições, valores, moldes e padrões, o rock caracteriza-se por um gênero de periferia e tem sobretudo nos movimentos sociais de protesto seu principal veículo de difusão. Quer dizer: ele serve de linguagem a esses movimentos, enquanto os movimentos o difundem pelo mundo. (CORRÊA, 1989, p.39).

O Rock começou um pouco antes do início da segunda metade do século XX, período conhecido como a “Era de Ouro”, segundo o historiador Eric Hobsbawm

(1994). As guerras mundiais serviram, entre outras coisas, para acelerar vertiginosamente a produção industrial nos Estados Unidos. Os negros do Sul, descendentes de antigos escravos da lavoura, que vinham cultivando sua música de raízes africanas, acabaram por se construir na grande massa de operários das indústrias do Norte e do Oeste, formando guetos por todo o território americano. Nessa condição, espalhavam seus três tipos básicos de música: *rythm'n'blues*, *gospel* e *ballad*.

Em suas origens, o Rock and Roll era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-respostas características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído. (FRIEDLANDER, 2002, p.31).

Esses gêneros musicais não chegavam a atingir a massa de ouvintes, como mais tarde ocorreria, do público branco, envolvido com um tipo próprio de música predominantemente marcada pelas grandes orquestras. Porém, com a constante migração das populações negras sulistas para o Norte dos EUA, em função da permanente busca de trabalho, desenvolvia-se um novo e poderoso mercado consumidor, que iria modificar os padrões da indústria fonográfica, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo.

Já em 1945, a partir das alterações que a Segunda Guerra trouxe à cultura americana, surgiram, por assim dizer, as primeiras casas especializadas no mercado negro da música e, conseqüentemente, estações de rádio especializadas na divulgação desse mesmo tipo de música. Segundo Flanagan:

Toda a história do rock'n roll poderia ser contada, com o devido sotaque do sulista, pelo bluesmen do delta do Mississippi e pelos trovadores rurais; pelos cantores batistas de gospel e pelos cantores folk do Oklahoma. O rock'n roll nasceu no sul dos Estados Unidos, e são muitos poucos os intérpretes de rock – da Europa ao Hawái – que não adotam um sotaque sulista ao cantar. (FLANAGAN, 1986, p. 26).

Os gêneros blues e country, originários de regiões pobres como Memphis e Mississippi, caracterizados por letras faladas e ritmos espontâneos, começaram a ser divulgados nacionalmente. Cultivados naquela parte dos Estados Unidos desde a

Guerra de Secessão¹⁰, sempre abordaram temas como lamentos, jogos, bebidas, drogas, sexo, corrupção etc. Com esse gênero, tais temas começaram a ganhar os centros urbanos, valorizando o que antes era apenas ritmo e dança de negros, de periferia, de roça, de caipira. Essa foi a época do surgimento e apogeu de B.B.King, Lloyd Price, Mudy Water e Fast Domino, por exemplo.

As letras do blues falavam de diversidades, conflitos e ocasionalmente, celebração. Acompanhando o canto, a maior parte dos intérpretes tocava um violão de cordas de aço; ocasionalmente usavam um gargalo de uma garrafa derretida (ou lâmina) para mimetizar o uivo emocional deste estilo de vocal. Algumas vezes, um ou mais músicos acompanhavam com harmônicas, com um segundo violão ou com duas baquetas de percussão chamadas de “bonés” Muitos dos artistas proeminentes do blues rural vieram da região do Delta do Mississipi, uma planície fértil formada pelas confluências dos rios Yazoo e Mississipi, na parte noroeste do estado. Os estilos de Son House e Robert Johnson (da região do Delta), do texano Blind Lemon Jefferson e de Huddie Ledbetter (ou Leadbelly, natural da Lousiana) foram especialmente influentes. (FRIEDLANDER, 2002, p.32).

Se essas formas populares demoraram a conquistar o grande público por serem consideradas excessivamente periféricas, estigmatizadas por conteúdos quase sempre ditos como obscenos, a música negra foi ganhando o mercado branco com suas outras duas formas: Gospel e *Ballad*. A primeira era praticada pelos negros evangélicos, dentro de suas igrejas, num estilo que reunia o tom vocal melancólico e suplicante de origem africana com uma harmonia de características tipicamente brancas. A segunda, também muito próxima das características da primeira, conquistou facilmente o mercado branco, em função do ritmo atenuado e a presença de diálogos vocais cantados em solo.

Um estilo vocal emocionado e de complexidade harmônica caracterizou uma segunda, e importante, raiz negra do rock and roll, a música religiosa chamada gospel. Este estilo vocal tem raízes na “igreja invisível” do final do período de escravidão, e era um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisações

¹⁰ A Guerra de Secessão (1861-1865), que é também chamada de Guerra Civil Americana, colocou em conflito armado os onze estados confederados do sul do país contra os estados do norte. Os sulistas defendiam interesses aristocráticos, latifundiários e escravistas, práticas que determinavam a economia e o modo de produção da região. Por outro lado, os habitantes do norte do país já haviam desenvolvido significativa capacidade industrial e, em geral, descartavam o uso da mão-de-obra escrava como opção correta para o crescimento econômico. Estas diferenças seriam fundamentais para se determinar o progresso econômico do país e as causas da guerra. A região norte estava interessada em expandir o mercado interno e implementar barreiras protecionistas para que seus produtos tivessem vazão e a industrialização continuasse em crescimento. Já o sul acompanhava o modelo semelhante ao desenvolvido no Brasil, defendendo a abertura para as agro-exportações em uma produção sedimentada no trabalho escravo de negros africanos. (KARNAL, 2007).

melódicas e acompanhamento com percussão. Todas essas raízes estilísticas podem ser encontradas no rhythm and blues, muitas por fim, no próprio rock and roll. (FRIEDLANDER, 2002, p.33).

Deve-se ressaltar que, nesse ponto, passou a ser fundamental a prática *cover*¹¹ para a invasão definitiva do mercado. Bill Haley e Pat Boone foram os responsáveis pelo fato de a juventude branca (que teve ampliado seu poder aquisitivo no pós-guerra) adquirir, cada vez mais, os milhares de discos de rock que se passou a produzir em massa. Para isso também contribuiu o advento do disco de 45 rpm¹². A conquista do espaço na radiodifusão, por seu turno, pode ser simbolizada pelo lançamento do programa, em 1952, “Rock and *roll party*”, do *disc-jockey*¹³ e publicitário de Chicago Alan Freed¹⁴.

Nesse período as gravadoras independentes da época conseguiram colocar vários de seus *hits*¹⁵ de vendas, chegando a alcançar, em 1955, uma cifra de 20% na relação dos dez mais vendidos, os chamados *Top Ten* dos Estados Unidos. Nesse mesmo período, as gravadoras norte-americanas, considerando que tudo não passava de uma moda transitória, acabaram perdendo a oportunidade de um novo mercado. Mas, em 1956, eles despertaram para o fenômeno que, em face de suas características, já fizera a fama de várias gravadoras marginais, como: Atlantic, Sun Records e Juilee, entre outras.

1.1 O rock no cenário pós- guerra nos anos 50 e 60.

No início da década de 50, a América se recuperava da ressaca do período pós-guerra. Esse cenário, considerado por muitos como promissor devido ao poder aquisitivo dos norte-americanos, melhora a cada dia e nele desponta uma nova geração chamada de geração do consumo, para quem tudo era novidade e inspirava prazer. Os pais dessa geração ouviam canções românticas de vários artistas, dentre eles Dean Martin, e os sons de orquestras como a de Glenn Miller. Mas também não

¹¹ *Cover* era a adaptação elaborada por cantores, na maior parte das vezes brancos, de músicas negras, com alterações nas letras, para que pudessem ser aceitas pelo grande público branco.

¹² Rotação por minuto.

¹³ Hoje em dia conhecido como DJ ou locutor de rádio.

¹⁴ Alan Feed era um *disc jockey* americano conhecido por lançar as principais bandas de Blues, Country e Rhythm and blues nos Estados Unidos através do rádio.

¹⁵ É um disco que se tornou muito popular, embora por vezes seja utilizado para descrever qualquer canção amplamente reproduzida ou campeã de vendas.

era só isso que queriam ouvir, ou seja, foi nesse contexto de insatisfação musical que surgiu o novo estilo musical chamado por todos de *rock and roll*, expressando o momento dessa nova geração.

Quase que certamente esse foi o resultado do “milagre econômico” dos anos 50, que não só criou um mundo ocidental de pleno emprego, mas também, provavelmente pela primeira vez, uma massa de adolescente com empregos adequadamente remunerados e portanto dinheiro no bolso, ou em parcela até então inédita da prosperidade de que gozavam os adultos de classe média. Foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música. A partir de 1955, quando nasceu o *rock and roll*, até 1959, as vendas de disco norte-americanas cresceram em 36 por cento a cada ano. Depois de uma pequena pausa, a invasão britânica de 1963, liderada pelos Beatles, iniciou um crescimento ainda mais espetacular: as vendas de discos nos EUA, que tinha aumentado de US\$ 227 milhões em 1955 para US\$ 600 milhões em 1959, tinham ultrapassado os US\$ 2 bilhões em 1973 (incluindo agora as fitas). Setenta e cinco a oitenta por cento dessas vendas representavam gravações de rock e gênero afins. As fortunas comerciais da indústria de discos nunca tinham despendido tanto em um gênero musical, dirigido a uma faixa etária tão estreita. A correlação entre vendas de discos com o desenvolvimento econômico e aumento de renda era óbvia. Em 1973 os maiores gastos per capita com discos ocorreram nos EUA, seguidos (em ordem de classificação) pela Suécia, Alemanha Ocidental, Holanda e Grã Bretanha. Todos esses países gastaram entre US\$ 7 e US\$ 10. No mesmo ano, italianos, espanhóis e mexicanos gastaram entre US\$ 1 e US\$ 1.40 per capita e os brasileiros, US\$ 0.66.(HOBSEAWM, 1990, p.16).

O conhecimento do público sobre o *rock and roll* nessa época cresceu muito. Enquanto alguns estilos, como *rhythm and blues*, estavam se tornando populares nas cidades de grande população negra e eram cultuados por alguns adolescentes brancos, a maioria dos jovens brancos estava alheia à sua iminente liberação musical. Quando o *rock and roll* surge, ele se torna, assim, uma ameaça à ordem das coisas diante de um equilíbrio social predominante.

O *rock and roll* não era um estilo musical complexo, pois continha elementos do *rhythm and blues*, blues e gospel misturados com quantidades variadas de country e rock. Os vocais eram carregados de emoção e as letras contavam histórias adolescentes sobre o amor, dança, escola, música e sexo, ou seja, histórias simples do cotidiano.

O rock, portanto, acabou se tornando um verdadeiro catalisador para adolescentes formarem sua própria identidade de grupo, um companheirismo entre aqueles que gostavam de música e se identificavam com ela. Muitos desses jovens dos anos 50 viam o *rock and roll* como uma expressão de rebeldia e de uma

inquietação crescentes contra a perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos conservadores. O *rock and roll* daria um senso de comunidade, como dariam os protestos antiguerras da geração seguinte.

Segundo Friedlander (2002), para a maioria dos adultos, entretanto, havia algo de amedrontador em relação à música. Nessa luta entre gerações, nos pais, muito dos quais educados no exército durante a Segunda Guerra Mundial e influenciados por uma estrutura hierárquica do local de trabalho e da família e pelo clima de conformismo social, essa música produzia uma reação assustadoramente espontânea e sensual. Sua prole reagia de maneira não autorizada. E a oposição dos adultos ao rock também refletia o racismo inerente à época. Como se pode perceber, então, corretamente, o rock, que era fundamentalmente negro na origem e na natureza, era, para a maioria dos pais brancos, irracional e animalesco. A luta chegaria às instituições, por exemplo, o Conselho dos Cidadãos Brancos do Alabama, que anunciou uma campanha para livrar o país desse “animalístico bop negro”. Muitos representantes governamentais, religiosos e educadores ecoaram esses sentimentos, caracterizando a música como imoral e pecaminosa e seus intérpretes como delinquentes juvenis preguiçosos e indolentes.

Segundo Maffesoli (1998), cada vez que se deseja instaurar, corrigir, uma ordem de coisas, ou uma comunidade, toma-se por base o segredo que reforça e confirma a solidariedade fundamental. Assim, os jovens estavam com um problema. Pais, professores e pastores, todos dizendo que o *rock and roll* era ruim para eles. Mas eles, deitados na cama encolhidos ou depois da escola na casa dos amigos, sabiam que ouvir *rock and roll* os fazia sentir bem. Pai e mãe, caso falassem no assunto de alguma maneira, diziam que as canções com letras de duplo sentido, falando de amor e sexo, eram erradas. Entretanto, uma vez que os pais pareciam envolvidos na atividade sexual que eles proibiam para sua prole adolescente, o que diziam parecia ser um típico “faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”. A vida para os adolescentes estava começando a perder sua segura previsibilidade. A infalibilidade da família e a hora da sociedade estavam em jogo, e talvez o papai não soubesse tanto assim de tudo. Da mesma sorte, a Guerra Fria entre os EUA e a União Soviética contribuía para essa insatisfação juvenil, que percebia as contradições inerentes aos dois sistemas, assim como a ocupação com o *Star*

System, ou o culto às estrelas que o próprio cinema americano cultivava já ao tempo.

Foi nesse cenário que o *rock and roll* teve seu modelo criado pela geração de vários artistas dentre os quais se destacam: Fast Domino, Bill Haley, Chuck Berry, Little Richard. Essa geração foi chamada de Primeira Geração *rock and roll* por Paul Friedlander (2002), enquanto Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, The Everly Brothers seriam a Segunda Geração.

Bill Haley se tornou o primeiro astro branco do *rock and roll*. Chegou a viajar por varias partes dos Estados Unidos e Europa e ainda a ser chamado de personalidade do ano por uma revista especializada em música chamada *Downtown*, o que evidenciou que Haley também era popular nas comunidades de música negra. Foi o primeiro músico branco dos anos 50 a sintetizar seus estilos musicais branco e negro e a ter um grande impacto na música popular. Ele fez uma combinação de estilo vocal claro e poderoso e letras de grande conteúdo lírico que faziam a alegria de dançar o *rock and roll*. Haley tinha praticamente tudo, mas faltava-lhe algo que a indústria fonográfica procurava, que era o carisma juvenil e a arrogância sexual para se tornar o rei (ou o *Star*) do *rock and roll*. O mundo teria que esperar por Elvis Presley ou, para alguns, Chuck Berry.

Charles Edward Anderson Berry (Chuck Berry) foi o poeta e pai do *rock and roll classic*. Ele narrou a experiência da juventude dos anos 50 com seu estilo e uma linguagem poética e uma criatividade musical impressionantes. Suas histórias de luta, amor e dança solicitavam uma característica à juventude.

Já Elvis Presley foi um garoto branco e pobre do norte do Mississipi que viveu o sonho americano. Diferentemente de Berry, que gravava hinos para os adolescentes e rock, Elvis fixou-se em uma música de fórmula já estabelecida, de música pop comercial, que era a de amor romântico.

No entanto, ainda dentro da luta do campo, a forte pressão de representantes da sociedade organizada e órgãos oficiais e interesses de gravadoras junto à indústria fonográfica serviu para enterrar o rock dos anos 50. Com o surgimento de uma música menos censurável, as grandes gravadoras poderiam voltar a dominar as paradas de sucesso. Nesse período, a gravação voltou a ser um negócio mais familiar tanto na produção quanto na gravação.

Este período de transição - especialmente a primeira metade dos anos 60 - contabilizou uma variedade de novos estilos de música popular. Embora fosse popular, a música dos grupos femininos e dos ídolos dos adolescentes deixou um pequeno legado. As técnicas de produção desenvolvidas pela dupla Lieber e Stoller, as inovações de Phil Spector e o catálogo deixado pelo maior compositor da Aldon Music não apenas sobreviveram como continuam a exercer um significativo impacto. Os ritmos “étnicos” da música caribenha deixaram, posteriormente, sua marca da forma reggae e da salsa. Música Folk, o soul e a Motown resistiram à invasão inglesa e emergiram à própria maneira no final dos anos 60. Os Beach Boys e o resto foram tragados pela onda inglesa, que arrastaria vários grupos britânicos à vitória comercial e ao domínio do mercado americano. (FRIEDLANDER, 2002, p.112,113)

Com o espaço deixado pelo rock clássico, o rock inglês tomou seu lugar acompanhado de uma juventude de muito vigor, proprietária de uma nova batida e novos estilos de cantar, vestir, dançar. Seu impacto na sociedade da época foi enorme: jovens com cabelos até os ombros e com um visual que chamava a atenção da sociedade. Eram jovens nascidos no período da Segunda Guerra Mundial e que tiveram a maior parte da sua infância ligada aos reflexos da guerra.

Esse fenômeno do rock dos anos 60 pode ser explicado e, dentre as várias hipóteses, uma delas é que tanto os Estados Unidos quanto a Inglaterra tiveram uma explosão demográfica logo após a Segunda Guerra Mundial, constituindo uma população chegando à adolescência na década de 60.

Com isso várias bandas vão surgir no rock inglês: Beatles, The Who, Rolling Stones, cada uma com características próprias e formas de se relacionar com seus fãs. Enquanto os Beatles, no início da carreira, deixavam seus fãs extasiados pela rebeldia, misturando vários elementos do rock clássico, os Stones deixavam seus fãs maravilhados com seu estilo inspirado na música negra e pelo comportamento sexualizado principalmente no jeito de dançar. Já a banda The Who ficou grande parte dos anos 60 menos visível, se comparada às outras duas primeiras. Mas tudo mudou após o festival de Woodstock, quando o rock apresentou ao mundo o seu talento, sua capacidade musical e seu engajamento político em causas sociais.

Essa emergência do rock inglês veio afinada com o rock americano, ou seja, com a influência da música negra, mas também adquirindo características próprias a partir dos jovens operários da classe média baixa da Inglaterra, que procuravam uma nova forma de expressar o que pensavam a respeito de família, poder, amizade, drogas e o amor.

No final dos anos 60, surge o movimento da Contracultura - o movimento de contestação e questionamento do *establishment*¹⁶ da cultura em vigor naquele momento.

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em várias partes na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. (PEREIRA, 1986, p.13)

Esse movimento influenciará vários movimentos, principalmente o movimento punk¹⁷ na Inglaterra, Estados Unidos e a Tropicália no Brasil em meados dos anos 70.

Aos poucos, os meios de comunicação de massa começavam a veicular um termo novo: Contracultura. Inicialmente, o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo. Rapidamente, no entanto, começava a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a estas marcas superficiais. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias.(PEREIRA, 1986, p.8).

1.2 O rock dos anos 70. O surgimento do movimento punk: a volta às raízes musicais.

Na década de 70, o movimento punk aparecia na Inglaterra. Porém, as suas características levam a concluir que a sua contestação tinha algo em comum com outros movimentos ocorridos nos Estados Unidos dentro do movimento musical: o movimento hippie e Woodstock. O movimento punk surgia com muita força entre os

¹⁶ *Establishment* é um termo bastante usual nas áreas de sociologia e da economia para se referir à autoridade, influência ou controle feito por um determinado(s) grupo(s) sociopolítico(s), para manter seus interesses e privilégios usando de meios que perpassam pelo político, econômico e ideológico.

¹⁷ Estilo musical e comportamental surgido nos anos 70. Discute-se sem chegar a uma conclusão definitiva, se teria sido um fenômeno Inglês ou norte-americano. A palavra existe na língua inglesa desde Shakespeare, pelo, menos, quando significa lixo, traste, passando por prostituta até chegar ao significado atual da música punk ou punk em pessoas, caso no qual também é utilizado na língua comum com o significado de vagabundo.(O'HARA, 2005, p.189).

jovens e com uma nova forma de expressar a sua revolta contra o sistema, através de suas roupas, cabelos, adornos e estilo musical, chamando a atenção para o consumismo exagerado da sociedade.

O punk foi um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea complexa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por 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 revelaram 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. (FRIEDLANDER, 2002, p.352).

O punk foi uma reação dos jovens ocorrida na Inglaterra contra uma série de medidas e acontecimentos da época e indicou uma volta às raízes do rock com um estilo mais cru e com poucos acordes, melodia fácil e muita energia e peso nas guitarras em suas sonoridades. Segundo O'Hara (2005) tudo de que o jovem precisava era de um equipamento e o desejo de montar uma banda. Essa juventude londrina da época precisava de uma nova expressão musical, cansada do rock progressivo, com músicas longas, e desgastantes de solos quase intermináveis e vendo os seus ídolos e as principais bandas traindo os ideais do rock. Para os punks, aquele contexto precisava ser mudado urgentemente.

Esta juventude desiludida cada vez mais numerosa vislumbrava um futuro de subsistência à custa do sistema de previdência social britânico. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram. É possível ver a música, as letras de grande rebeldia e a natureza antiautoritária de suas atitudes como reflexo destas condições. (FRIEDLANDER, 2002, p.354).

O desemprego era altíssimo na Inglaterra e as bandas em sua maioria se compunham de filhos de operários que moravam nas periferias de Londres. Eram, grande parte, da classe operária, sem dinheiro para conseguir sobreviver. A essa época foi nomeada também a Primeira Ministra da Inglaterra Margaret Thatcher¹⁸.

¹⁸ Margareth Thatcher, em 1979, tornou-se a primeira mulher a ocupar o cargo de Primeiro Ministro da Grã-Bretanha. Foi a precursora do neoliberalismo e seu governo durou cerca de 11 anos.

Ora, problemas sociais de gravidade. Por volta de 1972, aproximadamente, já se fazia sentir na Inglaterra a extensão do desemprego, em face da política econômica recessiva. Londres e adjacências, cujas periferias densamente povoadas apresentavam uma realidade de extrema miséria, abrigavam milhares de desempregados em maioria jovens. Quando não, tinham alguns jovens na família a sofrer os reflexos do estado de extrema penúria econômica. As manifestações organizadas, apresentadas e incentivadas pelo líder MacLaren compreendiam sessões de desacato ao público, mediante ofensas verbais e gestos grosseiros, sem falar na presença em massa de jovens desempregados aos concertos ruidosos que se tornaram pretexto para grandes tumultos. (CORRÊA, 1989, p.57).

Tanto a aparência quanto o gosto musical desses jovens eram a forma encontrada de dar resposta à situação do tempo. O desemprego e os grandes problemas de agressão acabaram servindo de estopim para os comportamentos violentos que passaram a marca registrada desse novo estilo musical.

A reação dos jovens punks foi voltar às raízes do rock, tanto na música como nos trajes, com o bom e velho blue jeans surrado, as jaquetas de couro, as botas Doc Martens (no Brasil eram usados coturnos) e seus enfeites eram os alfinetes, os bótons, os cabelos descoloridos ou com muitas cores. A música tocada era curta, não podendo exceder a três minutos e tudo deveria ser rápido e urgente. A influência musical do punk vinha dos Stones, do New Dolls e das bandas de garagem dos anos 60, como The Sonics. Se falassem mal da rainha e de todo a monarquia inglesa melhor ainda.

A banda Sex Pistols foi uma das representantes do estilo punk formada por Johnny Rotten no vocal, Glen Matlock no baixo, baterista Paul Cook e o guitarrista Steve Jones. Vale lembrar que mais tarde a banda teria mudanças em seus integrantes. A banda cantava temas variados: aborto, violência, fascismo e apatia. Algumas de suas músicas, como “*God Save The Queen*”¹⁹, do disco “*Never Mind The Bollocks, Here’s The*”²⁰ foram proibidas de serem executadas em rádios de Londres por conter críticas explícitas a Rainha Elizabeth II.

¹⁹ O título faz uma referência ao hino Britânico.

²⁰ Esse disco vai ser lançado na mesma data em que a Rainha Elizabeth II completava 25 anos no trono da Inglaterra e Reino Unido.

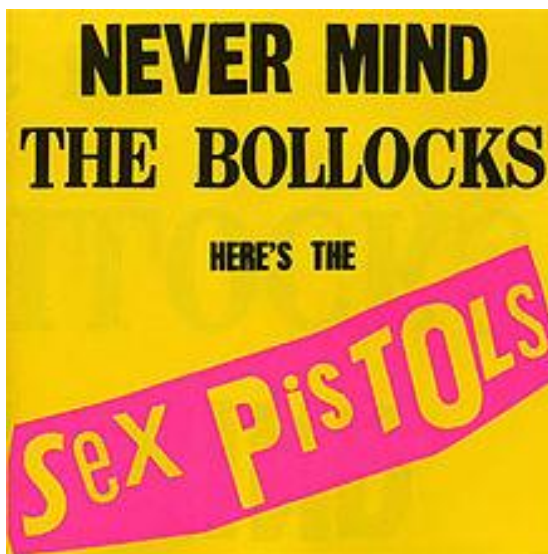


Figura 1: Capa do disco “Never Mind The Bollocks, Here’s The”²¹ da banda Sex Pistols. Lançado em 1977 pela gravadora “Virgin Records”.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

Deus salve a rainha²²

*Deus salve a rainha
 Seu regime fascista
 Fez de você um retardado
 Bomba-H em potencial
 Deus salve a rainha
 Ela não é um ser humano
 Não há futuro
 Nos sonhos da Inglaterra
 Não diga o que você quer
 Não diga o que você precisa
 Não há futuro, não há futuro
 Sem futuro, sem futuro para vocês
 Deus salve a rainha
 Nós queremos dizer isso, cara
 Nós amamos nossa rainha
 Deus salve
 Deus salve a rainha
 Porque turistas são dinheiro
 Nossa revolta*

²¹ O disco “Never Mind The Bollocks, Here’s The” da banda Sex Pistols chegou à marca de dois milhões de cópias e emplacou o 2º lugar nas paradas das lojas.

²² A canção “God Save The Queen” foi banida da maioria das rádios e estava indisponível nas principais lojas de discos da Inglaterra.

Não é o que ela parece
Oh, Deus salve a história
Deus salve a nossa parada louca
Oh, Senhor Deus tenha piedade
Todos os crimes são pagos
Quando não há futuro
Como pode ser pecado?
Nós somos as flores
no chiqueiro
Nós somos o veneno
 em seu sistema
 Nós somos o futuro
 Seu futuro
 Deus salve a rainha
 Nós queremos dizer isso, cara
 Não há futuro
 Nos sonhos da Inglaterra
 Sem futuro, sem futuro
 Sem futuro para mim
 Sem futuro, sem futuro para vocês.

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/colera/pela-paz.html>

Segundo Friedlander (2002), “*God Save the Queen*” foi muito mais do que a estrutura de três acordes do rock inicial.

Sua estrofe inclui acordes II e III além dos acordes menores básicos I-IV-V, e o repetitivo solo de guitarra do blues é tocado numa progressão VI, II, V. Ainda não tivessem a estrutura harmônica tecno-pop do material das bandas de art-rock como Pink Floyd, Yes e Genesis, está canção e aquelas que aparecem no álbum subsequente, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, são harmonicamente mais complexas do que a maior parte do blues e rock clássico. (FRIEDLANDER, 2002, p.359).

Muitos consideram a Sex Pistols como a principal banda de punk rock, mas foi a banda The Clash que acabou sendo considerada como a verdadeira banda punk inglesa, por sua ideologia, musicalidade e principalmente atitude que marcaram uma carreira de grandes discos históricos que exploraram as variedades e as tendências do rock.

Mas outras bandas foram fundamentais para o Punk Rock: Buzzcocks, Eddie & The Hot Rods, Siouxsie And The Banshees, Sham 69, The Adverts, The Boomtown Rats, The Damned, The Rezillos, The Stranglers, The Undertones, The Vibrators e X-Ray Spex.

Enquanto isso, os Estados Unidos também terão seu representante na música punk - uma das melhores bandas de rock do mundo chamada Ramones²³. Era uma banda com letras curtas e bem humoradas e tinha grande influência do rock dos anos 50 e bandas de garagem dos anos 60. Porém, se não ficou tão famosa como a Sex Pistols, sempre foi muito respeitada pelos amantes do Punk Rock. Com o passar do tempo, foi ganhando grande credibilidade principalmente entre os amantes de rock, por sua fidelidade e originalidade para com o movimento punk. A cada disco que lançava era repetido o sucesso anterior, com a simplicidade das músicas facilmente assimiláveis.

1.3 O rock no Brasil e o movimento tropicalista

No Brasil, o campo musical do rock dos anos 70 terá como referência o movimento tropicalista, composto por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Capinam, Torquato Neto, Tom Zé, Nara Leão, esta que já fazia parte da MPB, movimento que antecedeu aos tropicalistas. O grupo vai lançar o disco *Tropicália ou Panis et circensis*, título de duas faixas do LP²⁴, com Os Mutantes, banda composta por Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias e o maestro Rogério Duprat, responsável pelos arranjos da banda. Esse disco se tornou um dos maiores sucessos da crítica, principalmente por representar o movimento posterior da *Tropicália*²⁵, um dos temas mais estudados pela música popular brasileira pela sua importância.

²³ O nome Ramones veio de um sobrenome que Paul McCartney usava para se registrar nos hotéis no tempo dos Beatles, para despistar fãs e jornalistas.

²⁴ Do inglês *Long Play* (Gravação Longa). Disco de vinil com duração de 45 minutos, em média, podendo alcançar até 60 minutos de gravação sem grande perda de qualidade. O' HARA, 2005, p. 188)

²⁵ A *Tropicália* foi um movimento cultural que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e a concretismo); mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha também objetivos sociais e políticos, mas principalmente comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé); manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), o cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o



Figura 2: “Tropicália ou Panis Et Circencis”. O disco foi lançado pela gravadora “Universal Music” em 1968.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Em suma, tropicalismo e bossa-nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda vez que se pede uma avaliação do século cancional do País. É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os modos de dizer, e a bossa-nova completasse: e precisamos dizer convincentemente (*Apud*, HERMETO, 2012, p.118).

Os tropicalistas chocaram o campo artístico e todo o público em geral e principalmente a crítica, com uma forma nova de fazer música com seus arranjos e produção musical. Uma das maiores contribuições para o rock brasileiro foi a introdução das guitarras e dos sintetizadores e os novos temas influenciados pela contracultura na música popular brasileira.

Usar todos os modos de dizer significava valorizar a pluralidade e a diversidade, incorporando à canção popular elementos que a MPB de então rejeitava em função de princípios político-estético ou mesmo hábito. Os tropicalistas chocaram o campo artístico, bem como parte do público e da crítica, com uma produção incomum para o contexto, em termos de gêneros (como o rock e o samba-canção), timbre (como a canção elétrica e o sintetizador), temas (como o amor romântico, o consumo e a sexualidade) e performances (em termos vocais, corporais e instrumentais). Não deixaram também de dialogar com o que era produzido no formato cancional vigente, muitas vezes, inclusive, de forma irônica. E incorporaram, ainda, as propostas bossa-novistas, a seu modo. A ideia era a de que todas as sonoridades, sem restrição, deveriam compor a expressão cancional brasileira. É considerado “expansão e assimilação” por ter ampliado o formato vigente, assimilando todas as formas de sonoridade e arte na produção da canção popular. (HERMETO, 2012, p.118).

O Tropicalismo foi, segundo a definição de Carlos Calado:

Cinema novo de Gláuber Rocha) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa). Resumo da definição de Carlos Calado extraído da obra *Tropicália*, 1997.

Depois da sístole estética da bossa nova uma reestruturação orgânica a partir da alteração de fundamentos da MPB anterior à diástole do tropicalismo. Um movimento que veio para acabar com os outros movimentos. "Ou não? A Tropicália (nome que seu líder, Caetano Veloso, prefere ao anterior) distendeu o cordão sanitizado da bossa, abrindo as comportas da obra de arte para as margens do brega nativo e do pop internacional, numa operação programática de "sair e entrar em todas as estruturas ". O projeto teórico, concebido a partir da práxis revolucionária, incorporou na mesma geleia geral a medula do concretismo (dos irmãos Augusto e Haroldo Campos e Décio Pignatari) e da vanguarda erudita (Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzela) ao osso da massificação, dos psicodelismo dos Beatles, Jimmi Hendrix e Janis Joplin. (CALADO, 1997, p.128).

Foi um movimento que sofreu muita pressão por parte dos governos militares e seus generais de linha dura, que vieram interromper a sua força.

Apesar da pujança e força, o movimento tropicalista foi curto, porque sofreu um corte abrupto com o Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968. A radical contestação da ordem implicou na prisão e posterior exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os mais populares tropicalistas. E nesse contexto, também a MPB ligada à tradição nacional-popular vivenciou um processo de desarticulação, não apenas pelo exílio (forçado ou "voluntário") de alguns grandes nomes, mas também pela ação intensificada da censura sobre a produção cancional. Ademais, a transformação do mercado alterou as configurações do universo cancional no início dos anos 70. Vale destacar o desenvolvimento da indústria fonográfica, com o milagre econômico, e a tendência a uma maior segmentação de público consumidor de música popular. (HERMETO, 2012, p.121).

1.4 O desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil

Foi nos anos 70 e 80 que iria se desenvolver no Brasil uma moderna indústria fonográfica. Pela via do mercado consumidor já instalado no país pela política de boa vizinhança dos EUA, a indústria fonográfica mundial passou a buscar novos nichos para sua produção, objetivando o barateamento dos custos tanto na produção quanto na divulgação dos trabalhos realizados pelos músicos.

Tais filiais, que o autor chama de sucursais, a partir da década de 70 buscaram criar e alimentar novos mercados, assim como evitar certos controles aduaneiros e reduzir custos de produção. O baixo preço unitário do disco (comparado com o de outros setores da indústria cultural, como o cinema), aliado à grande fertilidade musical de muitos países, facilitou a expansão das filiais sucursais. Sediadas em grandes e médios mercados do mundo, essas empresas dinamizam-se distribuindo uma produção fonográfica internacionalizada e realizando considerável investimento na produção e nos mercados. (DIAS, 2000, p.42).

Devido às graves crises econômicas e com o objetivo de baratear ainda mais os custos de produção e diminuir os “prejuízos” sofridos pelas vendas de discos, o mercado da indústria fonográfica e de discos então mudou, iniciando as fusões de grandes empresas entre 1963 e 1993, conforme quadro abaixo.

Quadro 1: Fusões na indústria fonográfica- 1963-1993.

Ano	Fusões	Empresas originais
1969	Odeon + EMI	EMI
1978	Polydor + Phonogram	Polygram
1987	Bertelsmann+Ariola+RCA	BMG-Ariola
1987	CBS Discos + Sony Corp	Sony Music
1991/1993	Time-Warner/WEA+ Toshiba + Continental	Warner Music

Fonte: DIAS, 2000, p.43

Segundo Dias (2000), a concentração da produção em poucas empresas e a centralização das normas e decisões sobre o mercado passaram a características próprias da indústria fonográfica mundial. Vale lembrar que a Continental, única empresa brasileira na produção de discos, foi adquirida pelo grupo Warner e, mais tarde, transformada em Warner Music. Mesmo utilizando várias estratégias de produção e vendas desses produtos, os anos 80 conseguiram ter uma característica própria, dado que as características dos produtos culturais nem sempre obedecem às características da lógica capitalista.

Os grandes saltos na produção de bens culturais entre os anos 60 e 70 patrocinaram o aumento do consumo. As vendas de televisores, rádios e toca-discos fizeram o setor musical crescer de forma a chegar a todos os lares brasileiros.

Quadro 2: Evolução da porcentagem de domicílios com rádios e tvs: Brasil (1970-1996).

Ano	Rádio	TV
1970	58.9	24.1
1980	76.2	56.1
1990	84.3	73.7

1992	84.9	73.9
1993	85.1	75.8
1995	88.4	85.1
1996	89.3	86.7

Fonte: Mídia dados, com base nos dados do IBGE, PNAD e em estimativas próprias. *Apud* DIAS, 2000, p.52.

A produção musical brasileira, a partir desses novos dados de seus agentes culturais, sofreu profundas mudanças tanto nos meios de produção quanto nos de divulgação musical, criando um novo cenário na indústria fonográfica brasileira. As vendas de discos tiveram saltos impressionantes: em torno de 400%. Segundo Dias (2000): "No entanto, o crescimento não para [parou] e de 1978 para 79 o Brasil chega [chegou] à quinta posição no mercado mundial", algo excelente para os lucros adquiridos por essas empresas.

Quadro 3: Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil-1968-1980 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LP'S).

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, RJ: 03-95. *Apud* DIAS, p.55.

Foram vários os fatores do aumento das vendas de LP'S e consequentemente o aumento da indústria fonográfica. Dentre eles, destacam-se: o aumento na produção da música brasileira; o aquecimento do mercado interno com grande apoio das telenovelas na utilização de nomes de peso da Tropicália, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, dentre outros; a Jovem Guarda, que tinha o rei Roberto Carlos como carro-chefe nas vendas de LP'S.

Existe o projeto de marketing e o artista de marketing. Esses, sim, só existem se existir uma gravadora. O artista verdadeiro, um movimento musical, existem mesmo se não existir uma gravadora. Se não existisse nenhuma gravadora e nenhum rádio no mundo, mesmo assim existiria Bossa Nova, Roberto Carlos, Jovem Guarda, Tropicalismo, Axé [music], Sertanejo. Só não teria sido o grande sucesso que foi. Nós só ajudamos a propagar as ondas sonoras, nós e os meios de comunicação. O artista de marketing é o Menudo, que só existe porque uma companhia criou aquela ideia. New Kids On The Block e Dominó são outros exemplos. São artistas que existem porque nós pensamos em formar um grupo para um momento de mercado. Num momento determinado, não tem nada acontecendo no mercado e você precisa sustentar os artistas do cast. Como é que você ganha dinheiro para sustentá-los, para gravar artistas que não estão fazendo tanto sucesso e fazer o marketing para eles? Você tem que pegar um projeto de marketing e meter no mercado, estoura e você tem dinheiro para reinvestir nos seus artistas e, esses sim, ficam para sempre. O projeto de marketing é para um determinado período [no caso dos grupos infanto-juvenis], até que os caras cresçam. O Balão Mágico, um grupo que nós inventamos quando eu estava na Sony, depois de um determinado tempo não pode mais ser chamado de Balão Mágico. O Dominó, depois que ficaram barbudos, não pôde mais ser Dominó. O Menudo então... O disco tem que se vender pelo fenômeno que representa, com artista que você possa 'fabricar' e um repertório comercial. O Dominó foi criado na esteira do Menudo, com uma produção mais pop, mais voltada para o rock (...). Mas é claro que isso é aplicável apenas aos produtos em que a companhia tem 100% de poder de decisão, o que não se aplica a uma Simone ou Milton Nascimento. Aí existe um diálogo; nesse caso a companhia viabiliza as ideias desses artistas. (In: "Mercado de discos enfrenta a crise", *Folha de S.Paulo*, 17- 01-1988, p.A-60. *Apud* DIAS, p.79 e 80)

Mas será nos anos 80 que ocorrerá a consolidação da indústria fonográfica brasileira com o lançamento de várias bandas conseguindo sucesso em vendas de seus produtos e consolidando o poder das grandes *majors*²⁶, poder esse que será questionado pelo movimento underground punk surgido nas periferias de São Paulo e que conseguiria, com o lema *do it yourself*, se contrapor à ideia de fazer música visando apenas o lucro. E o que veremos no capítulo a seguir.

²⁶ *Majors* são companhias ou parte de conglomerados da indústria do entretenimento que dominam a produção e a distribuição de música gravada e produtos conexos (exploração publicitária das imagens de músicos e artistas, filmes, jogos eletrônicos, shows/turnês nacionais e internacionais).

CAPÍTULO II

O ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80: A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O MOVIMENTO UNDERGROUND PUNK.

Certamente, ao lado da indústria da moda, a indústria fonográfica tem sido, nas duas últimas décadas, a que mais tem servido para a hegemonia do capitalismo. Consta-se que nada, nenhuma manifestação ou qualquer contradição terá logrado transformar-se em movimento autônomo, auferindo em larga escala resultados compatíveis com seus propósitos iniciais, reproduzindo-se pelo mundo segundo a proposta inicial. E isto em parte se deve a característica de absorção ou de incorporação da resistência de que é dotada a indústria fonográfica, ao valer-se de agentes e atores que lhe garantem o êxito na transformação dos conteúdos políticos dos movimentos iniciais em vazias propostas de consumo das correntes de produtos. (CORRÊA, 1989, p.24)

A análise do rock brasileiro dos anos 80 se relaciona com o movimento underground²⁷, especificamente com o movimento punk. As grandes gravadoras, isto é, os principais agentes do campo, exercem um domínio direto sobre o campo musical especialmente nos anos 80. Isso não acontece somente no domínio exercido nas gravações, mas também nas distribuições dos produtos. Destarte, o rock brasileiro dos anos 80 se relacionará com esses movimentos, envolvendo as bandas do Rio de Janeiro: Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Cazuza (Solo); também as bandas de São Paulo: IRA!, RPM, Titãs; bandas fora do Eixo Rio-São Paulo: Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana; e as bandas do movimento underground punk de São Paulo: Inocentes, Olho Seco, Cólera.

O rock brasileiro dos anos 80 e essas referidas bandas, com exceção do movimento punk, vão se vincular ao campo do poder graças às trocas que estabelecem entre si e as gravadoras que buscam uma legitimidade²⁸. De fato, há uma verdadeira luta entre as cenas underground e as gravadoras existentes representadas pelo *mainstream*²⁹. Esse efeito de dominação pode ser exemplificado

²⁷ *Underground* significa subterrâneo, em português, e é usado para chamar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade, classificada como fora da mídia.

²⁸ Segundo Bourdieu (1996), é através das trocas simbólicas que se operam as verdadeiras articulações entre os campos. Os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder.

²⁹ *Mainstream* é um conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante. Considerado comercial, obtém uma grande divulgação por parte dos meios de comunicação.

através das rádios, revistas e tvs que, de forma geral, divulgavam (e ainda divulgam) apenas os artistas ou bandas participantes das grandes *majors*, ou seja, das grandes corporações ligadas à música. O exemplo acontece nas rádios que só tocam músicas específicas mediante o pagamento do jabá ou jabaculé³⁰, um pagamento feito pela *majors* para que seus artistas ou bandas com suas músicas possam ser tocadas (executadas) nas rádios e tvs. A partir disso, grandes gravadoras conseguem manipular um grande número de pessoas para a audiência daquelas rádios vinculadas às *majors*.

Essa luta manifesta uma das razões e das vocações da cena underground: a questão mercadológica.

A cultura underground é 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. Dessa forma, personalizam-se roupas, sapatos e outros acessórios que compõem o visual de um fã de rock. Por se tratar de produção cultural alternativa, a noção de underground (subterrâneo) expressa esse conceito. O rock underground rejeitava o fim mercadológico, buscando por outros estilos. Foi, no início, produzido pela comunidade roqueira e para ela. Portanto, seu caráter alternativo vem da busca de produção e um estilo musical situado à margem do sistema consumista da indústria cultural e do mercado fonográfico. (BRANDINI, 2004, p.14).

Em São Paulo, por exemplo, a cena³¹ underground juntamente com o movimento punk tentará divulgar o trabalho de uma cena independente, efetivada através de festivais, como “Grito suburbano” e “Começo do fim”, festivais oriundos da periferia de São Paulo e que não tinham nenhum apoio das grandes *majors*. São esses caminhos ou estratégias que lançaram bandas que se tornaram ícones de movimento punk brasileiro, como: Inocentes, Olho Seco e Cólera.

De outro lado, a expansão dos meios de comunicação, das rádios e tvs opera a expansão dos mercados dos bens culturais, ligados a uma população consumidora principalmente de jovens de várias faixas etárias que, voltados para a cena

³⁰ Jabaculé (jabá) nada mais é que um termo utilizado no mercado fonográfico brasileiro para designar suborno. O Jabá, como é conhecido, é uma propina, paga geralmente a uma rádio, tv, ou a um jornalista para que determinados produtos (música, videoclipe, notícia) sejam veiculados.

³¹ Uma das palavras mais pronunciadas pelos punks designa o ambiente em que estes circulam. Assim, a “cena” é composta pelas casas onde acontecem os shows, pelas lojas que vendem discos punks, pelas distros que distribuem material punk e, obviamente, pelos próprios punks, como expressão “fulano (a) faz parte da cena”. (O’ HARA, 2005, p. 185)

underground e separando-se do domínio das *majors*, começaram a criar novos espaços musicais independentes. Esses jovens não se sujeitarão aos domínios das grandes gravadoras e seu estilo de vida *underground* irá trazer grandes contribuições à produção musical. Como exemplo, podem-se citar as bandas do “Movimento underground de Seattle”³², nos Estados Unidos: Nirvana, Pearl Jam, Soudgardem, entre outras. E no Brasil, o “Movimento manguebeat”³³, surgido em Recife com a banda ícone desse movimento do Nordeste, “Chico Science e Nação Zumbi”.

Inevitavelmente lançados ao encontro do domínio técnico e das tecnologias de produção, os jovens desenvolveram condições de adquirir autonomia na criação e na produção musical. Autonomia de criação é a conquista de liberdade para experimentações sonoras e discursivas, pois, com emergência de selos e gravadoras independentes, a criação musical libertou-se da coerção estética imposta pelo mercado e pela indústria fonográfica. Os padrões estéticos determinados pela indústria fonográfica eram vistos como pré-requisitos para a aceitação do artista. Já a autonomia de produção não apenas viabilizou a gravação de álbuns para inúmeras bandas, mas também músicos, grupos e produtores puderam abrir empresas fonográficas e ter selos próprios – tudo isso em vista dos recursos técnicos, acessíveis aos artistas iniciantes, propiciados pelo desenvolvimento da tecnologia de produção, o que permitiu a consolidação de novas relações de mercado. Esse fenômeno vem ocorrendo de forma cada vez mais expressiva entre os segmentos musicais marginalizados. (BRANDINI, 2004, p. 9).

Em Goiás, também haverá várias bandas alavancadas pelos movimentos underground e punk, divulgadas pela mesma estratégia dos festivais Bananada³⁴ e Goiânia Noise³⁵. Esses festivais vão se tornar reconhecidos dentro dos movimentos underground brasileiros e serão responsáveis por divulgações de bandas independentes e reconhecidamente com estilos próprios, ou seja, uma identidade

³² O movimento underground de Seattle surgiu no final da década de 1980 nos Estados Unidos e lançou várias bandas importantes no cenário musical. Dentre essas bandas encontra-se Soundgarden, Green River, Alice in Chains, Stone Temple Pilots, Pearl Jam e tendo a banda Nirvana como seu maior expoente.

³³ O Movimento Manguebeat desenvolveu-se em Recife, capital do estado de Pernambuco, a partir de 1991, e consistiu em uma “cena cultural” de corte musical, que misturava elementos da cultura regional de Pernambuco, como o maracatu rural, com a cultura pop, sobretudo o *rock'n roll* e o hip-hop.

³⁴ Festival de rock criado por Fabrício Nobre que ocorre em Goiânia desde 1999. Um festival que é realizado uma vez por ano e conta com bandas do Brasil e Exterior. Atualmente o festival se encontra em sua 18^o edição.

³⁵ Goiânia Noise é um festival criado por Leonardo Ribeiro (Léo Bigode) que ocorre em Goiânia. Esse festival é considerado um dos maiores festivais de rock independente e alternativo do Brasil. É um festival que existe desde 1995 e conta com bandas do Brasil e do exterior. Atualmente o festival se encontra em sua 22^o edição.

própria, efetivada através de seus valores e não de valores construídos pelas grandes *majors*. A inserção de Goiás nesse campo será debatida no terceiro capítulo.

Essa relação entre dominantes e dominados será nítida no rock dos anos 80 ligados ao *mainstream* e ao movimento underground punk. Os dominantes, representados pelo campo da grande produção das grandes gravadoras, divulgam as bandas vinculadas, como Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Cazuza (Solo), IRA!, RPM, Titãs, Capital Inicial, Plebe Rude, Legião Urbana, essas últimas com grande influência do movimento punk. Já os dominados serão representados pelo subcampo de uma produção restrita na cena underground punk.

Esse subcampo de produção restrita das cenas underground punk possuirá uma autonomia positiva em suas produções, musicais, roupas e acessórios e será vinculado a um outro grande campo de produção cultural positivo representado pela sua liberdade de criação e pela sua afirmação de oposição frente à indústria fonográfica. No entanto, possuirá o capital econômico e o capital social negativo. Já o subcampo da grande produção, representado pelas grandes gravadoras, terá bandas com índices de autonomia baixos, imprimindo um capital simbólico negativo, embora o seu capital econômico seja elevado.

Entre o subcampo de produção restrita e o subcampo da grande produção existirá um conflito pelo campo de poder. Esse conflito representa bem a relação entre os dominantes e os dominados por melhores condições. Dentro do subcampo de produção restrita do rock independente existe uma grande solidariedade entre os dominados. Dentro dos festivais independentes, principalmente no Goiânia Noise, por exemplo, existe uma norma que, para tocar nesse festival, a banda não pode ter nenhum vínculo com as grandes gravadoras, ou seja, não podem ser bandas do *mainstream*.

Os que ocupam as posições dominadas no espaço social estão também em posições dominadas no campo de produção simbólica e não se vê de onde lhes poderiam vir os instrumentos de produção simbólica de que necessitam para exprimirem o seu próprio ponto de vista sobre o social, se a lógica própria do campo de produção cultural e os interesses específicos que aí se geram não produzissem o efeito de predispor uma fracção dos profissionais envolvidos neste campo a oferecer aos dominados, na base de uma homologia de posição, os instrumentos de ruptura com as representações que se geram na cumplicidade imediata das estruturas sociais e das

estruturas mentais e que tendem a garantir a reprodução continuada da distribuição do capital simbólico. (BOURDIEU, 2012, p.152).

Assim, o rock brasileiro dos anos 80, especificamente esse ligado ao *mainstream*, surge não só a partir da expansão dos meios de comunicação no Brasil, como dissemos, mas também, segundo Schmidt *apud* Dias (2000), porque o jovem brasileiro estava sintonizado com as notícias do rock internacional, ou seja, o país possuía já uma juventude bastante atenta com notícias do movimento punk e o rock progressivo da Inglaterra (mundo globalizado e neoliberal). De outro lado, esses jovens vinham de um conhecimento musical muito forte, desde que influenciados por uma geração extremamente talentosa da MPB dos anos 70: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gonzaguinha, Ivan Lins, entre outros músicos e artistas. Pena Schmidt³⁶ contextualiza seu ponto de vista sobre essas bandas em entrevista cedida a Dias:

Então, eles vão aprendendo a tocar guitarra, vão formando suas bandinhas começam a procurar mercado de trabalho, um lugar para mostrar o trabalho. Ao mesmo tempo em que em São Paulo multiplicavam-se casas noturnas como Napalm, Rose Bombom, Madame Satã, Ácido Plástico, dentre outras. Eu olhei para essas bandas todas e falei: está acontecendo alguma coisa (...). Então eu fui procurar o André Midani³⁷. Disse que a situação que tínhamos não era normal. Quando aparece uma oferta dessas, é inevitável que alguns se destacam, é uma questão simples, darwiniana. Se tem 40 no jornal, é sinal que a oferta é, na verdade, muito maior. Ele disse: “então vamos fazer um projeto”. Quase não tinha mercado de rock, não tinha banda de rock, tinha na verdade um mercado para sete mil discos. Decidimos, então, fazer um compacto, duas musiquinhas só para ver o que acontecia. Aconteceram sucessos como “inútil” e Eu Me Amo “[Ultraje a Rigor], “Sou Boy” [Magazine], “Pobre Paulista” [Ira!], “Sonífera Ilha” [Titãs]. Chegávamos para os grupos e dizíamos, vamos escolher as músicas, eu escolho uma que eu acho que pode ser de mercado e outra vocês escolhem, como autores. Isso tudo ia fazendo um compacto desses por mês e, ao longo de um ano, já tínhamos uma história para mostrar. Em 83, saiu o primeiro LP dos Titãs e em 85, o Ultraje a Rigor vendeu 350 mil cópias do LP “Nós Vamos Invadir sua Praia”. Também em 85, os Titãs fizeram o “Cabeça Dinossauro”, vendendo também 350mil cópias. Em 86, o Ira! Emplacou a música na novela da Globo [O Outro/1986] e na propaganda da Fiat e vendeu 200mil cópias; é uma curva longa e linda de carreira. Tudo isso na Warner e tudo produção minha. Você recolhe, transforma em produto e os deixa trabalharem com público durante dois, três anos. O meu papel nessa história é ter aberto o olho e percebido alguma coisa que já estava acontecendo fazia tempo(...) Eu não criei nada. (*Apud*, DIAS, 2000, p.84).

³⁶ Pena Schmidt é um produtor musical e diretor de gravadoras, dentre elas a Warner Music. Ele foi o responsável por lançar diversas bandas do rock brasileiro: Titãs, Magazine, Ultraje a Rigor e a banda Ira!

³⁷ André Midani é considerado como um dos melhores profissionais do mercado fonográfico brasileiro e também considerado um dos nomes mais influentes dessa indústria entre os anos de 1960 e 1990.

Surge assim um número muito grande de bandas fazendo com que a indústria fonográfica brasileira dê um salto em sua produção e ganhe uma grande fatia do mercado de discos, que abre os olhos das gravadoras para o novo estilo de rock chamado de Brock ou rock brasileiro. Alguns artistas vão caracterizá-lo como simplista em suas técnicas musicais.

A categoria “simplicidade” adquiriu no novo rock brasileiro um sentido diferente do que tinha bossa nova. [...] no caso do despertar dos roqueiros dos anos 80, a simplicidade tinha a ver com a atitude punk de valorizar o precário e improvisado, uma vez que muitos dos músicos não tinham ainda competência técnica como instrumentistas. A ideia era aproximar-se do “público jovem”, enfatizando uma poética simples, valorizando “mensagens” diretas e o “pulso”, mais do que melodia e harmonia, reduzido aos dois ou três acordes básicos de rock. Nesse discurso, pobreza formal é um valor positivo e não uma deficiência. (NAVES, 2010, p.104, apud HERMETO, 2012, p.131).

Um dos grandes problemas enfrentados pelos anos 80 foi a grave crise econômica vivenciada pelo país, com a inflação³⁸ galopante. Mas a crise não ficava só na economia. Na política, era o período de Ditadura Militar em que a liberdade de pensar e se expressar era proibida e perigosa. Os anos 80 foram fruto do período desastroso dos anos 60 e 70, em que foram elaborados os planos de ação feitos pela Ditadura Civil e Militar para o país. Segundo Brandão (1990), se o quadro era de incertezas e crises nos campos social, político e econômico, o mesmo não se pode dizer da área cultural, pelo menos na música: o crescimento e a concretização de um mercado para a juventude fez do rock um dos meios de expressão e análise em relação à situação por que passava o Brasil, conforme diz Nelson Mota³⁹, em entrevista a Alexandre (2002):

Nelson Mota lembra que tanto músicos como jornalistas, radialistas e cineastas estavam em polvorosa para mostrar seu trabalho. “A juventude era muito ativa”, define. “Minha geração acreditava que essa rapaziada, por haver crescido sem acesso à informação, com livros e filmes censurados e aulas de educação e moral cívica na escola, estaria totalmente perdida. Que

³⁸ A inflação acumulada do ano de 1985 foi de 235,13%. Em fevereiro de 1986, o então presidente José Sarney lança o Plano Cruzado, o maior plano de estabilização econômica do país antes do Plano Real. A moeda mudou de cruzeiro para cruzado; os preços, o câmbio e os salários foram congelados, foi instituído o gatilho salarial e a população iniciou uma cruzada contra os aumentos. Viraram os chamados 'fiscais do Sarney'. Sucesso no início, a inflação recuou e os salários ganharam fôlego, mas a calma só durou nove meses. O país passou a enfrentar inclusive o desabastecimento.

³⁹ Nelson Motta é um jornalista, compositor, escritor, roteirista, produtor musical e letrista brasileiro. É bastante conhecido no meio artístico brasileiro como divulgador e produtor tanto de novos talentos como também dos consagrados.

nada! Todo mundo saiu da ditadura botando fogo pelas ventas, botando para quebrar, de forma muito festiva e lúdica.” Até a combatida indústria do disco sentia o poder miraculoso do rock. No janeiro de Rock in Rio, as vendas de discos foram 241% maiores que no mesmo período de 1984. Single e Pause-Sebo se tornaram mais frequentes. Programas televisivos, como o *FMTV*, da Manchete, o *Crig Há*, da Gazeta de São Paulo, ou o *Super Special*, da Bandeirante, surgiram a todo instante. Tal entusiasmo mercadológico fazia com que grupos outrora “difíceis”, como a Legião Urbana, por exemplo, não precisassem mais esperar que seu clipe fosse programado pelo *Fantástico* ou que sua música caísse nas graças das redes de rádios. O primeiro LP da Legião Urbana foi disco de ouro e emplacou diversos sucessos (como “Será”, “Ainda é cedo” e “Geração Coca-Cola”) graças ao nascente circuito jovem. (ALEXANDRE, 2002, p.218).

2.1 As principais bandas de rock do Rio de Janeiro dos anos 80.

Os anos 80 serão sacudidos, segundo Bueno e Lustosa (2002), por uma explosão do rock nacional, que expressava um imaginário de esperança com relação ao Brasil e à construção da ordem democrática. Essa nova ordem democrática serviria de estímulo para muitos jovens que sonhavam por uma participação política a ser dada principalmente através da música. No Rio de Janeiro, surgem as principais bandas: Barão Vermelho, Blitz, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Cazusa, Paralamas do Sucesso. As bandas do Rio de Janeiro tiveram dois importantes espaços para divulgação de suas músicas: o Circo Voador e a Rádio Fluminense.



Figura 3: Circo Voador⁴⁰ no Arpoador, 1982 (Arquivo).

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

⁴⁰ Com Perfeito Fortunato à frente, o Circo Voador foi erguido no dia 15 de Janeiro de 1982, na praia do Arpoador. Mas em Abril foi despejado e só reapareceu no dia 21 de Outubro daquele ano, quando levou sua lona para a Lapa. Foi lá que o Circo se consagrou como o berço do rock brasileiro. A agitadora cultural Maria Juçá criou o projeto Rock Voador, que todo sábado abria o palco para bandas novatas que só ouvíamos na Fluminense FM, a Maldita. Em quase cinco anos de projeto, 258 bandas tocaram no Rock Voador. (ALZER, CLAUDINO, 2004, p.138).



Figura 4: Logotipo da Rádio Fluminense⁴¹ conhecida como a “maldita”, chamada entre os roqueiros de primeira rádio rock do Brasil.

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

Concebido por Perfeito Fortunato, Márcio Calvão e Maurício Sette e abençoado pela primeira-dama do Estado do Rio, dona Zoé Chagas Freitas, o Circo Voador era um audacioso misto de centro cultural e comunitário, aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais. A lona pousou na Praia do Arpoador em 15 de janeiro de 1982 e de lá foi despejada exatamente três meses depois. Esse curto período de tempo, no entanto, foi o bastante para chacoalhar a cena carioca com apresentações de astros da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso, e de novos grupos de rock, como a Blitz, Barão Vermelho e Brylho - para não falar em trupes teatrais como Banduendes Por Acaso Estrelado, Manhã & Manias e Tá na Rua, todos filhos espirituais do mitológico Asdrúbal Trouxe o Trombone. Bem no meio daqueles três meses, às 6h do dia 1º de Março de 1982, entrava no ar a mais poderosa aliada do Circo Voador: a rádio Fluminense FM bolada pelos jornalistas Luiz Antônio Mello e Samuel Wainer Filho, roqueira até a medula. Através de seus fracos sinais os felizes ouvintes tiveram o privilégio de escutar fitas demo de grupos iniciantes chamados Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquíni Cavado. De quebra, o fotógrafo e DJ Maurício Valladares, pilotando o programa “Rock alive”, apresentava as últimas novidades do rock estrangeiro, como Echo & The Bunnymen, The Cure e The Smiths. Formava-se um público, enfim. E o rock afinal se nacionalizava, tornando-se BRock. O rock é nosso - poderia ser este *slogan*. (DAPIEVE, 1996, p.31).

Com a união desses espaços e mais algumas revistas, como a *Pipoca Moderna* e no jornal *O Globo*, com a jornalista Ana Maria Bahiana, além do *Jornal Brasil* com Jamari França e a revista *Som Três*, mais a rádio Excelsior FM, com

⁴¹ Entrou no ar no dia 1º de Março de 1982 e foi um dos pilares do rock nacional. Comandada pelo jornalista Luiz Antônio Mello, tinha uma proposta audaciosa e revolucionária: tocar somente rock, com faixas do lado B dos discos, exclusividade extraídas de LPs importados e clássicos do rock na roll. *Hit parade* não tinha vez na Maldita, codinome da rádio de Niterói. Na linha de frente, só locutoras, outra inovação: Mônica Venerabile, Liliane Yusim, Selma Boiron, Edna Mayo, Selma Vieira e Cristina Carvalho (alguns meses depois entrou Milena Ciribelli). Dois programas ficaram famosos. Um deles, *Rock Alive*, era comandado pelo DJ e fotógrafo das bandas roqueiras Mauricio Valladares e revelou novidades como U2 e The Cure, ilustres desconhecidos em território nacional. O outro Espaço Aberto, às oito da noite, botava ao ar fitas demo (muitas delas caseiras) de grupos novatos. A primeira a tocar foi uma banda chamada Blitz, com a esquisita, porém divertida Você não soube me amar. Depois dela, vieram Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e uma fila interminável de roqueiros. (ALZER, CLAUDINO, 2004, p.152).

Maurício Kubrusly, o rock carioca deu um grande salto em termos de divulgação de suas bandas. A banda Blitz será considerada a primeira banda de rock do Rio de Janeiro a fazer sucesso nacionalmente. Foi uma banda de várias misturas, colocando em suas apresentações e músicas elementos como a linguagem falada, a teatralidade e o humor brasileiríssimo. Evandro Mesquita⁴², comentando sobre a Banda Blitz, disse:

A gente detonou” (...). Houve um lado teatral muito forte desde então. A banda entrava pela plateia, com lanternas, e subia no palco provocando uma puta confusão. No dia seguinte, na praia, todo mundo comentava, elogiava, perguntava quando era que a gente iria gravar. Mais isso era algo muito distante para mim. Gravar disco, tocar na rádio, viajar com a banda era coisa para os Rolling Stones. Nada do que tocava na rádio na época tinha alguma referência próxima para a gente. O que existia ao nosso redor era uma poesia universitária, inteligente e política, era MPB, não havia nada com o despojamento da rua. Gravar seria impossível, de qualquer forma. (ALEXANDRE, 2002, p.88).

A nova linguagem utilizada pela Banda Blitz⁴³ agradou em cheio as rádios por sua linguagem jovem, descontraída e uma palavra cantada como algo novo para os jovens brasileiros, como se evidencia em um dos seus maiores sucessos: a música “Você não soube me amar”.



Figura 5: “As aventuras da Blitz”. O álbum foi lançado pela gravadora “EMI”, foi o primeiro álbum da banda e vendeu mais de 300 mil cópias
Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

⁴² Evandro Mesquita é o vocalista da banda Blitz uma das bandas mais populares dos anos 80. Além disso, também é ator e produtor.

⁴³ O nome Blitz foi sugerido por Lobão. Como os músicos tomavam muita geral da polícia, os outros concordaram que o nome tinha tudo a ver. Cf. Artur Dapieve, *BRock: O Rock Brasileiro dos anos 80*, p.53.

Você Não Soube Me Amar*Blitz**Compositor: Evandro Mesquita / Ricardo Barreto / Zeca Mendigo / Guto*

*Sabe essas noites que você sai caminhando sozinho
De madrugada com a mão no bolso
Na rua*

*E você fica pensando naquela menina
Você fica torcendo e querendo que ela tivesse
Na sua*

*Aí finalmente você encontra o broto
Que felicidade (que felicidade)
Que felicidade (que felicidade)
Você convida ela pra sentar (muito obrigada)
Garçom uma cerveja (Só tem chope)*

*Desce dois desce mais
Amor, pede uma porção de batata frita
OK, você venceu: batata frita*

*Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá
Ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti
Você diz pra ela
Tá tudo muito bom (bom)
Tá tudo muito bem (bem)
Mas realmente
Mas realmente
Eu preferia que você estivesse
Nuuuuu...a*

*Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar*

*Todo mundo dizia
Que a gente se parecia
Cheio de tal coisa e coisa e tal*

*E realmente a gente era
A gente era um casal
Um casal sensacional*

*Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar*

*No começo tudo era lindo
Era tudo divino era maravilhoso
Até debaixo d'água nosso amor era mais gostoso*

*Mas de repente a gente enlouqueceu
Ai eu dizia que era ela
Ela dizia que era eu*

*Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar*

*Amor que que'cê tem
Cê ta tão nervoso
Nada nada nada nada nada nada*

*Foi besteira usar essa tática
Dessa maneira assim dramática (eu tava nervoso)
O nosso amor era uma orquestra sinfônica (eu sei)
E o nosso beijo uma bomba atômica*

*Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
É foi isso que ela me disse*

Oh! baby não!

Como se vê, a letra é prosaica, nos moldes da literatura já inaugurada pelo Modernismo de 22 no Brasil. Reflete os conflitos e as contradições típicas de uma história de amor entre jovens, com pitadas de sensualidade e muito balanço, segredos de sucesso para a época.



Figura 6: Banda “Blitz”, com Lobão na bateria. Apresentação no Circo Voador, 1982 (Arquivo).

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

Outra banda porta-voz do rock carioca foi a “Barão Vermelho”, considerada por Dapieve (1996) como a primeira banda do BRock, o rock brasileiro que chegou (em grande estilo) ao disco na década de 1980. É uma banda que fez sucesso após o maior festival de rock do Brasil que foi o Rock in Rio (1985), considerado o divisor de águas do rock brasileiro.

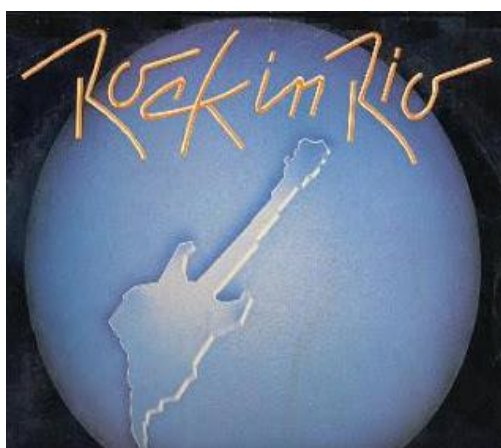


Figura 7: Rock in Rio⁴⁴, considerado o maior festival de música no Brasil.

Fonte: <http://bauanos80.blogspot.com.br/2009/01/rock-in-rio-1985.html>

⁴⁴ Idealizado por Riberto Medina, levou 14 atrações internacionais e 15 nacionais à Cidade do Rock, construída especialmente para o evento, ao lado do Riocentro, no Rio. Foram dez dias de show em Janeiro de 1985 e 90 horas de rock, jazz, balada e até forró. Sim, o rock era só o carro-chefe do festival, que levou uma enxurrada de gênero para o palco e 1,35 milhão de pessoas para a plateia. (ALZER, CLAUDINO, 2004, P.134).

O grupo Barão Vermelho foi um

Grupo carioca fundado em 1981 pelo tecladista Maurício Barros e pelo baterista Guto Goff. Com o tempo acharam em Frejat (guitarra) e Dé (baixo) o restante dos companheiros de viagem. Cazuza, que na época dividia o teatro com um cargo de executivos da Som Livre⁴⁵, foi lhe apresentado por Léo Jaime. Pronto. Estava estruturado o grupo que traria para a cena brasileira a síntese musical de Dolores/Maísa/Duran com o Blues. (DOLABELA, 1987, p.35).

O grupo carioca fundado em 1981 ganhou grande projeção graças ao momento vivido pelo BRock. Já em 1983, lança a música “Pro dia nascer feliz” que estava no disco Barão Vermelho 2, de 1982. Mas o grande sucesso da banda veio com a música “Bete Balanço”, do disco Maior Abandonado de 1983. Essa música irá fazer parte da trilha sonora do filme com o mesmo nome.



Figura 8: Em 1983, o grupo lança “Maior Abandonado”. O disco foi lançado pela gravadora “WEA Music”, em capa com proposta bem diferente da primeira.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Bete Balanço

Barão Vermelho

Compositor: Cazuza/Roberto Frejat

Pode seguir a tua estrela

O teu brinquedo de star

Fantasiando em segredo

O ponto aonde quer chegar

⁴⁵ A “Som Livre” era a gravadora dos maiores artistas brasileiros da época. Era a gravadora onde trabalhava o pai de Cazuza, João Araújo.

*O teu futuro é duvidoso
Eu vejo grana, eu vejo dor
No paraíso perigoso
Que a palma da tua mão mostrou*

*Quem vem com tudo não cansa
Bete balança meu amor
Me avise quando for a hora*

*Não ligue pra essas caras tristes
Fingindo que a gente não existe
Sentadas, são tão engraçadas
Donas das suas salas*

*Quem tem um sonho não dança
Bete Balanço, por favor
Me avise quando for embora.*

Fonte: <https://www.google.com.br/#q=bete+balan%C3%A7o+letra>

Cazuza inauguraria uma letra mais contundente, em busca de atenção para uma análise social e existencial de seu tempo, que seria uma tônica de suas músicas. Considerado um poeta inovador, não pretendia o totalmente lúdico. Apresentava, com bastante pertinência, um conflito de gerações (como a música acima) e de ideologias de classe (como na música a seguir, do seu disco “Exagerado”).

Cazuza sai do grupo em busca de carreira-solo e lança, em 1985, o disco Cazuza, com a música “Exagerado” como faixa principal. Mas seu principal trabalho viria no disco Ideologia, de 1988, quando lança a Música “Brasil”, que acabou sendo considerada um hino da juventude para o momento político do país: a abertura política e a nova Constituição Brasileira.

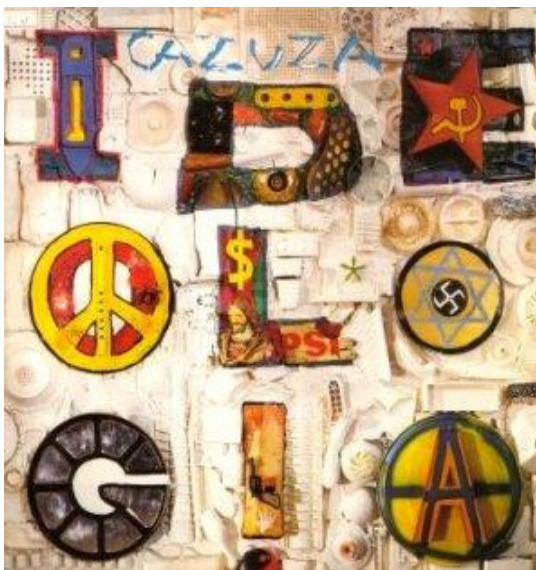


Figura 9: “Ideologia” é o terceiro álbum de Cazuza. Foi lançado em 1988 pela gravadora “Mercury Record” e foi considerado o melhor de sua carreira-solo.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães.

Disco Ideologia-1988.

Brasil

Cazuza

Compositor: Cazuza/George Israel/Nilo Romero

*Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha*

*Brasil
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil*

Qual é o teu negócio?

O nome do teu sócio?

Confia em mim

Não me convidaram

Pra essa festa pobre

Que os homens armaram pra me convencer

A pagar sem ver

Toda essa droga

Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me sortearam

A garota do Fantástico

Não me subornaram

Será que é o meu fim?

Ver TV a cores

Na taba de um índio

Programada pra só dizer "sim, sim"

Brasil

Mostra a tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil

Qual é o teu negócio?

O nome do teu sócio?

Confia em mim

Grande pátria desimportante

Em nenhum instante

Eu vou te trair

(Não vou te trair)

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/cazuza/brasil.html>.

Essa música foi composta em um momento importante na história do Brasil. Foi o período de transição da ditadura para o regime democrático, tendo como pano de fundo a eleição indireta de Tancredo Neves. Cazuza tinha uma postura contrária ao colégio eleitoral e era crítico ferrenho do congresso nacional e da mídia brasileira,

que dava sustentação ao processo de transição (abertura política) chamado de lento e gradual pelos militares, ou seja, uma abertura controlada. A abertura fora uma decisão interna sem a participação do povo no processo de escolha, mas, segundo a imprensa da época, "uma festa da democracia". Só que o povo passou a exigir as Diretas Já e não um acordão feito às escondidas pelos militares e o congresso nacional, acordão que caracterizava uma festa para os ricos, abrindo assim espaço para as críticas de Cazuza bem caracterizadas nos versos acima.

O Circo Voador será o responsável pelo lançamento de uma outra banda do Rio de Janeiro: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, lançada pela coletânea Rock Voador, coletânea de bandas que tocavam no Circo Voador.

O Kid Abelha foi formado no final de 1981 por Leoni no baixo e seu amigo Carlos Beni na bateria. A namorada do primeiro, Paula Toller, estava nos vocais, e um colega de classe do segundo, George Israel, no saxofone. Além disso, houve vários outros integrantes flutuantes, entre eles o guitarrista Torquato Mariano, que abandonou a turma preferindo o trabalho certo como músico na banda de apoio de Marcos Sabino. Acabaram achando um guitarrista definitivo em Bruno Fortunato, um garoto mais velho, que tinha como grande ponto no currículo uma foto hipponga publicada na seção de cartas da *Rolling Stone*. (ALEXANDRE, 2002, p.108).

A partir de 1986, a banda passou a se chamar simplesmente Kid Abelha. O seu primeiro álbum foi Seu Espião (1984), que trazia as músicas "Pintura Íntima", "Fixação", "Como eu quero", "Seu espião" e "Nada tanto assim". Com esse LP, a banda foi a primeira da geração dos anos 80 a ganhar um disco de ouro pela venda de mais de 100mil cópias. O cantor e compositor Leoni deixou o grupo em 1985 para formar o Heróis da Resistência.



Figura 10: "Seu Espião" foi o primeiro álbum da banda lançado em 1984 pela gravadora "Warner Music". O álbum vendeu mais de 100 mil cópias.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Pintura Íntima*Kid Abelha**Compositor: Paula Toller, George Israel e Bruno Fortunato*

*Vem amor que a hora é essa
Vê se entende a minha pressa
Não me diz que eu tô errado
Eu tô seco, eu tô molhado*

*Deixa as contas
que no fim das contas
O que interessa pra nós
É*

*fazer amor de madrugada
Amor com jeito de virada
fazer amor de madrugada
Amor com jeito de virada*

*Larga logo desse espelho
Não reparou que eu tô até vermelho
Tá ficando tarde no meu edredon
Logo o sono bate*

*Deixa as contas
que no fim das contas
O que interessa pra nós
É*

*fazer amor de madrugada
Amor com jeito de virada*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/kid-abelha/pintura-intima.html>

Dessa música, diz Dapieve (1986):

Essa música “Pintura Íntima” e “Por que não eu?”, escapou do gueto roqueiro e tomou as rádios comerciais de todo o país. Um sucesso estrondoso, que vendeu ao Kid o primeiro compacto de ouro por mais de 100 mil cópias vendidas do BRock. “Pintura Íntima” ocupou praticamente

todo o ano de 83, levando o Kid Abelha a fazer até três shows em *playback* por noite na periferia do Rio e começar a se apresentar na fechada noite paulistana, no Pub Vitória, por exemplo. (DAPIEVE, 1996, p. 155).

Apesar de os integrantes serem de Brasília, a banda Paralamas do Sucesso sempre foi classificada como uma banda carioca. Isso porque o trio já morava no Rio de Janeiro no início dos anos 80 quando a banda foi formada.

Quando, em 1983, um trio carioca-brasiliense começou a chamar a atenção do público pela sua música Vital e Sua Moto, pouquíssimos apostavam que haveria algum futuro para esse grupo de nome esquisito e visual teenagers. Porém, todas as bolas de cristais fracassaram, na garupa de Vital, outros hits surgiram. Herbert Vianna (guitarra e voz), Bi Ribeiro (baixo) e João Barone (bateria) assaltaram a cena com acordes pós-caribeanos e textos na linha de poesia Marginal. Seu segundo LP teve todas as músicas na parada. Com o sucesso adquirido, a banda soube, em 1986, dar uma guinada no seu som, ao somar aos seus Reggae-Skanianos a ginga e o balanço de ritmos populares do Brasil, Lambadas, Carimbó e Samba. Discografia-LP, Cinema Mudo (EMI-Odeon, 1983); LP, O Passo do Lui (EMI-Odeon, 1984); CS, Óculos/óculos (Instrumental) (EMI-Odeon, 1985); LP, Selvagem (EMI-Odeon, 1986). (DOLABELA, 1987, p.121,122).

Um dos principais discos da banda foi lançado graças à música “Vital e sua moto” através de que conseguiram um contrato com a gravadora EMI lançando assim o disco Cinema Mudo em 1983.

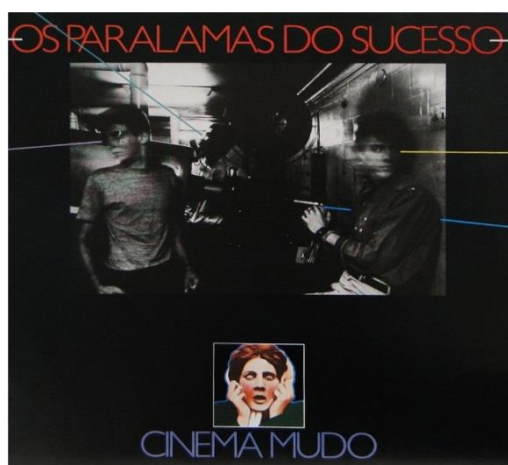


Figura 11: “Cinema Mudo” foi o primeiro álbum da banda. Lançado em 1983 pela gravadora “EMI”, destaque-se a música “Química” de Renato Russo e “Vital e Sua Moto”.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Vital e Sua Moto

Os Paralamas do Sucesso (Cinema Mudo)

Composição: Herbert Vianna

*Vital andava a pé e achava que assim estava mal
De um ônibus pro outro aquilo para ele era o fim
Conselho de seu pai: "Motocicleta é perigoso, Vital.
É duro de negar, filho, mas isto dói bem mais em mim."*

*Mas Vital comprou a moto e passou a se sentir total, sentir total
Vital e sua moto, mas que união feliz
Corria e viajava, era sensacional
A vida em duas rodas era tudo que ele sempre quis*

*Vital passou a se sentir total
Com seu sonho de metal (3 vezes)*

*Os Paralamas do Sucesso iam tentar tocar na capital, na capital
E a caravana do amor então pra lá também se encaminhou
Ele foi com sua moto, ir de carro era baixo astral
Minha prima já está lá e é por isso que eu também vou*

*Os Paralamas do Sucesso iam tentar tocar na capital
Vital e sua moto, mas que união feliz (3 vezes)*

Fonte: <http://letrasweb.com.br/os-paralamas-do-sucesso/vital-e-sua-moto.htm>

Também com a perspectiva geracional, as letras de Herbert Viana (de quem Renato Russo seria uma espécie de seguidor), de versos maiores que o usual, se encaminhavam sempre para a análise e a crítica social, como em Cazuza, com a diferença de buscar bastante também a análise de comportamentos usuais da juventude.

Em 1986, a banda lança o disco *Selvagem*, considerado um dos melhores discos pela crítica especializada. Um disco que flertava com a MPB através da parceria musical com Gilberto Gil na música "A novidade" e ainda um regravação do Tim Maia com a música "Você". Esse foi um dos discos mais vendidos dos Paralamas do Sucesso: 750 mil cópias. Com esse disco, a Paralamas do Sucesso

conquistaria o novo mercado musical sul-americano. A banda ainda participaria do festival de *Montreaux*⁴⁶, na Suíça.



Figura 12: “Selvagem?” O álbum foi lançado em 1986 pela gravadora “EMI” em plena crise econômica e inflação galopante. Destaquem-se as músicas “Alagados” e a “A Novidade”, que fazem uma leitura crítica da sociedade e da política daquele momento do país.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

A Novidade

Os Paralamas do Sucesso (Selvagem?).

Compositor: Gilberto Gil / Bi Ribeiro / Herbert Vianna / João Barone

*A novidade veio dar a praia
 Na qualidade rara de sereia
 Metade o busto de uma deusa maia
 Metade um grande rabo de baleia
 A novidade era o máximo
 Um paradoxo estendido na areia
 Alguns a desejar seus beijos de deusa
 Outros a desejar seu rabo pra ceia
 O mundo tão desigual
 Tudo é tão desigual
 O, o, o, o...
 De um lado esse carnaval*

⁴⁶ Festival de Montreux é um dos festivais mais conhecidos não só da Suíça, mas também do mundo, sendo referência musical para vários artistas. Festival que ocorre no início do mês de Julho. Por lá já passaram gênios do rock, blues, jazz, soul como: Aretha Franklin, Miles Davis, Ray Charles, Marvin Gaye, Prince, David Bowie e Stevie Wonder.

De outro a fome total
O, o, o, o...
E a novidade que seria um sonho
O milagre risonho da sereia
Virava um pesadelo tão medonho
Ali naquela praia, ali na areia
A novidade era a guerra
Entre o feliz poeta e o esfomeado
Estraçalhando uma sereia bonita
Despedaçando o sonho pra cada lado
Ô Mundo tão desigual...
A Novidade era o máximo...
Ô Mundo tão desigual...

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/a-novidade.html>

Alagados

Os Paralamas do Sucesso

Compositor: Hebert Viana / Bi Ribeiro / João Barrone

Todo dia o sol da manhã
Vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo
Quem já não o queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade que tem braços abertos
Num cartão postal
Com os punhos fechados da vida real
Lhes nega oportunidades
Mostra a face dura do mal

Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de Tv
A arte de viver dá fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver dá fé
Só não se sabe fé em quê

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/paralamas-do-sucesso/alagados.html>

No Brasil, "Selvagem?" também foi recebido com fogos de artifícios, virando parâmetro como "o futuro do rock". O que dava essa autoridade mora?

Bem, um *hit* nato, “Alagados”, que vingou dentro da própria EMI-Odeon, que pretendia fazer de “A dama e o vagabundo” a música de trabalho. Nessa faixa manifestava-se, além da influência das sonoridades africanas, a crescente consciência social daqueles três filhinhos de papai. (DAPIEVE, 1996, p.85).

2.2 As principais bandas do rock de São Paulo dos anos 80.

O rock de São Paulo será diferente do rock do Rio de Janeiro. Para alguns estudiosos, o rock de São Paulo inicia a segunda fase do rock nacional, uma espécie de divisor de águas, dado que houve mudança do centro criador do Rio de Janeiro para o eixo São Paulo-Brasília, este influenciado principalmente pelo movimento Punk. Foi o período de maior vendagem da indústria fonográfica brasileira, coincidindo com o Plano Cruzado⁴⁷ criado pelo então presidente José Sarney, um momento que, pelo menos transitoriamente, deu ao povo acesso a bens, principalmente aos musicais (discos, fitas, shows), fortalecendo o mercado musical jovem que buscava coisas novas.

Com a inflação domada na marra, veio o aumento do poder de compra e uma injeção de novos consumidores no mercado. Até julho a indústria de discos no Brasil já crescera 30% em relação ao mesmo período de 1985. No segundo semestre, com os lançamentos “de peso”, os números assombavam: 9 milhões de discos vendidos em setembro, 9 milhões em outubro. Ao final de 1986, o mercado se expandira 43% em relação ao ano anterior. “Não que o disco seja um bem supérfluo”, declarava o presidente da Associação Brasileira dos Produtores de Discos, João Carlos Miiller, à Gazeta Mercantil. “Mas, sem dúvida, trata-se de um artigo de consumo que é sempre adiado em tempos de crise”. O Plano Cruzado e sua aparente estabilidade monetária foram um anabolizante e tanto para a indústria brasileira. A reboque, a música pop nacional viveu seus tempos de maior prosperidade. (ALEXANDRE, 2002, p.239).

O rock paulista contou com as principais bandas: IRA!⁴⁸, Ultraje a Rigor, RPM, Titãs. Como eram poucos os espaços oficiais de rock em São Paulo, ele será

⁴⁷ Em 28 de fevereiro de 1986, o presidente entrou em rede nacional para, visivelmente nervoso, anunciar um plano econômico que tentaria resgatar o país das redes inflacionárias, que haviam batido nos 255,16% no ano anterior. A moeda da época, o cruzeiro, teve três zeros cortados e foi substituído pelo cruzado. Foi um choque, anunciado ao país como decreto-lei, sem discussão com a sociedade, tal e qual os tempos da ditadura. Mas ninguém se importou. O Plano Cruzado congelava os preços e o câmbio e recalculava os salários à média do último trimestre, acrescida de um bônus de 8%. O decreto extinguiu a correção monetária e criava o seguro-desemprego e o gatilho salarial, que reajustaria automaticamente os salários toda vez que a inflação chegasse a 20%. (ALEXANDRE, 2002, p.239).

⁴⁸ Ira! - banda de rock, formada em 1981, na cidade de São Paulo. Seu nome foi inspirado no Exército Republicano Irlandês.

influenciado pela noite paulistana, passando a participar mais dos espaços underground da cidade, como: Napalm, Pub Vitoria e a casa de shows Madame Satã. A banda IRA! teria duas formações básicas, segundo Dolabela (1987): Primeira formação: Nazi (vocal), Edgard Scandurra (guitarra), Dino (baixo), e Charles Gavin (bateria); Segunda formação: Marcos Nazi Valadão (vocal), Edgard Scandurra (guitarra e vocal), Ricardo Gaspa (baixo) e André Jung (ex-TITÃS) (bateria). O segundo disco da banda chamado “Vivendo e não Aprendendo” (1986) foi o grande sucesso da banda. O disco teve como carro-chefe as músicas: “Envelheço na cidade”, “Vitrine viva”, “Flores em você”, esta última de grande projeção nacional graças à sua participação na novela da Globo “O Outro”.

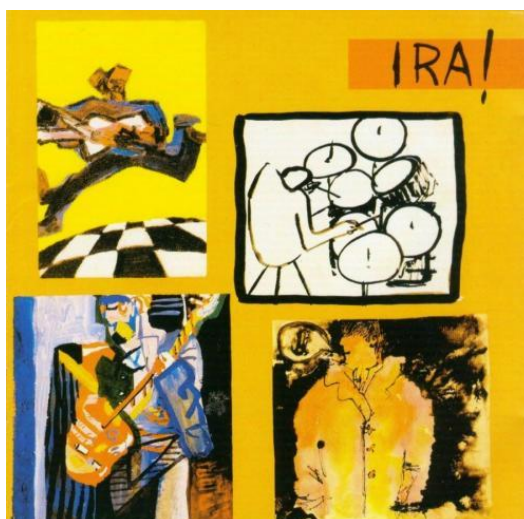


Figura 13: “Vivendo e não Aprendendo”⁴⁹, lançado pela gravadora “WEA” em 1986. Destaque para as músicas “Envelheço na Cidade” e “Flores em Você”. O disco vendeu 180 mil cópias.

Fonte : Arquivo Emerson Magalhães

Flores em Você

Ira!

Compositor: Edgard Scandurra

De todo o meu passado

Boas e más recordações

Quero viver meu presente

E lembrar tudo depois

Nessa vida passageira

⁴⁹ Este álbum entrou na *lista dos 100 maiores discos da música brasileira pela Revista Rolling Stone Brasil*, ficando na 94ª posição.

*Eu sou eu, você é você
Isso é o que mais me agrada
Isso é o que me faz dizer
Que vejo flores em você*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/ira/flores-em-voce.html>

Música de letra simples e poética, em que o individualismo como pauta já está presente. O show de lançamento do disco foi feito na Universidade de São Paulo (USP) para mais de 40 mil pessoas. O disco *Vivendo e Aprendendo* acabou chegando à marca histórica de 180 mil cópias vendidas, talvez graças à novela das oito da Rede Globo ou, por que não dizer, graças também ao idealismo da banda que nunca desistiu dos seus sonhos. Segundo DAPIEVE (1996), foi a lua-de-mel da banda com a mídia: Edgard merecidamente foi eleito o melhor guitarrista do BRock pela revista *Bizz*, aparições no “Fantástico” e no “Globo de Ouro”.

Outra banda de São Paulo que ficou bastante conhecida no cenário nacional foi a *Ultraje a Rigor*⁵⁰, cuja principal referência era o bom humor de suas canções.

Liderado por Roger Moreira, o *Ultraje a rigor* sempre manteve um estilo fiel às raízes do *rock and roll*. Roger é um apaixonado pela música dos anos 50, pelo *doo-wop*⁵¹, pela *surf music* e pela *Jovem Guarda* dos anos 60. Um grande sucesso da banda foi “Inútil”, uma das letras mais bem humoradas do rock brasileiro, citada até por político como Ulisses Guimarães⁵² na época das Diretas Já. O *Ultraje* colecionou hits durante a década, como “ciúmes”, “Nós vamos invadir sua praia”, “Sexo”, “Marilou” e “Independente Futebol Clube”. (VINIL, 2008, p.184).

⁵⁰ O nome “*Ultraje a Rigor*” foi escolhido por acaso durante uma festa realizada em 1º de maio de 1982. Roger sugeriu o nome “*Ultraje*” e perguntou a Edgard Scandurra sua opinião. Este, sem entender direito a pergunta, disse: “que traje? O traje a rigor?” Retirado do livro *BROCK - O Rock Brasileiro dos Anos 80*, de Arthur Dapieve (1996).

⁵¹ *Doo-wop* é um estilo de música vocal baseado no *rhythm and blues*. Surgiu inicialmente na comunidade negra norte-americana, na década de 1940, e tornou-se popular nos Estados Unidos durante as décadas de 50 e 60.

⁵² Irritado com a declaração do porta-voz do general-presidente João Figueiredo, Carlos Átila, de que o comício pelas diretas em Curitiba só serviria para desestabilizar o processo sucessório, Ulisses Guimarães prometeu mandar-lhe o compacto com “*Inútil*” de presente. “Ele que repita isso, que toque o disco e fique ouvindo”, declarou o político em 13 de Janeiro de 1984. (DAPIEVE, 1996, p.107).



Figura 14: “Nós vamos invadir sua praia”. O álbum foi lançado em 1985, pela gravadora WEA. Destaque para a música que leva o nome do disco “Nós vamos invadir sua Praia”. Esse álbum vendeu mais de 250 mil cópias.

Fonte: Acervo Emerson Magalhães

Inútil

Ultraje A Rigor

Compositor: Ultraje a Rigor

*A gente não sabemos escolher presidente
A gente não sabemos tomar conta da gente
A gente não sabemos nem escovar os dente
Tem gringo pensando que nós é indigente
(Refrão – 4 vezes)*

Inútil

A gente somos inútil

*A gente faz carro e não sabe guiar
A gente faz trilho e não tem trem prá botar
A gente faz filho e não consegue criar
A gente pede grana e não consegue pagar
(Refrão)*

*A gente faz música e não consegue gravar
A gente escreve livro e não consegue publicar
A gente escreve peça e não consegue encenar
A gente joga bola e não consegue ganhar.*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/ultraje-a-rigor/inutil.html>

A reprodução da linguagem popular “A gente somos...” e a crítica ao país e à ditadura daquele tempo ganharam o seguinte comentário de Dapieve:

(...) “A gente somos...” de um pedreiro que trabalhava com Leospa para o Ultraje a Rigor tem nas mãos o *hit single* da Campanha das Diretas. Os versos “A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ Inútil/ A gente somos inútil” era a mais perfeita tradução daquele país que pelevava para tomar seu destino nas mãos. “A gente foi importante socialmente”, protesta Roger diante da segregação do Ultraje, pela mídia, no canto dos “engraçadinhos”. (DAPIEVE, 1996, p.107).

A banda RPM⁵³ foi outra banda que conheceu um sucesso estrondoso no Brock. Foi liderada por Paulo Ricardo e Luiz Schiavon, que se conheceram, segundo Dapieve (1996), no ensaio de uma banda que este mantinha com um amigo comum, o baterista Paulo Valenza.

Ao voltar de Londres, onde foi correspondente da revista “SOM TRÊS” (Coluna Via Aérea), Paulo Ricardo se junta ao tecladista Luiz Schiavon, ao guitarrista Fernando Deluqui (Ex-IGNOSE), e ao baterista Paulo (P.A) Pagni. Seu primeiro Sucesso, Louras Geladas, saiu numa das antologias de Rock da CBS. Em 1985, para o show de seu LP, convidou nada mais nada menos, que Ney Matogrosso para direção cênica, contando inclusive com Flores Astrais, música do repertório dos Secos e Molhados. O grupo não só travou esse diálogo com Ney, mas também com a Tropicália, buscando no repertório de Caetano Veloso a sintomática canção London London, que teve aí sua melhor interpretação. (DOLABELA, 1987, p.138).

A banda, que antes fazia seus shows em danceterias e pequenos espaços, passou a fazer shows megalômanos em estádios com uma estrutura de *megastars* do rock brasileiro. Nenhuma outra banda brasileira havia conseguido tamanho sucesso como o RPM. Com o sucesso do Plano Cruzado e o consumo desenfreado, principalmente da juventude, a banda lança o disco Rádio Pirata Ao vivo (1986)⁵⁴, com os sucessos “Revolução por minuto”, “Olhar 43”, “Rádio Pirata”.

⁵³ O nome foi tirado de “45 RPM” (45 rotações por minuto), trocada “rotações” por “revoluções”. Ou seja, RPM significa “revoluções por minuto”. Retirada do Almanaque do Rock de Kid Vinil (2008, p.182).

⁵⁴ Está entre os discos mais vendidos da história da Indústria Fonográfica do Brasil, com quase 3 milhões de cópias vendidas.



Figura 15: “Rádio Pirata ao vivo”. O disco foi lançado em 1986 pela gravadora “Epic Record”⁵⁵. Destaque para as músicas “Revoluções por minuto” e “Olhar 43”. O disco vendeu quase 3 milhões de cópias.

Fonte: Acervo Emerson Magalhães

Revoluções Por Minuto

RPM

Compositor: Paulo Ricardo / Luiz Schiavon

*Sinais de vida no país vizinho
 Eu já não ando mais sozinho
 Toca o telefone,
 Chega um telegrama enfim
 Ouvimos qualquer coisa de Brasília
 Rumores falam em guerrilha
 Foto no jornal,
 Cadeia nacional*

*Viola o canto ingênuo do caboclo
 Caiu o santo do pau oco
 Foge pro riacho,
 Foge que eu te acho sim
 Fulano se atirou da ponte aérea
 Não aguentou fila de espera
 Apertar os cintos,
 Preparar pra descolar*

Nos chegam gritos da Ilha do Norte

⁵⁵ A Epic Records é uma gravadora norte-americana subsidiária da Sony Music.

Ensaio pra Dança da Morte
Tem disco pirata,
Tem vídeo cassete até
Agora a China bebe Coca-Cola
Aqui na esquina cheiram cola
Bio degradante
Aromatizante tem.

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/rpm/revolucoes-por-minuto.html>

Mesmo antes do lançamento, o disco saiu com mais de 500mil cópias vendidas e chegou à marca de mais de 2 milhões de cópias. Foi o maior recorde de vendas da indústria fonográfica brasileira. A Indústria simplesmente não conseguia suprir toda essa demanda. Segundo Alexandre (2002), foi necessário que a CBS⁵⁶ usasse sua fábrica na Argentina para tentar minimizar o problema.

No começo de 1986 começou a circular pelas rádios uma versão pirata, ao vivo, de “London, London”. Rapidamente a música se tornou a mais pedida de todas as Mas e FMs do Brasil. A CBS decidiu capitalizar esse sucesso inesperado e tomou uma decisão ousada e, como tal, discutível: fazer do segundo disco do RPM um disco ao vivo. Gravado nos dias 26 e 27 de Maio no Palácio das Convenções do Anhembi, “Rádio Pirata ao vivo” chegou às lojas com um disco de platina: 250 mil cópias vendidas. O LP rearranjava cinco músicas de “Revoluções por Minuto” (a própria, “A cruz e a espada”, “Olhar 43”, “Estação no inferno” e “Rádio Pirata”) e registrava duas inéditas (“Alvorada voraz” e “Naja”) e duas versões (“London, London” e “Flores astrais”). Discute-se até hoje se aquele ao vivo significou ou não a queima do filme do RPM. “O melhor seria um *maxi-single*, com as inéditas e as versões, mas os logistas foram contra”, conta Paulo Ricardo. Certo ou errado, “Rádio pirata” vendeu 2.200.000 cópias, recorde absoluto no Brasil. (DAPIEVE, 1996, p.122).

Outro nome que será reconhecido nessa década são os Titãs, grupo composto por nove integrantes, dentre eles Nando Reis e Arnaldo Antunes. O primeiro disco da banda, Titãs, de 1984, tinha como carro-chefe a música “Sonífera ilha”. Já o segundo disco foi Televisão, de 1985, com as músicas “Televisão”, “Insensível” como as principais do disco. Mas o principal disco da banda veio em 1986, o “Cabeça Dinossauro”.

⁵⁶ Era a gravadora da Banda RPM que, mais tarde, seria adquirida pela gigante do entretenimento Sony Music.

Cabeça Dinossauro (1986) veio a provar ainda mais a competência da banda, principalmente como letrista. O disco era influenciado pelo punk, diferenciava-se bastante dos anteriores e talvez seja o mais aclamado dos Titãs, tanto pela crítica como pelo público. Sem dúvida, um dos melhores álbuns da década. (VINIL, 2008, p.183).

Segundo Arnaldo Antunes, “o clima do disco trazia uma revolta contra o episódio da prisão” de Tony Belloto e fazia referência direta a ele. Por se tratar de um momento histórico com o fim da Ditadura Civil e Militar no Brasil, a banda ainda cita algumas instituições através das músicas: “Igreja”, “Família”, “Estado” e “Polícia” consideradas por muitos como os pilares de sustentação da ditadura brasileira e controladoras da ordem social.

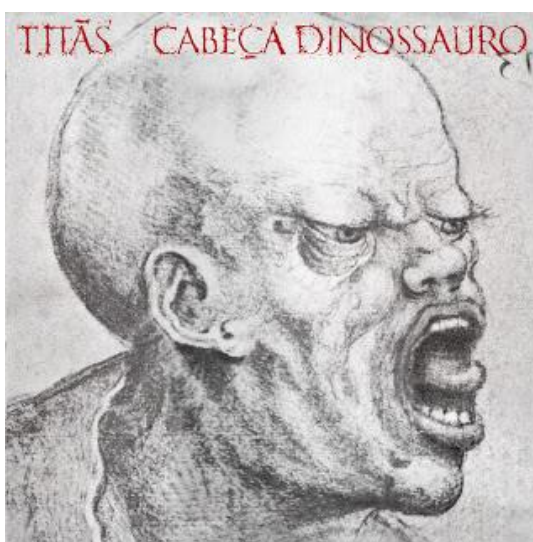


Figura 16: “Cabeça Dinossauro”⁵⁷, disco lançado pela gravadora “WEA” em 1986. Destaque para as músicas “Polícia” e “Bichos Escrotos”. O disco vendeu mais de 380 mil cópias.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Polícia

Titãs

Compositor: Tony Belotto

*Dizem que ela existe pra ajudar
Dizem que ela existe pra proteger
Eu sei que ela pode te parar
Eu sei que ela pode te prender*

⁵⁷ Em 1997, a revista *Bizz* elegeu “Cabeça Dinossauro” como sendo o melhor álbum de pop rock nacional.

Polícia! Para quem precisa!
Polícia! Para quem precisa de polícia! (2 vezes)

Dizem pra você obedecer
Dizem pra você responder
Dizem pra você cooperar
Dizem pra você respeitar

Polícia! Para quem precisa!
Polícia! Para quem precisa de polícia!

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/titas/policia.html>

Bichos Escrotos

Titãs

Compositor: Nando Reis

Bichos,
saíam dos lixos

Baratas,
me deixem ver suas patas

Ratos,
entrem nos sapatos
Dos cidadãos civilizados

Pulgas,
que habitam minhas rugas

Oncinha pintada,
Zebrinha listrada,
Coelhinho peludo,
Vão se foder!
Porque aqui na face da terra
Só Bicho escroto é que vai ter!
Bichos escrotos, saíam dos esgotos
Bichos escrotos, venham enfeitar

Meu lar,

*Meu jantar,
Meu nobre paladar*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/titas/bichos-escrotos.html>

O “Cabeça Dinossauro”⁵⁸ foi lançado no dia 22 e 23 de agosto em São Paulo e no dia 19 de Setembro no Rio de Janeiro. Segundo Dapieve (1996), o disco não passou pela Censura Federal, que proibiu a radiodifusão e execução pública da música “Bichos Escrotos”, o que, àquelas alturas, só serviu para chamar ainda mais a atenção dos jovens para o sucesso do disco. O álbum conseguiu a venda de 380 mil cópias e chegou aos vinte melhores discos da década, considerado pela crítica mais especializada como o melhor disco brasileiro dos anos 80.

Pelas letras das duas músicas apresentadas, pode-se ver que Os Titãs eram mais agressivos com a sociedade e mais grotescos em seus temas, expondo em versos o inusual da literatura.

Segundo Alexandre (2002), boa parte do jeito estranho e pesado de “Cabeça Dinossauro” era fruto da aproximação de Branco Melo com o *underground* paulistano da época. Mas cremos também que a aproximação desse rock com os punks foi decisiva para o alcance que ele teve.

Isso porque, mesmo com os grandes sucessos alcançados pelas *majors* em suas produções das principais bandas de rock dos anos 80, elas não chegaram a representar um domínio total sobre os outros movimentos musicais da época. O exemplo claro foi o movimento punk, que surgiria nas periferias de São Paulo para questionar a sua situação precária e sua exclusão feita por parte das grandes gravadoras. Esse movimento de contestação surge através de selos independentes e com o famoso lema *do it yourself*, faça você mesmo, principal mote punk.

2.3 O Surgimento do punk no Brasil

No final dos anos 70 e início dos anos 80, surge o movimento punk no Brasil. Surgido no ABC Paulista, o punk vai coincidir com o movimento sindicalista que sofria grandes transformações na região e já surgia impondo divisões internas ao seu subcampo.

⁵⁸ A capa foi baseada em um esboço do pintor italiano Leonardo Da Vinci, intitulado “A expressão de um homem urrando”. Um outro desenho de Da Vinci, “Cabeça grotesca”, foi para a contracapa do disco.

O surgimento do punk coincidiu com o auge dos movimentos sindicalistas, concentrados na região, o que deu forte conotação social à contenda: os punks do ABC se julgavam “engajados” e tratavam os equivalentes da “city” por “boys”. Já os punks da capital julgavam os vizinhos uns trogloditas desinformados. (ALEXANDRE, 2002, p.57).

Nesse momento, economicamente, a situação do país não era boa. Com a inflação e o arrocho salarial oriundos do “Milagre Econômico”⁵⁹ houve uma grande onda de desemprego em São Paulo, o que acabou dificultando a inserção de jovens no mercado de trabalho, criando um batalhão de mão de obra barata e desempregada nas periferias da cidade.

A inflação ultrapassava os 100%; o desemprego, em 1982 atingia quase 6 milhões de pessoas (1,5 milhão somente na cidade de São Paulo) e empurrava outros 7 milhões para o subemprego. O perfil do jovem brasileiro era o de garotos que, de uma para outra, perderam o acesso à diversão e ao consumo. Os jovens que buscavam informação e sentiam-se excluídos, marginalizados e muito, muito raivosos. Em outras palavras, eram punks. (ALEXANDRE, 2002, p.50).

Fazendo uma alusão aos operários metalúrgicos, os punks do ABC Paulista adotaram as botas especiais de bico de ferro para, no caso de alguma confusão, levar vantagens nas brigas. Em suas letras de protestos, sempre denunciando a violência e as condições precárias dos moradores das periferias, os punks dariam sua contribuição para o rock brasileiro dos anos 80. Além disso, devido à violência sofrida pelas pessoas de periferia, o movimento ficou rotulado também pela violência das gangues, principalmente pelos meios de comunicação brasileiros. Por serem esquecidos pela grande mídia, iniciam uma dinâmica de pequenas produções e de músicas independentes, lideradas pelo baixista da banda Inocentes⁶⁰ chamado Clemente Tadeu Nascimento.

Com uma estrutura que, comparada à dos primeiros anos, beirava o profissionalismo, os punks tiveram a ideia de montar uma espécie de festival itinerante, levando o movimento para tocar em todos os bairros de periferia. Não havia *promoters* que agendassem as bandas, e os próprios músicos contatavam os salões (ou discotecas, pistas de patinação, sociedade de amigos de bairro, teatros...), cuidavam do bar e da segurança

⁵⁹ O crescimento econômico brasileiro, ocorrido durante os anos de 1969-1973, que alcançou grandes níveis e ficou conhecido como Milagre Econômico.

⁶⁰ Grupo paulistano de Punk-Rock egresso diretamente de 1977, ano efervescência do Punk mundial. (DOLABELA, 1987, p.87).

e, batizando os eventos de Grito Suburbano, oficializaram o punk rock como linguagem da adolescência proletária. O primeiro Grito ocorreu em agosto de 1981, numa discoteca abandonada, a Stop, na zona leste de São Paulo, onde tocaram Lixomania, Anarkólatras, Olho Seco, Cólera e Mack (estes, como cantavam em inglês, eram vistos com desdém e desconfiança pela rapaziada). (ALEXANDRE, 2002, p.56).

Clemente Tadeu Nascimento, mais conhecido no mundo underground (Clemente) como o grande líder dos Inocentes, vai escrever um dos mais representativos manifestos do rock brasileiro. Essa carta, intitulada “Manifesto Punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!”, representará uma grande transformação dentro do BRock, influenciando várias bandas que vão surgir no decorrer dos anos 80.

Nós, punks, estamos movimentando a periferia - que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz; mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles vêem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): ao pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (ALEXANDRE, 2002, p.60).

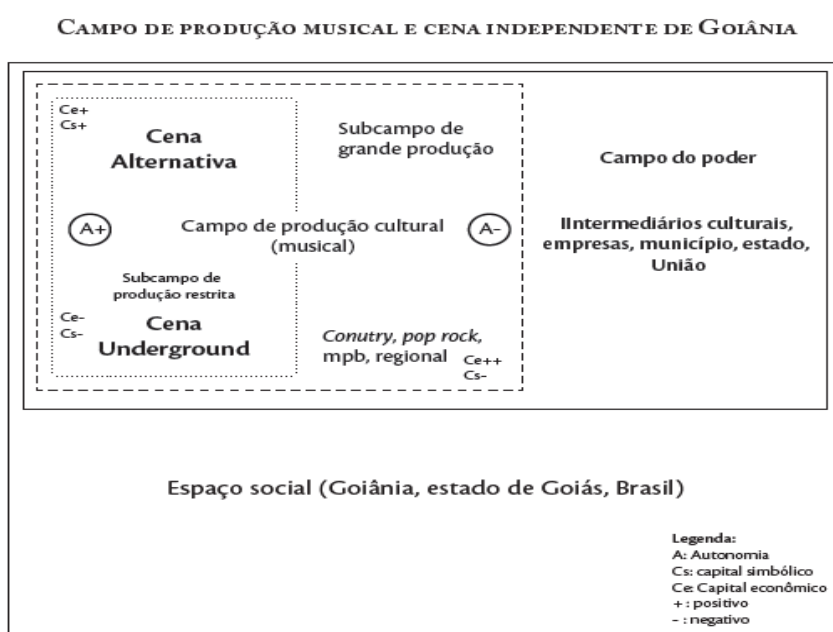
Essa carta mostra bem o descontentamento do movimento com os rumos tomados pela música e pela sociedade brasileiras. A partir desse descontentamento, criaria uma cena underground forte e desvinculada dos grandes meios de comunicação e das gravadoras *majors*. As bandas que aparecem, como Inocentes, Olho Seco e Cólera, serão pautadas na atuação e na ideia de uma luta pela construção de uma cena independente do estrelato patrocinado pelas gravadoras de peso, configurando a luta pelo poder que apresentamos ao início deste capítulo.

As bandas serão influenciadas principalmente pelo punk inglês e adeptas do slogan *do it yourself* (faça você mesmo). Esse movimento underground será totalmente avesso às *majors* e às suas formas de atuação no mercado musical, levantando bandeiras contra o *mainstream* das bandas do BRock. Segundo Bourdieu,

Esses agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas posições relativas neste espaço. Cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas, quer dizer, numa região determinada do espaço, e não se pode ocupar realmente duas regiões opostas no espaço – mesmo que tal seja concebível. Na medida em que as propriedades tidas em consideração para se construir este espaço são propriedades actantes, ele pode ser descrito também como campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relação de força objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irreduzíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às interações directas entre os agentes. (bourdieu, 2012, p.134).

Essa cena do underground punk dos anos 80 pode ser representada pelo quadro a seguir, inspirado no diagrama que Bourdieu (1996) elaborou para analisar o campo literário francês e transcrita ou adaptada pelo sociólogo Rubens de Freitas Benevides (2013).

Quadro 4: Campo de produção musical do rock dos anos 80, o movimento underground punk e a cena independente de Goiânia.



É interessante notar como a cena underground vai criar um subcampo restrito, separado do subcampo da grande produção representado pelo BRock. Os eventos realizados da cena underground são realizados conforme o princípio da “brodage”⁶¹. Essa brodage vai ser bem representada em vários eventos musicais e o primeiro deles será o festival chamado “Grito Suburbano”⁶², que ocorreu em 1981, numa discoteca chamada “Stop”,⁶³ numa região de periferia da Zona Leste da cidade de São Paulo.

Mais tarde, em 1982, esses shows ocorridos nas periferias de São Paulo servirão de combustível para o lançamento de um disco que levaria o mesmo nome dos shows, “Grito Suburbano”⁶⁴, apresentando as bandas Olhos Secos, Inocentes e Cólera. Nesse disco, cada banda gravou 4 músicas, evidenciando já um compartilhamento grupal, uma coletivização, diferentemente da competitividade instaurada pelos Brockies.



Figura17: “Grito Suburbano”⁶⁵ foi lançado pelo selo independente Punk Record Discos em 1982. O disco saiu com uma tiragem de mil cópias.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

⁶¹ “Cara brodage” é um lance interessante, porque vem de *brother* do inglês e acabou que, na realidade, isso já era falado meio que uma gíria da galera. Que falava assim: “vamos ali, galera da brodage”. Algo do tipo camaradagem, na amizade. Definição feita por um dos entrevistados do movimento, Mauricio Mota (2016).

⁶² Um amigo deles, de apelido Cavalo, deu o nome de “Grito do Subúrbio”, e o Fabião adaptou para “Grito Suburbano”. Retirado do livro *Meninos em Fúria*, de Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento (2016, p.75).

⁶³ Essa discoteca ficava abandonada na periferia de São Paulo.

⁶⁴ Em julho de 2016, foi eleito pela revista *Rolling Stone Brasil* como o 4º melhor disco de punk rock do Brasil.

⁶⁵ Grito Suburbano foi o primeiro disco punk brasileiro. Lançado no início de 1982 pelo selo independente Punk Rock Discos, tinha três bandas: Inocentes (que mais tarde se tornou conhecida), Cólera e Olho Seco. Retirado do livro “Almanaque dos anos 80” de Luiz André Alzer e Mariana Claudino (2004, p.139).

Lado A

1. "Desespero" (Olho Seco)
2. "Sinto" (Olho Seco)
3. "Medo de Morrer" (Inocentes)
4. "Garotos do Subúrbio" (Inocentes)
 5. "João" (Cólera)
 6. "Gritar" (Cólera)

Lado B

1. "Lutar, Matar" (Olho Seco)
2. "Eu Não Sei" (Olho Seco)
3. "Guerra Nuclear" (Inocentes)
4. "Pânico em SP" (Inocentes)
5. "Subúrbio Geral" (Cólera)
 6. "Hhei!" (Cólera)

Pânico Em SP*Inocentes**As sirenes tocaram**As rádio avisaram**Que era pra correr**As pessoas assustadas**mal informadas**Puseram a fugir... sem saber do que**Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP**O jornal, a rádio, a televisão**Todos os meios de comunicação**Neles estavam estampados**O rosto de medo da população**Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP**Chamaram os bombeiros**Chamaram o exército**Chamaram a Polícia Militar**Todos armados**Até os dentes*

*Todos prontos para atirar
 Mas o que eles não sabiam
 Aliás o que ninguém sabia
 Era o que estava acontecendo
 O que realmente acontecia
 Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/inocentes/panico-em-sp.html>

Essa música representa bem o fenômeno que estava ocorrendo naquele momento em São Paulo. Segundo Dapieve (1995), ela pode ser entendida como referência à própria emergência do movimento punk paulista”. Isso porque os jovens saíam dos shows gritando “pânico em São Paulo, pânico em São Paulo, pânico em São Paulo”... causando espanto em parte da sociedade, que não entendia o que estava acontecendo. Poucos entendiam a mensagem do movimento. Uma matéria intitulada “Geração Abandonada”, do jornalista Luiz Fernando Emediato para o jornal *Estadão*⁶⁶, colocará a visão da mídia sobre o processo. Clemente, comentando abaixo a matéria do jornal, salienta:

Abria no Domingo com o título “Drogas, álcool e um revólver na mão”. Dizia que os jovens pareciam ágeis e saudáveis, mas são tristes e amargos, condenados à solidão. Tentavam se matar ou encontraram o “refúgio nas drogas”. O jornal esclareceu que o repórter passou mais de dois meses convivendo com os jovens – não todos, mas com parte deles. E citou uma pesquisa da Fundação Osvaldo Cruz, em que havia 100 mil jovens viciados em drogas no Rio de Janeiro e 200 mil em São Paulo. Parte da reportagem é um texto de ficção sobre os amigos Rick e Júnior. Começa bem: “Rick apontou o revólver para a cabeça de Junior e disparou. A bala calibre 22 passou raspando”. Tratava-se de uma brincadeira do amigo. O que começou a causar problemas foram as chamadas “subs” da matéria, os textos em separado no pé de página com explicações, dados, pesquisas e entrevistas com especialistas. No mesmo dia, “Um imenso pasto para o Grande Irmão” acusa a nova geração de ser alienada e desinformada. (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p.89).

Clemente se indignou com a matéria que denegria a imagem do movimento underground perante a sociedade e respondeu ao jornal com outra carta, cujos termos são conforme o trecho abaixo:

⁶⁶ Estadão, ou *O Estado de São Paulo*, um dos jornais mais antigos e tradicionais de São Paulo, fundado em 1875.

Sr.: Os meios de comunicação que até hoje divulgaram o movimento Punk Rock do Brasil, em vez de encontrarem com bandas punks e procurarem saber qual é a proposta da ideológica do movimento, se preocupam apenas em fantasiar e sensacionalizar pequenos atos de vandalismo que, feitos por uma pequena minoria, acabam por comprometer todo o movimento punk no Brasil.(...) E, como todo bom amigo deixo um conselho: antes de falar sobre alguma coisa, seria melhor se aprofundar mais, conhecer mais sobre o assunto para que este país não continue atrasado com sempre. Punks de SP. (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p.90,91).

Dois meses depois de lançado o disco “Grito Suburbano”, foi lançado o show “Começo do Fim do Mundo”, realizado no SESC Pompeia em São Paulo, em 1982. Considerado como I Festival Punk de São Paulo contou com a participação de mais de três mil jovens das periferias e com mais de vinte bandas tocando nos dois dias de festival. Foram dez bandas da capital e dez bandas do ABC. Mas o festival acabou com a invasão da polícia no local, colocando fim à manifestação cultural da juventude dos subúrbios paulistanos. A partir desse incidente, creceu a repressão policial ao movimento.

Era o fim do I Festival Punk de São Paulo e do movimento punk organizado. Logo depois, as brigas entre gangues se intensificaram, e as primeiras mortes foram registradas; muitas bandas desanimadas, encerraram suas atividades: outras endureceram o som até as raias do *hardcore*; os shows foram rareando, e as oportunidades, sumindo; a polícia foi apertando o cerco e prendendo todo moicano que cruzasse seu caminho - a PM chegou mesmo a montar uma guarita na estação São Bento do metrô. (ALEXANDRE, 2002, p.62).

Em 1983, a banda Inocentes resolveu gravar um disco independente para divulgar o seu trabalho. Mas descobriu um agravante para essa divulgação: a censura⁶⁷. Não passava quase nada pelos olhos dos censores da Ditadura⁶⁸.

Em 1983, bolaram gravar um LP independente com a grana que receberam de rescisão de contrato das empresas em que trabalhavam: Clemente pegou 40 mil cruzeiros de indenização da empresa que o demitiu; Callegari, que tinha sido mandado embora também, deu 45 mil. Marcelino, o baterista, pegou 60 mil cruzeiros emprestados dos irmãos, e Ariel, 10 mil. Como praxe, mandaram as letras para a censura. Era assim que faziam: discos, filmes e livros precisavam do selo da censura. Se rejeitados, não tinha

⁶⁷ Censura é o uso pelo estado ou grupo de poder, no sentido de controlar e impedir a liberdade de expressão.

⁶⁸ A Ditadura militar no Brasil teve seu início com o golpe militar de 31 de março de 1964, resultando no afastamento do Presidente da República, João Goulart, e tomando o poder o Marechal Castelo Branco. Este golpe de estado, caracterizado por personagens afinados como uma revolução, instituiu no país uma ditadura militar, que durou até a eleição de Tancredo Neves em 1985. Os militares na época justificaram o golpe, sob a alegação de que havia uma ameaça comunista no país.

apelação, não eram exibidos. Inocentes mandaram treze músicas. A polícia Federal censurou todas! (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p.118).

Clemente não teve opção e reescreveu quase todas as letras das músicas, conseguindo, no final, autorização só para algumas delas. A banda, então, lançou um compacto de sete polegadas que tocava em 45 rotações chamado de “Miséria e Fome”, primeiro disco da Inocentes.



Figura: 18: O disco da banda Inocentes⁶⁹ “Miséria e Fome”, Lançado em 1983 pelo selo independente Thurbo Music.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

Miséria e Fome

Inocentes

É tão difícil viver entre a miséria e a fome

Sentí-la na carne e ter que ficar parado...

Calado...

É tão difícil entender como homens armados

Expulsam outros homens das terras em que

Eles nasceram e se criaram, que são deles

Por direito para lá plantarem nada...nada...

É tão difícil entender como o governo pode permitir

Que os homens saiam do campo e venham

Para a cidade criar mais miséria...

⁶⁹ Grupo paulistano de Punk-Rock egresso diretamente de 1977, ano da efervescência punk mundial. Clemente, na época, integrava o grupo ORGANUS, depois viriam os arquétipos Resto de Nada e Condutores de Cadáver. Logo a seguir, os Inocentes: Clemente (guitarra e vocal), Calegari (guitarra), André (baixo) e Marcelino (bateria). (Retirado do livro *ABZ do rock brasileiro*, de Marcelo Dolabela).

Criar mais fome...
Não estou culpando ninguém
Não estou acusando ninguém
Apenas conto o que vi
Apenas conto o que senti
Miséria e fome

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/inocentes/miseria-e-fome.html>

Por se tratar de um disco de selo independente, ele não alcançou sucesso em vendas. Mas foi um disco que abriu as portas para a banda realizar shows em várias partes do Brasil, graças às letras de cunho social e político que denunciavam as condições precárias da população, como se pode ver acima. A banda passou a ser conhecida até fora do país através de seu disco. Mas, nos anos 80, as *major*s iriam cooptar várias bandas de rock brasileiro, com o movimento underground sofrendo a investida das grandes gravadoras que buscavam conquistar novos espaços musicais principalmente nesse meio. Em 1985, a Inocentes assinaria um contrato com a gravadora WEA⁷⁰, graças ao membro do Grupo Titãs e Branco Mello, que fazia *lobby* na gravadora. Foi à primeira banda punk brasileira a gravar numa *major*.

Gravaram Pânico em São Paulo com Peninha e Branco Mello, que até hoje considera o disco um dos maiores clássicos do rock brasileiro. Ele sabia da importância do movimento punk para o cenário do rock nacional. Gostava muito da música. Gostava principalmente da atitude: eles faziam o que queriam fazer. Gostava da crueza. Aquele som da maneira como eles se expressavam. (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p.166).

⁷⁰ WEA é uma gravadora que significa a fusão de três empresas (Warner, Elektra e Atlantic).

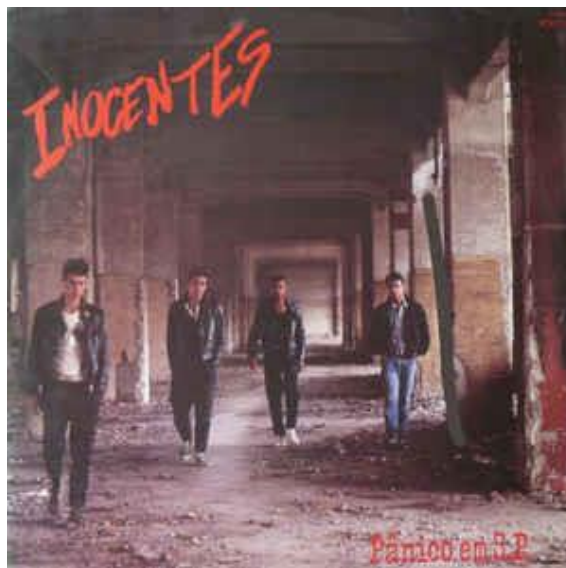


Figura 19: O disco da banda Inocentes⁷¹ “Pânico em São Paulo”, lançado em 1986 pela WEA. O disco vendeu entre 25 e 30 mil cópias.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

O disco não alcançou o sucesso nas vendas como esperavam os diretores da gravadora WEA. Mesmo com as regravações de alguns sucessos, como “Pânico em São Paulo”, não conseguiu decolar em vendas como as outras bandas das *majors* dos anos 80. Ainda gravaria outros discos, mas sem sucesso.

De seu lado, o movimento underground punk daria a resposta às *majors* não comprando os discos por elas produzidos. Mas os fãs sempre apoiaram a banda nos shows e contribuíram com a sua divulgação, embora isso representasse uma contradição, especialmente na compra dos seus discos.

Esses astros do rock alternativos eram bandas ou membros de bandas que, em certo período, tinham uma mensagem semelhante à de um pequeno selo independente para uma gravadora maior e corporativa (CBS, EMI, Epic etc.) para ganhar dinheiro ou público. Muitas dessas bandas pensavam que o fim (alcançar um público, maior justiça) justificavam os meios (fazer parte de uma gravadora). Essa ideia foi frequentemente rejeitada e condenada no punk. (O’HARA, 2005, p. 152,153).

Outra banda que surgiu foi “Olho Seco”, banda paulista que não esperou o apoio de nenhuma gravadora e gravou por um selo independente.

⁷¹ A formação da banda que gravou o disco era: Clemente (vocal, guitarra), Tonhão (bateria, vocal), Ronaldo (baixo, vocal) e André (baixo, vocal).



Figura 20: Em 1983, a banda “Olho Seco”⁷² lança um pequeno Ep⁷³ - Botas, fuzis, Capacetes - que continha apenas três músicas, cujas letras são meio *non-sense*, mas chamam a atenção pelo tema e pelo contraponto entre a agressão, a violência, a opressão e as “montanhas” de corpos deixadas pelos militares.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

1- Nada

2- Muito obrigado

3- Botas, fuzis, capacetes.

Botas, fuzis, capacetes.

Olho Seco

Botas, fuzis, capacetes

Vejo espalhados por

Toda montanha sol, vento e chuva

Aquecendo dia e noite

Noite e dia

Refrão:

Botas que não marcham

Fuzis que não atiram

Capacetes que não protegem

Somente o vento gelado

Aquecendo naquela montanha

Milhares de troféus

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/olho-seco/botas-fuzis-capacetes.html>

⁷² Grupo Punk paulistano composto por Fábio (vocal), Redson (guitarra), Val (baixo) e Sartana (bateria). Informações retiradas do livro *ABZ do rock brasileiro*, de Marcelo Dolabela (1987, p.119).

⁷³ Do inglês *Extended Play* (Duração Estendida). Disco com duração maior do que um compacto e menor do que um LP. Pode ser encontrado tanto na forma de vinil quanto de CD. (O' HARA,2005, p.186)

Outra banda que enveredou pelo selo independente foi a banda Cólera⁷⁴, grupo paulistano surgido em 1979, considerado do primeiro time de bandas punks brasileiras.



Figura 21: A banda Cólera lança, em 1986, o disco “Pela paz no mundo”, produzido pelo selo independente “Ataque Frontal”. Venderam 85 mil cópias.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

O disco é composto por 14 músicas dentre elas “Pela Paz”, considerada um hino pela paz no mundo. O disco também é considerado entre os cinco melhores discos punks dos anos 80 pela crítica musical.

Pela Paz

Cólera

*Tem violência em Bruxelas,
Tem violência em Moscou,
Tem violência em nova Iorque
E também no Brasil.
Têm vinganças religiosas,
Têm vinganças de raças,
Têm vinganças de governos
Tenho medo da guerra.*

*Mas quem se importa?
Mas quem se importa?
- Eu me importo, eu me importo*

⁷⁴ Grupo Punk paulistano surgido em 1979 com a formação: Redson (guitarra e vocal), Val (baixo) e Pierre (bateria). Informações retiradas do livro *ABZ do rock brasileiro*, de Marcelo Dolabela (1987, p. 56,57).

*PELA PAZ, PELA PAZ
PELA PAZ EM TODO MUNDO!*

*Mais o ódio se espalha.
Mais aumenta a fome.
Mais as vidas são tiradas
De dentro dos homens.
São mais armas para o mundo.
São mais filmes violentos.
São crianças aprendendo
Matar ou morrer.*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/colera/pela-paz.html>

Pela letra, vê-se que os conflitos e as contradições já agora mundializadas estão presentes de maneira mais veemente na crítica social do grupo do que nas bandas anteriores.

Essas bandas punks conseguiram o respeito e a admiração do público roqueiro, mesmo abrindo mão das grandes *majors*. Conseguiram sobreviver com o passar dos anos, fazendo por si mesmas, independentemente do apoio de grandes gravadoras. Com instrumentos simples e letras objetivas e pouco dinheiro conseguiram dar seu recado através da música. É que o lema punk “*do it yourself*” influenciou toda uma geração pelo mundo afora. E em Goiás, mais especificamente em Goiânia, ele influenciou o movimento do chamado rock independente goiano, que será apreciado no capítulo seguinte.

2.4 O rock fora do Eixo Rio-São Paulo

O movimento punk influenciou a galera de Brasília através das várias bandas de rock do Planalto Central brasileiro. Com uma geração de jovens afastados dos grandes centros, fazer rock era quase impossível e, comparados ao movimento punk de São Paulo, os jovens da colina⁷⁵ ou jovens de Brasília soavam inocentes.

⁷⁵ A Colina é um conjunto de blocos residenciais funcionais para professores que fica dentro da UNB (Universidade de Brasília) e era a principal referência da turma. Foi lá que apareceram os primeiros punks da cidade.

As vias que levaram s candangos a aproximar-se do punk foram absolutamente diversas daquelas dos paulistas. Estavam muito mais ligadas a um grande grupo de amigos-adolescentes, usando da música mais rasteira para expressar-se socialmente – do que a um grito de rebelião política. Por estranho que pareça, as origens de tudo foram quase familiares. Em 1977, o professor universitário Antônio A.B. Lemos se mudou com a mulher e os dois filhos para cidade inglesa de Leicester, próximo de Londres, a fim de pós-graduar-se em biblioteconomia. Felipe e Flávio Lemos estavam rondando os quinze anos e viram de perto o estopim *Sex Pistols* pegar fogo em todos os jornais, rádios e programas de TV. Adoraram saber que a parada oficial da Inglaterra se negava a estampar “*God save the Queen*” no número um. O levante punk como trilha sonora das descobertas da juventude foi uma combinação e tanto, disso não resta nenhuma dúvida. Depois de um ano, os jovens Lemos voltaram para o Brasil usando coleira de cachorro, portando montes de discos e fitas e trazendo histórias e mais histórias sobre shows que por lá viram, de *Buzzcocks* a *The Clash*, de *Damned* a *Stranglers*. “Eu mostrava os discos para meus amigos na Colina, e todo mundo achava o fim da picada”, lembra Flávio. “Não tínhamos a menor expectativa de que mais alguém além de nós viesse a gostar de punk rock.” (Entrevista de ALEXANDRE, 2002, p.68).

O punk internacional já gozava de divulgação mundial com várias vertentes dentro do próprio estilo musical. A galera da Colina, então, passou a colocar em prática o seu conhecimento sobre o punk rock. Surgiram assim várias bandas em Brasília, dentre elas, o Aborto Elétrico, a primeira banda punk do cerrado. Surgida no final dos anos 70, era integrada por Renato Russo (baixo e vocal), André Pretorius (guitarra) e Fê Lemos (bateria). Diferentemente de outras bandas punks de Brasília, o Aborto Elétrico era uma banda mais pretensiosa e politizada. Em seguida, surgem outras: a Blitz 64, composta por Gutje Woortman (bateria), Geraldo “Geruza” (vocal), Ribeiro (baixo) e Loro Jones (guitarra); e a Plebe Rude, que logo se tornaria uma das bandas mais respeitadas no meio punk rock. Seus integrantes eram: Philippe Seabra (guitarra e vocal), Jander Bilaphra (guitarra e vocal), André Miller (baixo), Gutje (bateria).

A Plebe estreia com o mini LP chamado “O concreto já Rachou”⁷⁶. Por se tratar de um mini LP, foram lançadas apenas sete faixas no disco. Entre elas: “Até Quando Esperar”, “Proteção”, “Johnny Vai a Guerra Outra Vez”. A música “Até Quando Esperar” virou hino de uma juventude que perdia as esperança de ter uma participação ativa na política brasileira. Era quase uma súplica para as reivindicações sociais.

⁷⁶ O álbum está na lista dos 100 melhores discos da música brasileira, feita pela revista *Rolling Stones*, em 57º lugar.



Figura 22: “O Concreto já rachou”, disco lançado pela gravadora “EMI” em 1986 vendeu mais de 250 mil cópias. Destaque para as músicas “Até quando esperar” e “Proteção”.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Até Quando Esperar

Plebe Rude

*Não é nossa culpa nascemos já com uma bênção
Mas isso não é desculpa pela má distribuição*

*Com tanta riqueza por aí, onde é que está
Cadê sua fração? (2x)*

Até quando esperar?

*E cadê a esmola que nós damos
Sem perceber?
Que aquele abençoado
Poderia ter sido você*

*Com tanta riqueza por aí, onde é que está
Cadê sua fração? (2x)*

*Até quando esperar a plebe ajoelhar
Esperando a ajuda de Deus (2x)*

*Posso vigiar teu carro, te pedir trocados,
Engraxar seus sapatos? (2x)*

*Não é nossa culpa nascemos já com uma bênção,
Mas isso não desculpa pela má distribuição*

*Com tanta riqueza por aí, onde é que está
Cadê sua fração?*

*Até quando esperar a plebe ajoelhar
Esperando a ajuda de Deus*

*Até quando esperar a plebe ajoelhar
Esperando a ajuda de um divino Deus.*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/ate-quando-esperar.html>

Assim como as outras bandas de Brasília, a banda Capital Inicial também terá suas origens no Aborto Elétrico. A banda era composta por Dinho (vocal), Loro (guitarra), Flávio (baixo), e Fê Lemos (bateria).

Ao contrário de Paralamas, Legião e Plebe Rude, o Capital Inicial não encontrou abrigo fonográfico na EMI-Odeon. Primeiro tentou a sorte no pau-de-sebo “Os Intocáveis”, lançado pela CBS. em abril de 1985. Nesse LP, além de “Descendo o Rio Nilo”, dos irmãos Lemos, Loro e Dinho, a única faixa digna de nota era “Heróis”, do paulista Zero. O resto – banda como Omar & os Cianos ou THC - despontavam para a lata de lixo da história do BRock. Mas nem assim o Capital conseguiu se destacar a ponto de ganhar a chance de fazer um disco próprio. Somente no ano seguinte, e através de outra gravadora, a PolyGram, o grupo chegaria ao merecido LP de estreia, “Capital Inicial”. (DAPIEVE, 1996, p.158).

Com o disco “Capital Inicial” lançado, contendo algumas músicas do Aborto Elétrico, como “Fátima”, serão as novas “Psicopata”, “Leve Desespero” as músicas mais bem trabalhadas pela banda.



Figura 23: “Capital Inicial” - disco lançado pela gravadora “Polygram”, que leva o mesmo nome da banda. Destaque para as músicas “Fátima” e “Veraneio Vascaína”⁷⁷.

Fonte: Arquivo Emerson Magalhães

Fátima

Capital Inicial

Compositor: Flávio Lemos / Renato Russo

*Vocês esperam uma intervenção divina
Mas não sabem que o tempo agora está contra vocês
Vocês se perdem no meio de tanto medo
De não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender*

*E vocês armam seus esquemas ilusórios
Continuam só fingindo que o mundo ninguém fez
Mas acontece que tudo tem começo
E se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês*

*E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez
Alguém, alguém um dia vai se vingar
Vocês são vermes, pensam que são reis*

*Não quero ser como vocês
Eu não preciso mais
Eu já sei o que eu tenho que saber
E agora tanto faz...*

⁷⁷ A música “Veraneio Vascaína” faz uma alusão aos carros de polícia da época, principalmente ao modelo de veículo Veraneio da Chevrolet.

*Três crianças sem dinheiro e sem moral
 Não ouviram a voz suave que era uma lágrima
 E se esqueceram de avisar pra todo mundo
 Que ela talvez tivesse nome e era Fátima*

*E de repente o vinho virou água
 E a ferida não cicatrizou
 E o limpo se sujou e no terceiro dia
 Ninguém ressuscitou...*

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/capital-inicial/fatima.html>

Considerada por muitos como uma das melhores bandas brasileiras, a Legião Urbana despertou um interesse gigantesco na juventude, que clamava por participação na política. No seu primeiro LP, “Legião Urbana” (1985), com as músicas “Geração Coca-Cola”, “Ainda é Cedo”, a banda, segundo Dolabela (1987), conseguirá algo muito raro na conquista do sucesso: o dogma consumo x qualidade. A Legião Urbana foi a primeira banda fora do Eixo Rio-São Paulo a atrair a atenção da mídia nacional. Seus discos se tornaram clássicos, suas músicas se tornaram hinos e as letras se tornaram poesias para a juventude.

LEGIÃO URBANA



Figura 24: “Legião Urbana” - disco lançado pela gravadora “EMI” em 1985 que leva o mesmo nome da banda. Destaque para os sucessos “Geração Coca-Cola”⁷⁸ e “Será”. O disco vendeu mais de 1 milhão de cópias.

Fonte: Acervo Emerson Magalhães

⁷⁸ A primeira letra de Renato Russo, “Geração Coca-Cola”, era um verdadeiro cartão de visitas da banda para essa geração dos anos 80. Retirado do livro BROck: O rock Brasileiro dos Anos 80 de Arthur Dapieve(1996).

Geração Coca-Cola*Legião Urbana**Compositor: Renato Russo e banda*

*Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados dos Usa, 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
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Depois de vinte 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*

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

Geração Coca-Cola ficou conhecida como o hino da juventude. Uma música que marcou uma geração por ter uma letra simples e objetiva, que falava do consumo dos jovens de produtos enlatados e importados, principalmente os norte-americanos - a Coca-Cola como símbolo da ascensão do capitalismo mundial. E foi essa relação entre consumismo e refrigerante que serviu de alerta para o consumismo exagerado por parte da juventude.

CAPÍTULO III

O ROCK ALTERNATIVO GOIANO DOS ANOS 90 E SUA DIVERSIDADE CULTURAL E MUSICAL

Os anos 90 talvez nos tenham mostrado quanto jovens homens e mulheres são vulneráveis e iguais, na dor e no prazer. As diferenças não devem tornar-se desigualdades, mas riquezas para o rock. Assim, suas portas serão abertas para expressar não apenas nossa força como seres humanos, mas também nossa fragilidade. É de nossas vulnerabilidades que a consciência tirará sua força para que a música seja o símbolo e a expressão da realidade de muitas gerações. O rock deixou de lado a guerra dos sexos para transformar a música em arte e manifestação social, tornando-a elemento voltado para a expressão de homens e mulheres contra conflitos, preconceitos e opressões que afetam a realidade de todos. Assim, a música se tornou um catalisador das inquietações, buscas e revoltas da juventude em razão da necessidade de um mundo melhor para os sexos, raças, estratos sociais, enfim, para todos os seres humanos. (BRANDINI, 2004, p.30)

O rock alternativo goiano surgiu no final dos anos 80 pelo descontentamento de uma juventude roqueira que buscava um espaço “alternativo” à falta de apoio das grandes gravadoras brasileiras (BMG Ariola, Sony Music, Warner Music, EMI Odeon), isto é, que não davam atenção para o movimento musical fora do eixo Rio-São Paulo, especificamente Goiânia.

Mas, por que alternativo?

Segundo os dicionários, o termo “alternativo” significa: “Que diz ou faz com alteração; que vem ora um, ora outro; alternado; diz-se das coisas de que se pode escolher a que mais convenha; que não está ligado aos interesses ou tendências políticas dominantes; diz-se de motor ou qualquer outro equipamento em que peças móveis efetuam movimento de vaivém”. Aqui, esse termo é associado ao rock em três dimensões: a estética (musical e visual), a ideológica (postura e atitude) e a mercadológica. Na estética, o rock alternativo surgiu como apanhado de estilos e bandas pós-punk norte-americanos, contemporâneos da década do estilo *new wave*⁷⁹, por volta de 1984-85. Essas bandas aprimoraram-se ao longo da década de 80 chegando ao *mainstream* nos anos 90. (BRANDINI, 2007, p.14,15).

Ainda em busca de definição do termo “alternativo, outro ponto de vista é o do músico e produtor da Monstro⁸⁰ (selo musical goiano), Márcio Jr, em entrevista a Rubens Benevides:

⁷⁹ A Nova Onda. Corrente derivada do punk e, segundo alguns, o último instantâneo de inteligência na música pop. (O'HARA, 2005, p.188).

⁸⁰ A Monstro Discos é uma gravadora goiana de rock independente criada por Léo Bigode e Márcio Junior, fundada em 1998.

(...) O que é música alternativa... música alternativa é criar um mercado alternativo, onde a gente possa sobreviver pelas nossas próprias pernas fora da lógica de gravadoras que tá colocada aí, e da indústria fonográfica. Porque essa aí já acabou com tudo, cara. Os cara deram um tiro no pé violento, por isso que eles estão desesperados, ficam querendo proibir moleque de baixar uma música na internet, e aí comete a pachorra de falar que um disco tem que custar 40 reais, porque tem jabá que perto do jabá(...) é brincadeira de criança, aí o cara vai na maior cara de pau, na televisão para falar de pirataria e crime, é o fim da picada, e a gente se contrapõe a essa lógica não só no campo simbólico (...), tem mercado sendo criado, uma das coisas mais legais, a Monstro e o GNF foram decorrência de uma necessidade,(...) como ninguém faria o show para eu tocar, então eu mesmo vou fazer meu show, como ninguém ia lançar disco da minha banda, então eu mesmo vou lançar o disco da minha banda e vou criar uma gravadora para lançar os discos das bandas que têm a ver comigo, essa que é a lógica do negócio. Isso é um negócio, eu não quero ficar fazendo isso como se fosse uma brincadeira de criança para ficar lá no meu quarto, para só reclamar porque minha mãe não me deu todinho a hora que eu queria, não, quero fazer o negócio porque eu acredito nesse produto que a gente veicula. (Músico e produtor, Goiânia *apud* BENEVIDES, 2013, p.169).

Mediante esse depoimento influenciado pelo *do it yourself*, vê-se que o cenário da música punk influenciou o rock alternativo goiano, principalmente com o seu lema. Também assegurou que o termo alternativo aí significa opção, escolha entre as duas situações que configuravam as lutas maiores do campo musical, conforme vimos E foi um movimento organizado pela própria galera e com forte elo entre seus integrantes, ou seja, a chamada brodage. É o que define um dos membros dessa cena underground de Goiânia Luiz Eduardo J. Fleury.

Cara, brodage é um lance interessante porque vem de brother do inglês e acabou que, na realidade, isso já era falado meio que uma gíria da galera. Que falava assim “vamos ali galera da brodage”, algo do tipo camaradagem na amizade. Aí a gente pensou como evento, que era no domingo e feito por amigos para amigos ou para pessoas que você deve conhecer. Era no domingão porque era no domingo à tarde - era meio que uma matinê - e da brodage, porque tinha esse intuito da camaradagem, da amizade. E a relação com os outros punk`s era interessante porque, na época, nós tínhamos muitos amigos punk`s que via aquilo meio que como uma rixa ou meio que como se apodera do Hardcore. Tanto é que chegaram uma época até a soltar uns folders anônimos falando mal da Liga Hardcore⁸¹ de Goiânia e falando mal do Domingão da Brodage. Então havia uns que não via com bons olhos, outros que iam ver o que estava rolando, o que o pessoal estava pensando em fazer. Era meio que querendo ou não uma fase da qual os organizadores, e eu era um deles, tínhamos na faixa de vinte ou vinte poucos anos. Então era meio que imaturidade, molecagem, mas com sentimento mais puro do fazer. E que mesmo assim tinha pessoas que

⁸¹ Um exemplo peculiar que caracteriza bem essa forma de agir ocorreu nos anos 90 quando um grupo de amigos decidiu criar um coletivo que pudesse gerir parte do sistema de elementos constituidores do Hardcore de Goiânia, liga essa que acabou por se tornar um dos ícones nos anos 1990 e que gerou frutos que se perpetuaram por anos adiante. (FLEURY, 2015, p.86).

interpretavam mal, pensando que era sectarismo, que estava rachando o movimento. Tentaram difamar o movimento e tudo, mas no final das contas hoje todo mundo é amigo. (ENTREVISTA, 2016).

Esse campo musical conseguiu e vem conseguindo reunir várias pessoas e vários os estilos em seus encontros e festivais, promovendo uma diversidade cultural e musical totalmente independente das grandes gravadoras. Segundo Brandini (2007), toda cultura originada na corrente alternativa emergiu do movimento punk.

Na área ideológica e na atitude *rock'n'roll*, toda a cultura originada na corrente alternativa emergiu do movimento punk. As raízes do alternativo encontram-se na música punk, new wave (ou new rock) e hardcore, fundindo a sonoridade e as práticas sociais desses estilos a outros gêneros e subgêneros, como o funk, o heavy metal, o folk e o pop dos anos 60. (BRANDINI, 2007, p.15).

Em Goiás, o campo musical do rock alternativo do final dos anos 80 começa com o advento da era digital (internet). Os intercâmbios foram muito importantes, como afirma o músico e líder da banda Violins Beto Cupertino: “Como as divulgações, uma parte grande é feita pela internet, que facilita a comunicação entre todos” (ENTREVISTA, 2016). E, aos poucos, os custos também foram ficando cada vez menores, principalmente após a abertura do mercado efetuada pelo então Presidente da República Fernando Collor de Melo (1990-1992). As grandes gravadoras começaram a entrar em crise e os artistas e produtores de música independente se voltaram cada vez mais para a produção regional, os chamados cenários independentes. O campo musical goiano se fortaleceu e passou a ser uma alternativa para a produção musical brasileira, extremamente centralizada no eixo Rio-São Paulo.

Dentro do campo musical goiano se encontra o subcampo do rock alternativo goiano representado por varias bandas (Violins, Rollin' Chamas, MQN, Mechanics), bandas mais novas, como (Carne Doce, Chá de Gim, Peixefante, Components, Caffeine Lullabies) e a banda com sucesso internacional Boogarins, que lançou seu disco chamado “Manual” recentemente com exclusividade no site do jornal *The New York Times* dos Estados Unidos. O rock alternativo goiano foi destaque também de um grande jornal brasileiro, *O Globo* (2015), com a matéria intitulada “Eu Ouço

Goiânia”, fazendo alusão à afirmativa de que a cidade fervilhava ao som de novas bandas surgidas no rastro dos Boogarins.

Uma das cidades musicalmente mais fervilhantes do país, Goiânia foi o berço do sertanejo, viveu um boom de bandas de hardcore, punk e stoner rock e virou palco de festivais, como Goiânia Noise, Bananada e Vaca Amarela, todos com mais de dez anos de vida. Pois agora novíssimos sons andam ecoando por lá. Sobretudo após o estouro dos Boogarins, quarteto de rock psicodélico que saiu da capital de Goiás, vem ganhando plateias pelo mundo e acaba de lançar seu segundo disco, “Manual”, com exclusividade no site do Jornal “The New York Times”. Com eles, jovens bandas como Carne Doce, Peixefante, Chá de Gim, Components e Caffeine Lullabies ganharam um incentivo extra para apresentar suas composições, centradas em referências que vão de Mutantes, Seco & Molhados e Clube da Esquina a synthpop, rock progressivo e música experimental. E os festivais locais, que tradicionalmente destinam boa parte de seu line-up a artistas da região, tiveram que abrir a gêneros musicais mais amplos. (O GLOBO, 29\10\2015).

O campo musical goiano do rock alternativo faz parte do subcampo do rock nacional representado principalmente pelo Eixo Rio-São Paulo. O campo musical nacional faz parte de um campo de dominação simbólica inserido no campo da dominação musical, ou um campo de poder, segundo Bourdieu.

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico, ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferente que, como as lutas simbólicas entre artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de serem lançadas nessa luta. (BOURDIEU, 1996, p.244).

O campo musical alternativo goiano utiliza como linguagem principalmente os meios de comunicação virtuais. A internet tem sido a responsável em aproximar as bandas de vários estilos entre si e também os músicos de seus fãs, especificamente os do rock alternativo, conforme afirma Beto Cupertino.

Como para toda banda independente, a divulgação de shows hoje em dia quase que se restringe exclusivamente à internet, às redes sociais. Ainda há, vez ou outra, espaço em jornais impressos, mas isso depende do tipo de evento, se é algo maior, especial, lançamento de alguma coisa. Mas a regra é que a divulgação se dá pela internet. (ENTREVISTA, 2016).

Os agentes desse campo, como os músicos, produtores, distribuidores, são os responsáveis pela produção e divulgação dos eventos relacionados ao rock alternativo. Possuía apoio da ABRAFIN⁸², criada em 2005, e que teve como seu primeiro presidente Fabrício Nobre, líder e vocalista da banda de rock goiano MQN, sócio da Monstro Discos. Segundo o sociólogo Benevides, a associação reúne 27 festivais de música independente realizados de Norte a Sul do País, todos obedecendo aos seguintes princípios:

- o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formada por artistas e bandas não ligadas a grandes conglomerados, gravadoras multinacionais, selos “majors” e/ou ligadas a grandes grupos econômicos de entretenimento;
- o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas brasileiras;
- o festival representado deve ter no mínimo 25% das atrações, a cada edição, formada por artistas e bandas do estado onde o mesmo é realizado;
- o festival representado não pode ser gerido e/ou produzido por entes governamentais de quaisquer níveis (federal, estaduais ou municipais) ou ainda por quaisquer de suas secretarias;
- o festival representado não pode ter sua produção realizada, ou ser mantido exclusivamente por grandes emissoras de telecomunicações;
- o festival representado não pode ser gerido e/ou produzido por grande emissora de TV ou rádio; ou grande corporação empresarial de caráter privado. (ABRAFIN, s/d apud BENEVIDES, 2013, p.162).

Em Goiânia, a Monstro Discos é uma das responsáveis por produzir e divulgar as bandas de rock alternativo. Mesmo não tendo apoio das grandes mídias, Leonardo Ribeiro, mais conhecido no mundo alternativo como Leo Bigode, e Márcio Jr conseguiu criar o primeiro festival de música alternativa em Goiás: o Goiânia Noise Festival (GNF).

Essa ideia surgiu no final de 1994, em uma conversa entre Márcio Jr. e Leo Bigode na galeria onde ficava a Buraco, loja de discos alternativos do início dos anos 90, e que funcionava no Centro de Goiânia. Eles haviam visto na MTV aquela loucura do festival de Campinas-SP, com um monte de bandas emergentes do cenário nacional, e ficaram impressionados. No Junta Tribo⁸³ se apresentaram Raimundos, Planet Hemp, Pin Ups, Killing Chansaw, entre outros. Toda a imprensa destacou o evento do interior de São Paulo, as grandes gravadoras mandavam gente para conferir as apresentações e foi criado um barulho nacional em torno do festival. Para

⁸² Associação Brasileira dos Festivais Independentes (ABRAFIN) foi criada em 2005 com a finalidade de agregar e promover a troca de informações sobre os festivais de música independente. A ABRAFIN foi extinta em 2011 e substituída pela FBI (Festivais Brasileiros Associados).

⁸³ JuntaTribo foi considerado o maior festival underground da história do rock independente brasileiro, realizado em 93 e 94 pelo DCE da UNICAMP.

Bigode e Márcio, Goiânia também tinha potencial para aquilo. A intenção da dupla era chamar a atenção da mídia nacional para as bandas da capital de Goiás e promover um intercâmbio entre a cena local e a do restante do país. Isso já era feito, de certa maneira, por troca de correspondência. Sim, eram tempos sem internet! Entretanto, nada se compara ao face a face entre as bandas, com as fitas demos trocadas e os shows conferidos de perto. Isso sim era intercâmbio! (KOSSA, 2005, p.27).

Esse subcampo possui regras próprias como, por exemplo, ser um campo onde as bandas regionais e iniciantes tenham espaços, já que isso não acontece dentro das grandes gravadoras (*majors*). Abrem-se a um estilo diferente e livre na busca de novas descobertas sonoras musicais, com liberdade para uma criação diferente da música empastelada e formatada das *majors* que se encontram dentro da Indústria Cultural⁸⁴.

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. Diversamente das obras do passado – cuja tendência era exprimir os valores e a visão do mundo de uma categoria particular de clientes, ou seja, de uma classe ou de uma fração de classe bem definida –, a arte média em sua forma típica-ideal destina-se a um público muitas vezes qualificado de “médio” (espectador, ouvinte ou francês “médio”) e mesmo quando não se dirige especificamente a uma categoria determinada de não- produtores, está em condições de atingir um público socialmente heterogêneo, quer de maneira imediata, quer mediante uma certa defasagem temporal. (BOURDIEU, 2007, p.136).

Com essa liberdade para criar, os artistas se colocaram fora do padrão convencional. Como exemplo de referência, pode-se citar a banda Rollin Chamas⁸⁵ que, quando toca, utiliza uma churrasqueira no palco, quebrando os paradigmas performativos dos shows tradicionais, efetuando o que afirma Cohen (2013) sobre a performance: uma arte de fronteira, no contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”

⁸⁴ Indústria Cultural: termo criado por Theodor Adorno e Horkheimer, são padrões que se repetem com a intenção de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo e que, dado o planejamento antecipado que possuem, caracterizam uma industrialização da cultura. (ADORNO, 1985)

⁸⁵ Formação da banda: Fal (voz), Fabrinter (vocal), Leozinho (baixo), Thiago (guitarra), Edgar (bateria), Babu (viola). Gargas (churrasqueiro)

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN, 2013, p.38).

Em termos de hierarquia, essa surge da necessidade de atenção dentro do contexto de invisibilidade no campo musical do rock nacional, que ainda detém o poder e o capital econômico e simbólico que movimentam o rock. Inclusive, a invisibilidade do rock alternativo goiano vai surgir dentro do próprio campo de luta do Estado de Goiás, que não reconhece o movimento como um divisor de águas importante para a cidade e, conseqüentemente, para o Estado. Os valores cedidos à música sertaneja constroem uma outra estrutura simbólica da representação musical de Goiás.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetichê* ao produzir a crença no poder do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por expectadores dotados da disposição e da competência estética necessária para conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p.259).

O apoio à música sertaneja se dá, inclusive, por vias institucionais, tanto no nível estadual como municipal, na construção do imaginário musical da capital *country* do país (que descende, historicamente, da posição de estado agrário e periférico de Goiás no cenário nacional), deixando para segundo plano o rock alternativo goiano e seu campo musical.

3.1 As raízes do rock alternativo goiano

Para entendermos um pouco desse processo de construção do rock alternativo goiano e a sua inserção no campo musical goiano faz-se necessário voltarmos um pouco no tempo. Goiânia sempre esteve inserida no debate de modernização como formação da identidade do povo goiano. Aliás, desde os anos 30, com sua fundação, conforme inserida no Projeto Nacional de “Marcha para o

Oeste”⁸⁶, criada pelo então presidente Getúlio Vargas. Segundo Carrijo (2010), imbuída do pensamento político da época, a nova capital foi construída, dentre outros objetivos, para representar um marco entre o estado do sertão incivilizado, versus o estado que deveria se desenvolver rumo ao progresso.

No caso de Goiânia o sertão também se reveste de potencial identitário. A imagem do sertão se contrapõe com a concepção de modernidade e civilização que surge com a nova capital de Goiás. Mas, também, é retratada, principalmente, na música sertaneja como uma característica marcante da identidade goiana. O paradoxo entre litoral e interior; cidade e sertão publicado pela Revista Oeste em 1942, época do batismo cultural de Goiânia, evidencia o papel da paisagem nos dilemas da construção da identidade goiana. (SILVA, 2007, p.12 apud CARRIJO, 2010).

Tem havido, desde então, um grande embate em torno dessas ideias modernistas/conservadoras. Para uns, o Estado de Goiás e a capital Goiânia deveriam ser vistos com o olhar agrário de riqueza e prosperidade de uma cultura interiorana. Para outros, seria o olhar da modernidade, um olhar de futuro que deveria transcender as fronteiras de nossa capital e de nosso estado. Pedro Ludovico Teixeira tinha a intenção de colocar Goiânia no cenário nacional, mas causou o descontentamento de grupos ligados às oligarquias goianas.

Pedro Ludovico rotulava Goiás de centro “oligárquico, decadência e atrasado”. Goiânia seria seu inverso. Decadência e atraso eram, então, argumentos recuperados no momento para reforçar a necessidade do novo. O estigma da decadência, que permeou a Província de Goiás ao longo da Primeira República, fora retomada para reforçar a representação de sua antítese, ou seja, a modernidade expressa na construção da cidade. (CHAUL, 2015, apud SILVA e OLIVEIRA, 2015, p.17).

Já nos anos 60, o estado de Goiás, governado por Mauro Borges Teixeira (1961-1964), filho do ex-governador Pedro Ludovico Teixeira, se modernizaria inspirado pelo Plano Mauro Borges⁸⁷, baseado no Plano de Metas⁸⁸ do Presidente da República Juscelino Kubitschek, sob a responsabilidade de uma equipe da

⁸⁶ A Marcha para o Oeste foi feita pelo governo de Getúlio Vargas para incentivar o progresso e a ocupação do Centro-Oeste. Vargas organizou um plano para que as pessoas migrassem para o centro do Brasil. A ocupação da região Centro-Oeste, com destaque para o Estado de Goiás, serviria para o avanço posterior da nação para o norte amazônico. (ASSIS, 2005, p.112).

⁸⁷ O Plano Mauro Borges foi um plano criado com o intuito de criar várias autarquias e secretarias com o objetivo de fortalecer a estrutura administrativa do Estado de Goiás.

⁸⁸ O Plano de Metas de Juscelino Kubitschek consistia em 50 anos de progresso em 5 anos de realizações, com respeito às instituições democráticas.

Fundação Getúlio Vargas que elaborou o Plano de Desenvolvimento Econômico para Goiás (LUZ, 2001).

A equipe realizou estudo das condições em que se encontrava a população do Estado, quanto aos níveis de necessidades na educação, na saúde, no saneamento, no transporte, na energia, na justiça, na segurança, na assistência técnica e no crédito. (LUZ, 2001, p.46).

Pelo trabalho da equipe, foram criadas as estatais: CAIXEGO⁸⁹, METAGO⁹⁰, CELG⁹¹, IQUEGO⁹², CASEGO⁹³, SANEAGO⁹⁴, CRISA⁹⁵, OSEGO⁹⁶, COSEGO⁹⁷, COTELGO⁹⁸. Tais mudanças, no entanto, sofreram a resistência de alguns grupos em Goiás, sendo consideradas um novo golpe na velha oligarquia goiana.

(...) A magnitude e a profundidade desta reforma comprovam a necessidade que teve o Governo de modificar inteiramente o caráter do Estado, para tentar implantar um projeto de desenvolvimento socioeconômico. Em outras palavras: apesar de enfrentar fortes oposições, Mauro Borges se viu praticamente obrigado a modificar toda a estrutura administrativa, a fim de reunir condições essenciais de execução das medidas socioeconômicas. Tanto isto é verdade, que a Reforma Administrativa antecedeu qualquer outra medida governamental e que Mauro Borges não hesitou em implantá-la, apesar do desgaste que as oposições a ele causavam. (LUZ, 2001, p.160).

Vários fatores foram importantes para o debate sobre a modernidade: a transferência da capital do Estado para Goiânia, o Plano Mauro Borges e a construção de Brasília. Isso, no entanto, não foi suficiente para conferir identidade ao povo goiano, especialmente como uma população moderna. Dessa sorte, Goiás foi buscar nas suas origens o que julgava ser sua identidade “perdida”. Daí que o campo musical goiano será buscado para retomar essa identidade. Segundo o sociólogo Benevides (2010): “o *country*, a partir da segunda metade da década de 80, passaria a ser utilizado em Goiás para designar todas as manifestações da

⁸⁹ Caixa Econômica do Estado de Goiás.

⁹⁰ Metais de Goiás.

⁹¹ Centrais Elétricas de Goiás.

⁹² Indústrias Químicas do Estado de Goiás.

⁹³ Companhia de Armazéns e Silos do Estado de Goiás.

⁹⁴ Saneamento de Goiás.

⁹⁵ Consórcio Rodoviário Intermunicipal.

⁹⁶ Organização de Saúde do Estado de Goiás.

⁹⁷ Companhia de Seguros do Estado de Goiás.

⁹⁸ Companhia de Telecomunicações de Goiás.

ruralidade no estado, a saber, os rodeios, as festas agropecuárias e até a chamada música sertaneja”. (p.2)

O country e suas representações – os rodeios, a Exposição Agropecuária e a Cavalgada – constituem-se na configuração simbólica hegemônica e unificadora dos signos da ruralidade – o caipira e o sertanejo – ao atualizá-los e revesti-los com símbolos da modernidade e da urbanidade. Estes, agora atualizados, passam a ser entendidos como originais e são essencializados como definidores da identidade do “povo” goiano. Um dos mecanismos de identificação em jogo aqui é a indústria cultural, que resignifica aspectos das tradições locais e difunde-os sob a forma mercantil para um público massificado, inserindo-se em uma nova demanda por bens simbólicos, fruto, entre outras coisas, da ambivalência da identidade nacional e regional. (BENEVIDES, 2010, p.3).

Contudo, será o ano 1987 considerado por muitos estudiosos como o divisor de águas para o rock alternativo, devido ao acidente radiológico em Goiânia com Césio 137, ano em que surgiu a banda HC-137 e que será considerada precursora do underground em Goiás. O termo rock alternativo é frequentemente utilizado para descrever os meios de produção e distribuição de música underground independente, que não possuem qualquer envolvimento com as grandes gravadoras e mantêm uma metodologia própria para desenvolver e utilizar com originalidade os meios de produção, conforme dissemos. O termo *indie*⁹⁹ (diminutivo para *independent*) começou a ser utilizado a partir do final da década de 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, para designar a estrutura de selos fonográficos e pequenas gravadoras situadas à margem do esquema de produção, distribuição e promoção das grandes companhias fonográficas. As companhias independentes possuíam quadros de funcionários reduzidos, pouco dinheiro para investir e uma modesta infraestrutura de produção e distribuição.

Mas o campo musical goiano do rock alternativo terá sua maior influência dos Estados Unidos. É o que afirma Leonardo Ribeiro (Leo Bigode) da Monstro. “As primeiras bandas alternativas dos anos 90 tiveram uma influência do rock americano principalmente por causa da língua inglesa”. (ENTREVISTA, 2016). Inclusive a língua inglesa influenciará uma das maiores bandas goianas chamada Violins¹⁰⁰. A

⁹⁹ Indie é uma abreviação do termo em Inglês de independente e remete ao produto ou estilo cultural que foge às grandes massas, produções, empresas ou distribuições.

¹⁰⁰ A banda Violins é uma das bandas independentes mais produtivas do cenário nacional. Fazendo músicas com preocupação melódica e lírica, demarcam seu espaço dentro do universo independente brasileiro, com reconhecimento de crítica e público. Tem o vocalista Beto Cupertino como seu principal letrista.

banda gravou o seu primeiro disco em inglês, chamado “*Wake up and Dreams*”, em 2001, mas os outros discos serão gravados em português, pelas razões dadas pelo líder e vocalista da banda, Beto Cupertino:

Cara, eu sou um cara muito inquieto, artista, criador de música e tal. É uma constante na minha vida de ir tentando evoluir para algum lugar. Às vezes não é nem evoluir, porque com essa palavra parece que a gente está sempre indo para um lugar melhor. Mas pelo menos andar para algum lugar e isso sempre esteve presente em minhas características como pessoa e como criador de música não é diferente. Os discos da banda eles sempre foram criados tentando criar algo que a gente não tivesse explorado ainda e que pudesse... até pra gente como banda, porque você vai fazendo as mesmas coisas por quinze anos, vai cansando, não é legal. Assim, até socialmente para os membros da banda conviverem entre si. Então eu acho que este tipo de busca tem que ser constante, quando você tem uma banda: ir para outro lugar e tentar fazer coisas que você ainda não fez, uma coisa diferente... faz parte da nossa natureza essa busca. (ENTREVISTA, 2016)

A música normalmente denominada *indie rock* descende também da cena do rock alternativo influenciada pelo punk e hardcore da década de 1970 e início dos anos de 1980. Nos anos 80, o termo foi particularmente associado a bandas com som mais distorcido, como Husker Du, Dinosaur Jr, Pixies, Sonic Youth, Pavement e Big Black. Durante a primeira metade da década de 1990, os rock alternativos liderados por bandas do movimento grunge¹⁰¹, como Nirvana e Pearl Jam, explodiram para o público geral, alcançando o sucesso comercial.

O alternativo representado pelo grunge transcendeu seu país de origem, criando simulacro pelo mundo todo, ao contrário do bitt pop¹⁰² e do rock industrial, representante da onda eletrônica, que não se propagaram como o grunge, o heavy metal¹⁰³ ou o punk¹⁰⁴. O rap, um movimento marcadamente étnico, com princípios ideológicos fortes, pode igualar-se ao rock em atitude, embora seja um gênero musicalmente diferente. O grunge é o último grande momento do rock mundial. (BRANDINI, 2004, p.21).

¹⁰¹ Rock surgido na década de 90 nos EUA que mescla elementos do punk, do rock e do hard rock. Consagrado pela grande mídia como último estertor do verdadeiro rock, catapultou ao mundo bandas como Mudhoney, Soundgarden e Alice In Chains, e o seu representante máximo: Nirvana. O’Hara. (2005, p. 187)

¹⁰² Bitt pop é um tipo de música eletrônica, em que partes das músicas são feitas usando computadores antigos de 8-bit, consoles de jogos e pequenos instrumentos de brincar.

¹⁰³ É um gênero musical do rock que se desenvolveu nos final da década de 1960 e início dos anos de 1970, com suas principais bandas oriundas da Inglaterra e Estados Unidos.

¹⁰⁴ Estilo musical surgido nos anos 70. Discute-se, sem se chegar a uma conclusão definitiva, se teria sido um fenômeno inglês ou norte-americano. O’Hara. (2005, p. 188)

Voltando ao fato de o ano 1987 ser considerado um divisor de águas para o entendimento do rock alternativo goiano dentro do campo musical, em meados dos anos 80, Goiânia passou por um grande surto de acontecimentos importantes, dentre eles, o Grande Prêmio Internacional de Motovelocidade¹⁰⁵ - um evento de importância para Goiânia, com pilotos e torcida do mundo inteiro presentes na capital goiana - e o fato triste do acidente radiológico com o Césio 137¹⁰⁶.

Em meio a tal efervescência, aconteceu o acidente radiológico com o Césio 137. No domingo de 06 de setembro, dois jovens moradores do Bairro Popular, Roberto Alves e Wagner Motta, retiraram do Instituto de Radioterapia uma blindagem de chumbo que continha um cilindro de Césio 137. De início levaram o material para casa de Roberto Alves, na Rua 57. Lá a blindagem de chumbo foi retirada, liberando uma cápsula cilíndrica de alumínio que guardava o material radioativo. No domingo de 13 de setembro, todo o material retirado da clínica foi vendido a um ferro velho, localizado na Rua-26A, no Setor Aeroporto, de propriedade de Devair Alves de Oliveira. Fascinado pelo brilho noturno do Césio 137, Devair distribuiu para os amigos e familiares, ampliando a contaminação. As pessoas contaminadas quase que imediatamente passaram a sentir os efeitos da radiação no organismo: perda do paladar, náuseas, vômitos, dores e queimaduras na pele. Elas e alguns médicos consultados associaram os sintomas à intoxicação alimentar. Maria Gabriela Ferreira Alves intuiu que os sintomas poderiam estar associados à “peça” que brilhava no escuro. Diante disso, um empregado, Geraldo Guilherme da Silva, levou-a de ônibus do transporte coletivo à Vigilância Sanitária. De início, os técnicos não identificaram o material. Mas o cruzamento de informações entre eles e os médicos do Hospital de Doenças Tropicais, para onde foram muitos dos irradiados, levantou a suspeita de contaminação radioativa. (OLIVEIRA, 2015 apud SILVA e OLIVEIRA, 2015, p.89).

A partir disso, Goiânia sofrerá o preconceito de outros estados da Federação. Foram utilizadas campanhas publicitárias, como “Visite Goiânia”¹⁰⁷, na tentativa de fazer com que a cidade voltasse ao normal, sem falar no que sofreram e continuam sofrendo as vítimas desse acidente radiológico.

A repercussão do acidente radiológico foi estrondosa. Transformou-se em tema de romance: *A menina que comeu Césio*, de Fernando Pinto, 1987; *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, 1997, e, mais recentemente, *Pequenas Mortes*, de Wesley Peres, obra de 2013, em que se discute as marcas psicológicas da tragédia. Serviu de base a vários documentários e a um longa metragem: *Césio 137: o pesadelo de Goiânia*, dirigido por Roberto Pires, 1990. Deu nome à banda de rock pesado: HC-137, Horrores do Césio

¹⁰⁵ Foi um Grande Prêmio de Motovelocidade realizado em Goiânia entre 1987 e 1989 e contava com os melhores pilotos do mundo.

¹⁰⁶ O acidente com o césio-137 na cidade de Goiânia foi considerado o maior acidente radioativo já ocorrido no Brasil por sua proporcionalidade, causando um grande sofrimento às pessoas envolvidas.

¹⁰⁷ Campanha feita por vários veículos de informação de todo o país convidando as pessoas a visitarem Goiânia, pois que não havia mais nenhum risco de contaminação.

137. Inspirou canções: *Miracolo a Goiânia*, do italiano Angelo Branduardi, e *El Cilindro*, do panamense Rubén Blades. Recebeu uma releitura no episódio *Daddy's Boy*, da segunda temporada da renomada série de TV norte-americana *House*. Imortalizou-se nas telas da Coleção Rua 57, do artista plástico Siron Franco. Foi objeto de estudos acadêmicos em diversos campos de conhecimento. Portanto, o Césio 137 atrelou, definitivamente, Goiânia à imagem de uma catástrofe. (OLIVEIRA, 2015 In; SILVA e OLIVEIRA, 2015, p.93).

Em 1987, devido a esse acidente radiológico, surge, como marco para a análise dos elementos punk/hardcore em Goiânia, a banda punk HC-137¹⁰⁸ (Horrores do Césio137¹⁰⁹). Que vai lançar o disco “*Made in Go*”.



Figura 25: “HC-137” Capa do disco “Made in Go” lançado pelo selo independente Subway Record em 1993.

Fonte: Acervo Luiz Eduardo J. Fleury

Lado:A

- 1-Extermínio de Animais
- 2- Leide das Neves
- 3- Made in Go
- 4-Medo e Poder
- 5-Sem Cultura

¹⁰⁸ Considerada como uma das primeiras bandas punks do Brasil, inclusive a gravar um disco, chamado “Made in Go”.

¹⁰⁹ Banda formada no dia 01 de Setembro de 1987 em Goiânia. Formação histórica: Claudio, Antônio de Castro, Luciano Xavier, Aurélio Dias, Flávio, Fal, Mauricio Mota, Ted Gambá, Guga Valente, Totonhu Guerra, Crossover.

6-C.N.P
 7-Valas de Esgoto
 8-Invente e Tente

Lado: B

1-Desordem e Regresso
 2-Consciência
 3-Vitimas do Progresso
 4-Mosca na Sopa
 5-Anarkia Utopia
 6-Regras do Capitalismo
 7-Rotam

Destaque para as músicas “Leide das Neves¹¹⁰” que faz uma homenagem a uma das primeiras vitima do Césio 137 e a regravação de “Mosca na Sopa” do Raul Seixas. Um disco que conseguiu retratar bem o contexto histórico por que passava Goiânia naqueles momentos. Por isso é considerado por muitos como divisor de águas do rock goiano.

Leide das Neves

Banda HC-137

*Você não morreu
 Está na memória
 De quem já sofreu
 Sua vida
 Não teve valor
 Usaram seu nome
 Para encobrir pavor
 Leide das Neves,
 Menina inocente,
 Leide das Neves,
 Garota inocente*

¹¹⁰ Leide das Neves acabou se transformando em um símbolo do primeiro acidente radioativo do Brasil. Em sua homenagem foi criada uma fundação com o seu nome para dar assistência às vítimas do Césio 137 em Goiânia.

Um dos membros da banda punk HC-137¹¹¹ (Horrores do Césio137), Maurício Mota, comenta sobre o surgimento dessa influência punk para o rock alternativo, principalmente após o surgimento da banda.

Cara, eu poderia falar que foi fundamental sabe. Se não tivesse o HC-137 não existiria nada. Mas é tudo uma questão assim: ele foi o primeiro porque a coisa estava latente e provavelmente surgiriam outras. Isso aí é o modo operante da juventude, que é montar uma banda. E o som da banda esse é o mais legal da época. Mas eu acho que assim o fato da banda ter lançado discos e ter feito alguns shows e ter tocado fora, meio que foi uma ajuda e abriu um pouco de precedente. Mas eu considero que foi fundamental o surgimento da banda. Até porque foi a primeira. (ENTREVISTA, 2016).

Mas, segundo Fleury (2015), as elites políticas locais, ligadas à agropecuária e a agroindústria, vendo a repercussão negativa sofrida pelo estado e sua população, criaram, então, campanhas para consolidar uma identidade goiana através da música *country*. E se, segundo Hall (2005), a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, para Benevides (2010) o *country* consistiu no representante simbólico dos interesses políticos e econômicos dominantes da região.

Neste sentido o Country, ao re-elaborar a noção de sertão, acaba por manter vivo o imaginário rural e, por consequência, suas representações, tais como as festas, os significados, os símbolos, as músicas, os versos e o vocabulário. (BENEVIDES, 2010, p.2).

A música sertaneja surge assim com muita força no imaginário dos goianienses, obtendo apoio da grande mídia na construção da música “oficial” dos goianos. Tal propósito será concretizado no projeto “Goiânia, Capital *Country* do Brasil” pelo então prefeito Darcy Accorsi¹¹², que planejava colocar Goiânia num patamar em que pudesse ser conhecida como a capital da música sertaneja.

Em Goiânia, o ano de 1995 foi marcado pela proposição de um projeto que transformaria a cidade na Capital Country do Brasil. Apresentado pela Secretária de Desenvolvimento Econômico, durante a gestão do Prefeito Darcy Accorsi (1992-1995), esse projeto gerou um debate espontâneo que contou com a participação de vários setores da comunidade local, envolvendo donas de casa, professores, intelectuais, políticos, estudantes e

¹¹¹ Considerada como uma das primeiras bandas punks do Brasil, inclusive a gravar um disco chamado “Made in Go”.

¹¹² O prefeito governou Goiânia no período de 1993 a 1996. Foi responsável por criar vários programas importantes como: Cidadão 2000 e Orçamento Participativo na capital goiana.

a população em geral. Programas de televisão e rádio, artigos de jornais e carta de leitores foram espaços dessa disputa. Em pauta, a identidade goiana e goianiense em discussão de teses que ora nos associavam à cultura europeia, ora afirmavam que diante da aceitação popular, não adiantava negar nossa faceta *country*. (SILVA, 2015 apud SILVA e OLIVEIRA, 2015, p.97).

Assim, com o apoio da grande mídia, ocorreu o desinteresse das gravadoras e promotores de eventos na produção de bandas de rock de Goiás e especificamente de Goiânia. O rock alternativo goiano, então, passa um longo período de invisibilidade musical se comparado ao rock do Eixo Rio-São Paulo e Brasília. Mas surgem vários movimentos de contestação, o que fica evidenciado, segundo Silva (2015), em um artigo irônico de Godinho (1995), com o título “O Prefeito Cai do Cavallo”.

Se o “Goiânia Capital Country” acontecer mesmo, as mudanças poderão se principiar ainda nos desvarios desta primavera. A cidade sofreria modificações radicais. As praças passariam a ser adubadas com as sobras digeridas por bovinos e equinos, ao invés de musgos e flores silvestres, milhares de arrozais, canaviais e roças casadas com feijão e soja; quebra-molas e mata-burros; de pontes como a do Cepal do Setor Sul, pinguelas; de caminhões de aluguel, carroças; de pontos de taxi e de charrete. Os moradores de Nova Vila e Vila Nova reconheceriam que perderam a luta pela retirada do Parque Agropecuário que tanto inferniza seu cotidiano. Retirar-se-iam mansa e pacificamente, para os currais se expandirem à vontade, o quanto fosse possível, fazendo jus ao pomposo título internacionalmente reconhecido de “Goiânia”, Capital Country. (SILVA, 2015 In; SILVA e OLIVEIRA, 2015, p.98).

O rock alternativo goiano, mediante tais dificuldades, entra numa dicotomia. De um lado, a invisibilidade; de outro, o surgimento de um dos maiores festivais de música alternativa de Goiás e do Brasil chamado Goiânia Noise Festival (GNF). Criava-se, assim, a independência do rock alternativo goiano em relação ao resto do Brasil, relacionada ao campo musical no qual se inserem o rock alternativo, o heavy metal, hardcore¹¹³, músicos, produtores. Segundo Bourdieu (2012), todo campo é um lugar de uma luta mais ou menos declarada pela definição dos princípios legítimos de divisão do próprio campo.

¹¹³ A evolução do punk rock em terras norte-americanas. Criado no começo dos anos 80, se caracterizava por uma aceleração do andamento punk, por maior agressividade na música e, inicialmente, pelo caráter político e crítico das letras. (O'HARA, 2005, p. 186)

A questão da legitimidade surge da própria possibilidade deste pôr-em-causa, desta ruptura com a doxa que aceita a ordem corrente como coisa evidente. Posto isto, a força simbólica das partes envolvidas nesta luta nunca é completamente independente da sua posição no jogo, mesmo que o poder propriamente simbólico da nomeação constitua uma força relativamente autónoma perante as outras formas de força social. Os constrangimentos da necessidade escrita na própria estrutura dos diferentes campos pesam ainda nas lutas simbólicas que têm em vista conservar ou transformar esta estrutura: o mundo social é, em grande parte, aquilo que os agentes fazem, em cada momento, contudo eles não têm probabilidade de o desfazer e de o refazer a não ser na base de um conhecimento realista daquilo que é e daquilo de que nele são capazes em função da posição nele ocupada. (BOURDIEU, 2012, p.150).

Como já dissemos, um dos movimentos que surgiu e deu sustentação para o rock independente goiano foi o movimento punk. Segundo Benevides (2013), o movimento punk, iniciado em Goiânia entre 1987 e 1988, permitiu visualizar a influência que o punk paulista exerceu sobre os indivíduos de gerações posteriores.

De fato, os punks paulistas elaboraram os princípios formativos e as atitudes integradoras capazes de expressar a condição social de parte dos jovens brasileiros no final da década de 1970 e início da década de 1980, e acabaram, assim, por influenciar grupos etários posteriores, em outras localidades, como Goiânia. O que possibilitou a difusão do estilo e dos valores punk até os dias de hoje foi a manutenção de uma situação comum ao conjunto da juventude brasileira. (BENEVIDES, 2013, p.131).

Mesmo sendo influenciado pelo punk paulista, o punk goiano criará sua própria identidade, baseado ainda no lema “*do it yourself*”. Estruturando uma cena underground em Goiânia, ou seja, um subcampo dentro do campo musical nacional, os punks de Goiânia criam espaços e locais de encontro para troca de ideias e discussão do movimento. Os problemas vividos pelos membros do movimento eram muito parecidos: morar longe do centro da cidade, falta de dinheiro para a compra de discos e instrumentos musicais, cujos preços eram exorbitantes, e falta de lugar para eventos e shows.

Houve no movimento punk de Goiânia, a construção de uma identidade própria, apesar da quantidade limitada de indivíduos engajados nas práticas. Podemos perceber a existência dessa identidade entre os punks goianienses na adoção do estilo, quanto ao visual ou à música, ou mesmo na aceitação da ideologia anarquista, manifesta na organização de passeatas e campanhas pelo voto nulo, na elaboração de fanzines, na criação de um grupo de estudo de textos anarquista, na realização de encontros semanais no Centro Cultural Martim Cererê, na produção de diversos shows por conta própria e na formação das bandas. (BENEVIDES, 2013, p.135).

Um dos membros dessa cena, Luiz Eduardo de J. Fleury, comenta sobre a influência punk para o rock alternativo.

Cara, pelo menos assim, bem pessoal, é que vou responder como vivenciei. Foram muitas, até porque muitos espaços se abriram justamente porque foram as galeras do hardcore, do punk que foram atrás para ter um espaço. Um exemplo foi um espaço que nem existe mais, chamado Cantoria, que ficava em frente ao Mutirama. Você tem alguns locais que também já fecharam com o tempo. (...) Mas eles buscavam alguns lugares que antes ninguém dava atenção ou tinha interesse. Então eles foram lá, a galera do hardcore e do punk, e tentaram novos espaços para fazerem shows e eventos que pudessem movimentar a cena. Então acabou sendo uma contribuição interessante porque forçamos as pessoas a buscarem novos lugares que antes ninguém dava importância. (ENTREVISTA, 2016)

3.2 Goiânia Noise e a força musical da cena independente

Dessa forma, a partir dessas dificuldades - falta de dinheiro, falta de apoio das grandes gravadoras e dos produtores, pouca visibilidade dos grandes centros do País em relação ao rock goiano, movimentos punks e metaleiros da cidade -, constitui-se a combustão para o surgimento, em 1994, de uma das maiores cenas de rock independente do Brasil, o conhecido Goiânia Noise Festival, liderado por Leonardo Ribeiro (Leo Bigode) e Márcio Jr. Segundo Kossa (2005), muito além de um festival goiano de bandas alternativas, o Noise é um ato de resistência, uma guerrilha armada de guitarras.

Numa cidade conhecida por sua prodigiosa produção de sertanejos e agrobóys, fazer um festival de rock com bandas desconhecidas do grande público e zero de dinheiro é para poucos. E desses poucos, alguns que tenham cojones, homem. É preciso ter cultura para cuspir na escultura. E os "Monstros", tiveram. Fizeram o maior, mais duradouro e melhor festival do Brasil. (KOSSA, 2005, p.10).

Parte dessa resistência e desse aspecto duradouro do festival que Kossa apresenta parece estar na mistura de estilos que tem caracterizado o Goiânia Noise desde sua primeira realização. No primeiro cartaz de chamada para o festival já aparece a mistura de estilos musicais: punks (HC-137), metaleiros (Mechanics, Mandatory Suicide), pop rock (Casa Bizantina) e outras bandas, como se pode ver na figura abaixo. E essa mistura de estilos se fará presente nos festivais consecutivos, criando assim uma cena alternativa "forte e duradoura". (Ver Anexos)



Figura 26: Primeiro cartaz do Goiânia Noise.
Fonte: Monstro Discos

Para realizar o projeto, Leo Bigode contou com o apoio dos parceiros Márcio Jr., Leo Razuk e Fabrício Nobre. O objetivo da galera era chamar a atenção do Brasil para o interior do Brasil, lugar rico musicalmente, porém sem visibilidade para o resto do país, como demonstra o próprio nome do festival, “Goiânia” Noise Festival, Ele é bastante sugestivo, porque destaca Goiânia no nome, no intuito de destacar a cidade, e o “Noise” - barulho em Inglês – destacando o rock, como afirma Kossa (2005).

Para Bigode e Márcio, Goiânia também tinha potencial para aquilo. A intenção da dupla era chamar a atenção da mídia nacional para as bandas da Capital de Goiás e promover um intercâmbio entre a cena local e a do restante do País. Isso já era feito, de certa maneira, por meio da troca de correspondências. Sim, eram tempos sem internet! Entretanto, nada se compara ao face a face entre as bandas, com fitas demo trocadas e os shows conferidos de perto. Isso sim era intercâmbio! Alguns preceitos do festival foram definidos. Primeiro, que o evento seria anual, para ser criado um calendário fixo de rock na cidade. Outro, que deveria ser gratuito para uma maior diversidade de público. E, por fim, que o local não seria repetido, tentando sempre descobrir novos pontos para shows na cidade. (KOSSA, 2005, p.28,29).

Esse primeiro festival (GNF) contou com as bandas locais Lettuce, Mechanics, Cockatoos, Decibéis, D'biloid's, Cash For Chãos, Mandatory Suicide, Rat Salad, Murder, Anesthesia Brain, Casa Bizantina, Jukes e HC-137, e as bandas de fora Cirurgia Moral (DF) e Psycho Drops (SP), como informa a cartaz acima.

Foi realizado em uma praça muito conhecida em Goiânia, chamada Praça Universitária, local de encontro de uma galera bem diversificada. O local é estratégico, pois fica entre as duas principais Universidades de Goiânia: a PUC-go (Pontifícia Universidade Católica de Goiás) e a UFG (Universidade Federal de Goiás) e possui várias linhas de ônibus. Esses shows ocorreram entre os dias 4 e 5 de Maio de 1995 em Goiânia.

Mais tarde, em 1999, apareceria o festival Bananada, criado por Fabrício Nobre. Com essa atmosfera, o jornalista Pablo Kossa, no livro *Em terra de Cowboy quem toca guitarra é doido*, chama Goiânia de a Seattle brasileira, fazendo alusão à cidade norte-americana onde surgiu o maior movimento underground do mundo, segundo Brandini (2004), e a imagem midiática do alternativo: “o grunge”. E também as principais bandas do gênero, como Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains e uma das mais reconhecidas bandas do mundo, Nirvana, liderada pelo vocalista Kurt Cobain. Seattle é uma cidade localizada no Noroeste dos Estados Unidos. Não fosse um lugar gelado, chuvoso e sem graça, talvez a maior revolução musical dos anos 90 não tivesse acontecido, porque foi justamente por conta desses elementos que a garotada da cidade passou a empunhar guitarras, baixos e baquetas e a fazer música. Esse trecho foi retirado do Documentário “*Hipe! Grunge: A distorção vai ao shopping Center*”, do diretor Doug Pray, revista *Bizz* (1996).

O rock dos anos 90 emergiu com a aparição de cenas esparsas e isoladas, situadas nos mais diversos e inusitados locais do País. Esses movimentos possuíam linguagem, discurso e características estéticas e musicais particulares, num processo de criação marcada pelo crossover. Da mesma forma que o rock alternativo não emergiu de um ambiente específico, mas de um longo processo de desenvolvimento e rearticulação de segmentos musicais, essas cenas foram o resultado da proliferação de bandas, produtores e públicos regionalizados, cujo embrião já se desenvolvia desde o final dos anos 80 no Brasil: no momento, dedicavam-se ao heavy metal, ao punk e ao hardcore. O crossover produzido foi influenciado pelo contexto sociocultural vivido por bandas e público, o mesmo que se observa na ascensão do mangue beat, cujo público regional é representado pelos mangue boys.(...) Portanto o rock alternativo no Brasil surgiu de correntes heterogêneas e regionalizadas, cuja estética, sonoridade e discurso se formaram pela associação de diversos elementos culturais misturados nesse confuso caleidoscópio musical – o crossover -, movimentado pelas inquietações, criações e abstrações das bandas de rock atuais. (BRANDINI, 2004, p.34).

O movimento alternativo independente de Goiânia dará um grande salto após a realização desse primeiro Goiânia Noise Festival, passando a fazer parte dos

grandes circuitos de música independente. Um dos entrevistados, Leonardo Ribeiro (Leo Bigode), define bem a importância do festival para o movimento.

A história do festival é uma história meio que criar uma Cena. Goiânia tinha, tinha rock, antes do Goiânia Noise. O Goiânia Noise não inventou nada. Mas eu costumo dizer que o Goiânia Noise é um divisor de águas na Cena de Goiânia. Porque a gente como a história mostra isso. Com a história de criar acho que colocamos Goiânia no mapa. Não que não tinha bandas tocando aqui mais, mais acho que a gente chegou e está aqui é isso. É, aqui em Goiânia tem rock, tem banda que vem pra cá. E esse começo, essa troca de material de bandas que vinham dos fanzines que a gente tinha. Já que fazíamos fanzines, isso de certa forma mudou o panorama do rock na cidade. Acho que não tem como negar isso. Agora a história do festival é fantástica: ela passa por mil histórias, mil acontecimentos. Os festivais foram e voltaram, mas é por isso que ele é alternativo, não é preso em nada. Um festival que não está vinculado a nada. Já teve gravadora grande ligando querendo colocar banda em nosso festival. A gente não está fazendo este festival que as bandas x, y, ou z toque no Faustão, toque no festival, sabe. Não foi por isso que a gente criou, né. Acho que esse conceito é o que marca mais o Noise, esse conceito. Essa vibe acho que marca mais o Goiânia Noise de não ter aberto concessão. Vários festivais do Brasil abriram concessões e até em Goiânia você vê festivais desconfigurados do que já foram. Então acho que essa marca do Noise ninguém tira, de falar: “é assim, sempre foi assim e sempre será assim”, meio que bater em ponta de faca. Acho que isso não são intolerância, nem ignorância, isso não é cabeça dura. Isso é um conceito e ponto. E o Noise sempre teve isso muito claro na história desses 22, 23 anos de festivais. E talvez por isso ela tenha de tornado referência para as pessoas de fora ou daqui. Talvez veem com bons olhos os festivais. (ENTREVISTA, 2016).

Esse salto foi grande tanto em quantidade como em qualidade, o que fica evidenciado com a crise das *majors* nos anos 90 e principalmente com o advento da internet. A internet mudou o panorama da música no mundo, mas, no Brasil, ela provocou esse novo fenômeno de festivais de música alternativa por todo o país, alavancando um novo campo musical independente. Luiz Eduardo de J. Fleury comenta sobre a importância da internet para o movimento.

Tudo, tudo, tudo. Imagina.. naquela época, para você ter um contato com uma banda da Finlândia ou de qualquer outra parte do mundo, você tinha que escrever e postar nos correios e esperar essa carta chegar lá do outro lado do mundo. Até que as pessoas tivessem a boa vontade de traduzir, já que a grande parte das cartas enviadas não era traduzida. E quando eram traduzidas eram nas coxas mesmo, no inglês tosco. Até que o cara conseguisse traduzir e responder demandava muito tempo, questão de meses. Então com a internet a coisa facilitou bastante porque as pessoas passaram a ter um material que agora era digital. As cartas deixaram de ser escritas e agora você responde tudo por e-mail. Então você passou a ter mais contato, passou a conhecer mais bandas, passou a ter uma série de outras vantagens. (ENTREVISTA, 2016).

De maneira que essa nova cena terá a internet como principal meio de divulgação de suas músicas independentes. Leonardo Ribeiro, um dos fundadores do selo Monstro, fala de sua importância para o rock alternativo.

A importância foi fundamental, na verdade tem sido ainda. Ele está numa fase que as gerações futuras vão ter mais respostas sobre isso. A minha geração que participou comigo com a música pegou a mudança que era com internet e sem internet. As vantagens são inúmeras. Tem muita coisa pró e contra. Mas eu acho que a mudança é ou foi fundamental pelo fato de ter democratizado a cultura, democratizar o acesso. Se o final dos anos 80 a gente tinha que ir numa livraria, ou banca, comprar uma revista pra ler, uma revista gringa das bandas que estavam saindo na época, agora o cara dá um Google e pega tudo em menos de um minuto. Então, assim, é essa rapidez de avalanches de informações que se deu na era da internet é fundamental. Ao mesmo tempo ela também é ruim, é o que observa, perde um pouco do valor. A garotada não dá o mesmo valor que a minha geração dá, é isso. Talvez isso seja um pouco negativo nessa história toda. Mas a acessibilidade, o alcance que ela trouxe ninguém tinha imaginado, assim. Mudou. A internet mudou tudo, mudou os conceitos, quebrou os paradigmas.. Para a música, então, nem se fala, colocou as coisas de cabeça para baixo. A coisa virou nessa quantidade de informação, a quantidade de discos da indústria fonográfica mudou. Gravadoras fecharam, o jeito de consumir música mudou com essa molecada de hoje em dia, tanto é que o vinil tende a voltar. Até li numa matéria, acho que é do Reino Unido, que a quantidade dos vinis é maior que de downloads. Não sei se você ouviu isso? Quer dizer, que é uma loucura. Talvez a coisa tende a se assentar depois do boom, dessa confusão. Ela tende daqui alguns anos, não tem como prever isso. Mas acho que ela tende a se manter, a se adaptar, para que ela mantenha os benefícios para que a indústria fonográfica possa fluir bem. (ENTREVISTA, 2016).

Os festivais se fortaleceram tanto que foi criada uma associação chamada ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), criada em 2005 com o objetivo de estabelecer, organizar e dar força a um circuito brasileiro de festivais de música independente. A ideia era abranger todo o território nacional, contemplando a nova música brasileira e suas manifestações culturais.

Mas, no ano de 2012, foi dado o anúncio oficial da união de 17 grandes eventos independentes do país no chamado FBA (Festivais Brasileiros Associados), com representantes em várias partes do Brasil. O anúncio foi feito em Goiânia, durante a realização do 18º Goiânia Noise Festival. O Goiânia Noise Festival filiou-se a essa nova associação, abrindo mão da ABRAFIN. Sobre ela, Leonardo Ribeiro comenta:

O fim da ABRAFIN foi uma questão meramente política de posição da direção. Existia um grupo da ABRAFIN de 13, 14, 15 festivais que estavam descontentes com o andamento político que estava tomando parte da

Associação. Então resolveram na época se manifestar, dizendo que estavam contra aquilo. Aí teve um racha e teve um racha político. A partir daí, a ABRAFIN tomou um rumo e esses festivais que saíram, inclusive o Goiânia Noise, que estava dentro, resolveram montar outra associação, a FBA (Festivais Brasileiros Associados). Então foi um racha político de pontos de vista. (ENTREVISTA, 2016).

O conflito de que fala Leo Ribeiro ilustra bem a luta interna do campo pelo poder, conforme vimos assinalando. Depois do racha que aconteceu na ABRAFIN em dezembro de 2012, em que treze festivais decidiram se desligar da entidade por não reconhecerem mais representatividade no espaço, o grupo decidiu se organizar e criar uma nova associação. Somados aos dissidentes, outros quatro festivais se juntaram na empreitada, que foi liderada por Paulo André, criador e organizador do Abril Pro Rock, festival realizado anualmente desde 1992. A diretoria da FBA foi completada por Vinicius Lemos (Casarão, de Rondônia) como vice-presidente, Leonardo Bigode (Goiânia Noise) como secretário-geral e Alessandro Carvalho (Udirock, Minas Gerais).

Esta nova associação abriga vários festivais, entre eles: Abril Pro Rock(PE), Rec Beat(PE), Goiânia Noise Festival(GO), Porão do Rock (DF), Mada (RN), Festival Demo Sul(PR), Festival Casarão(RO), Primeiro Campeonato Mineiro de Surf(MG), Tendencias Rock Festival(TO), Festival El Mapa de Todos(RS), Psycho Carnival(PR), Festival 53 HC(MG), Festival Udirock(MG), Araribóia Rock(RJ), PMW Rock Festival, TOME- Tocantins Música Expressa(TO), Flaming Nighths(MG).

A necessidade de valorização dos festivais de música independente brasileiro, contribuindo para a sustentabilidade e crescimento do setor, levou à articulação entre grandes eventos do país, de norte a sul, para uma criação de uma nova associação. Dos dezessete eventos reunidos, treze já estiveram juntos da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais), desligando-se da entidade no último mês dezembro. A FBA nasce tendo, como missão, o fortalecimento local e nacional dos festivais, qualificando o diálogo com parceiros, poder público e iniciativa privada, consolidando um circuito sólido, viável e diversificado por todas as regiões brasileiras. A associação aposta na perspectiva de desenvolvimento social e econômico pela via da cultura, com música e eventos de qualidade durante o ano todo. Os festivais da FBA representam a tradição da cena independente brasileira, com sucesso de público e crítica ao longo dos anos. Alguns dos eventos participantes já alcançaram quase duas décadas de atividades, como seara ou laboratórios das novas tendências. A FBA desenha um extenso mapa musical do país, com eventos ricos em oportunidade e criatividade, acompanhando o crescimento do Brasil neste século XXI, sua afirmação e suas novas possibilidades. (FBA, S/D)

Os festivais, portanto, se consolidam principalmente pela falta de espaço dentro do *maisntream*. Com as gravadoras fechando suas portas e as rádios rock cada vez mais escassas, acabou sobrando para os festivais serem os interlocutores da expansão da produção musical, fazendo com que a cena independente se fortalecesse e conseguisse continuar divulgando as bandas e artistas que buscavam seus espaços. Criou-se assim uma nova relação entre artistas e fãs, diferente das relações dos anos 80, como nos mostra Brandini.

Na era do alternativo, surgiram diferenças na relação entre os artistas de rock e público. Na década de 80, a relação se efetuava entre “nós, a banda, representantes da tribo” e “vocês, fãs, por nós representados como comunidade tribal” Já nos anos 90, essa proximidade se deu entre a expressão do universo particular do artista (que representava a realidade de seu fã individualmente, não coletivamente) e o fã como indivíduo, isento de bandeira ideológica definida, independente da coletividade e mais preocupado com sua existência e relação com o mundo do que com questões sociais vividas pela coletividade. (BRANDINI, 2004, p.25)

Todos os festivais contribuíram ou contribuem para divulgar as bandas fora do *maisntream*. Bandas não só de Goiás como de todo o Brasil. O Goiânia Noise Festival chegou a seu 22º festival com muita força e divulgando o nome do estado de Goiás para fora. Talvez nem os criadores do festival imaginassem essa longevidade do evento. Mas, perguntado a um dos fundadores se ele considerava alguma edição do Noise em especial, Leonardo Ribeiro respondeu que não, mas que ocorreu um fato como motivador para outros festivais.

Não, todos os festivais tiveram uma coisa ou outra, não destacaria nenhum, não. Talvez eu destacasse o Quinto Goiânia Noise porque a gente não tinha nenhum real, zero de real e só tinha alguns apoios. A gente fez o festival em um Pub chamado Território Brasileiro. Era um Pub de um amigo nosso, o festival tinha, sei lá, umas doze bandas e a gente fez na raça. Foi um ano que demos uma desanimada e tinha tudo para não fazermos mais. Depois desse chega, mas continuamos firmes nessa luta. Cada festival teve sua edição sua história, seus pontos positivos e negativos. (ENTREVISTA, 2016)

Mesmo com o sucesso do Noise, Leonardo Ribeiro sentiu a necessidade de criar um selo¹¹⁴ que pudesse divulgar as bandas lançadas no festival, sempre longe

¹¹⁴ Modo como os punks designam as gravadoras. Historicamente, as grandes gravadoras tinham estúdios de gravação, unidades industriais de fabricação de disco e outros departamentos (Artístico, Marketing, Comercial etc.). Com o surgimento das primeiras produções independentes, a parte industrial do processo de produção de um disco passou a ser terceirizada. Assim, muitas gravadoras

das grandes gravadoras e não tendo apoio de grandes empresas. Era uma mudança necessária, segundo KOSSA (2005, p.76): “O CD já havia praticamente sobreposto o espaço do vinil e a intenção da Monstro era firmar uma postura de resistência”. Surge então o selo Monstro. Como se fosse um selo independente de qualidade. Leonardo Ribeiro define sua relação com as *majors* e a necessidade da criação do selo.

Até o começo dos anos 90, meados de 90, esse era o principal problema das gravadoras pequenas se comparado com as majors, porque não tínhamos essa estrutura. Não tinha nota fiscal, mas tinha um aparato contábil. Então era tudo nas coxas, um esquema que vinha do punk americano “do it yourself” (faça você mesmo). Então, até a metade dos anos 90, tinha uma dependência, um medo, uma situação assim: “putz, a gente fez o disco, mas não tem como por isso nas lojas”. Só que as gravadoras, companhias, micros selos, eles também foram envolvidos, pois foi à necessidade que fez o sapo pular. Então é assim a gente precisou montar empresa. Se a Monstro quiser ter um disco em uma loja tal, a gente tem que emitir uma nota, se não o cara não vai comprar. Vou chegar lá, “esse é o disco do fulano de tal e toma o disco”. Não existe mais isso... Então foi um grande desafio, foi um obstáculo que a gente conseguiu ultrapassar no sentido de se adaptar. Como a gente não tinha estrutura de major, não tinha essa envergadura profissional, vamos dizer assim, a gente tinha que criar a nossa e assim tivemos dificuldades em minha época, na época na metade da década de 90. Mas depois ela foi... A gente ultrapassou e tanto que, hoje em dia, você consegue pegar um disco de uma banda independente, colocar no *iTube*, *Spotify*, ou em qualquer loja FNAC ou na Livraria Cultura do mesmo jeito que uma grande gravadora faz, entendeu! Então a coisa ficou assim de um nível que o mercado mudou tanto, tanto, que a coisa ficou assim mais ou menos de igual para igual. (ENTREVISTA, 2016)

Todos esses elementos constituídos nessa cena independente servirão de motivadores para que o rock independente goiano se constituísse em um movimento que aboliria as fronteiras estéticas da música.

Com a ascensão dos festivais, criação dos selos e a internet, Goiânia criou um forte mercado interno. Segundo BRANDINI (2004, p.17): “Tal mercado alimentou-se da crescente demanda do consumo da produção underground”. E sua forma de divulgação local foi feita através dos fanzines¹¹⁵, inspirados no jeito punk de divulgação. Segundo O’Hara:

atualmente se constituem em um selo que edita determinada linha estético-musical sem contar com a tradicional estrutura histórica das grandes gravadoras.

¹¹⁵ Literalmente, significa uma “revista de fã. Pequenas publicações, feitas de modo artesanal e criadas por fãs de alguma banda, estilo musical ou até mesmo de outras artes, como quadrinhos, cinema etc. Do seu surgimento, nos anos 70, até os tempos atuais, desenvolveram-se a ponto de termos fanzines com a mesma qualidade editorial e gráfica de revistas encontradas em bancas de jornal”. (O’HARA, 2005, p.185,186)

Os fanzines (ou zines, para abreviar) são a principal forma de comunicação entre os punks. Eles são feitos por punks para punks e abrangem um amplo espectro de assuntos. (...) Normalmente os grandes fanzines tratam de música e política, com algum interesse pelos outros tópicos mencionados acima. Isso não quer dizer que os outros não sejam interessantes, divertidos ou estimulantes porque não lidam diretamente com o mundo punk, (...). Fanzines de poesia ou fotografias captam bem a arte e as experiências de punks, mas são difíceis de descrever. Como uma obra conjunta, os fanzines punks dão uma visão geral, uma síntese dos vários elementos – música, filosofia, estética e atitude – que compõem o fenômeno punk. (O'HARA, 2005, p.66)

Um dos membros do movimento punk, Luiz Eduardo de J.Fleury, explica como era feita a comunicação entre os membros:

Olha, é interessante... Isso porque, na realidade, a comunicação se dava porque, na época, junto ao próprio movimento punk, existia o movimento Anarcopunk¹¹⁶ (MAP), que se reunia na região do Bosque dos Buritis e lá você acabava encontrando pessoas que eram punk`s ou que eram ou era só anarquista e dali as pessoas trocavam ideias e materiais. Vamos colocar aqui que já existiam os fanzines que eram feitos aqui. Fanzines que a galera já trocava por correios ou até mesmo nos shows nesse momento. Mas também já havia punk`s de outros estados que passavam aqui por Goiânia. Então você tinha esses meios de convívios, que se deu inicialmente na região do Bosque dos Buritis, como também nas portas dos shows e também de estúdios. Eram muito comuns duas, três e até quatro pessoas se juntarem para formarem uma banda de hardcore ou de punk. Sendo os estúdios um desses locais de ponto de encontro da galera. (ENTREVISTA, 2016)

Segundo Oliveira (2006), os fanzines surgem para resolver o problema da falta de informação sobre o movimento, principalmente por parte da grande mídia. Os fanzines possuem conteúdo variável de textos e tratam de temas como: ecologia, perigo nuclear, fitas, discos, shows, religiões, anarquismo, política, feminismo.



Figura 27: Primeira edição do fanzine Imaginação de 1985.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo de J. Fleury

¹¹⁶ O Anarcopunk é a conciliação dos ideais políticos anarquistas com o movimento punk. Apesar de nem todos os punks apoiarem o anarquismo, o pensamento tem um papel importante na cultura punk, e o punk teve um influência significativa no anarquismo contemporâneo principalmente após a banda Sex Pistols gravar "*Anarchy in The UK*", que fez muito sucesso e conquistou uma legião de fãs.

O “Imaginação” foi um dos primeiros fanzines produzidos em Goiânia. Segundo Fleury (2015), isso se deu no ano de 1985 pelos editores PC Castilho e AD Ribeiro. Foi feito em uma gráfica e contou com a colaboração de alguns cartunistas, entre eles Jorge Braga¹¹⁷ e Ziraldo¹¹⁸. Era um fanzine bem eclético em seus assuntos. Nele se encontram charges, entrevistas, heróis em quadrinhos e também críticas políticas.

Outro fanzine importante para construção da cena musical goiana foi o “Colapso Utópico”, produzido por Leonardo Ribeiro (Leo Bigode). O Colapso Utópico conseguiu aproximar vários grupos: metaleiros, punks, hardcores na construção da cena alternativa goiana, apontando, novamente, para os vários estilos musicais de que falamos em relação aos festivais. Suas páginas abordavam quadrinhos (cavernoso e tobinho), propagandas de lojas de discos, camisetas, cd’s (buraco), entrevistas, poesias, questões sociais e a divulgação das principais bandas goianas e seus estilos.

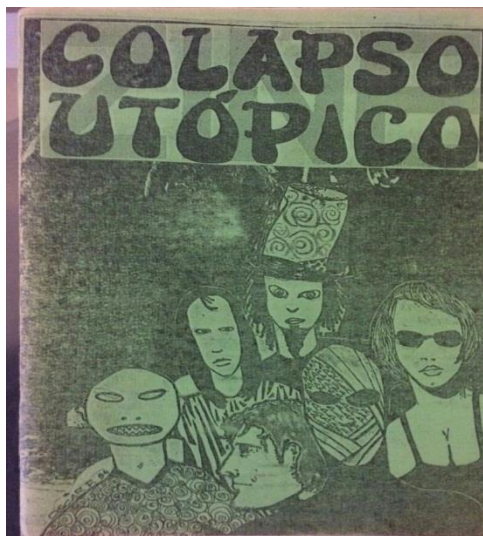


Figura 28: Fanzine “Colapso Utópico” 04, edição de 1993.
Fonte: Arquivo Luiz Eduardo J. Fleury

Também os fanzines “Tráfico” e “Razia” foram importantes para a construção da cena alternativa goiana. Enquanto o fanzine “Tráfico” era mais específico em

¹¹⁷ Atualmente é cartunista do jornal *O Popular*. Na trajetória de mais de quarenta anos de carreira como cartunista, também fez teatro e organizou festivais de humor, criou a primeira gibiteca do Estado de Goiás além de ter lançado também as primeiras histórias em quadrinhos de Goiás (Badião e Romãozinho). FLEURY (2015, p.69).

¹¹⁸ Reconhecido como um dos maiores cartunistas em atividade no Brasil. Além de cartunista, é chargista, pintor, dramaturgo, escritor. Já trabalhou em importantes jornais do Brasil como: *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*.

divulgação de bandas com estilos variados, punks, jazz, funk, hap, o fanzine “Razia” foi um fanzine de estilo mais anarquista, com textos fortes e charges que faziam alusão ao contexto político vivenciado por essa geração. Isso se evidencia já em seu editorial:

...E mais uma vez a violência social voltada à pobreza e a miséria é transformada em ódio por meio de revolta e combate cotidiano, ecoa, então, nos mais obscuros guetos suburbanos uma voz, uma luta, uma resistência. Realidade marginal vivida por ódio gerada por nada mais que ódio, contra o fascismo, contra os valores, e por nossas vidas!

Olá amigos! Eis aqui o primeiro nº do fanzine Razia, mais um que nasce da necessidade de expressão cultural no meio punk e que nada mais é do que um pequeno complemento do ativismo punk aqui.

Este zine não traduz de forma explícita tudo que se anseia e busca construir aqui, nossa realidade não se limita somente à isso, primamos por uma realidade punk ativa e consistente que se ergue frente ao confronto com voz, sem mediação e nem rendição. Falamos de Hardcore, diante a realidade punk ergue com resistência extrema do subúrbio marginalizado.

O confronto é inevitável, se es convicto realmente, é chegada a hora do chãos, nosso caminho é infinito e o ódio se mantém constante para o conflito. O que sempre foi necessário para que pudesse manter uma cena punk forte e ativa foi se perdendo nas mãos de idealistas e indivíduos aculturados viventes de uma realidade de banalidade e frustrações, não estamos aqui para se prestar o papel de representantes configurados da decadência humana. Estamos aqui para viver o hoje e somente isso nos importa. O punk está nas ruas e lança-se como divisor dessa realidade que se desencadeia nesse instante, vivencia, confronto e marginalidade, é onde está a vitalidade que promove nossa resistência, resistência essa que faz parte de nossa integração com a escoria, com os excluídos, pois somente eles estão suficientemente lúcidos para ver a realidade do mundo e então nega-lo. Mantenha-se erguidos. (RAZIA, 1996).



Figura 29: Os fanzines “Tráfico” 02, edição de 1996, e o “Razia” 01, edição de 1996.

Fonte: Arquivo Luiz Eduardo J. Fleury

Também de temas variados, o multicultural “Menarca” deixa explícita a sua posição em seu nome: um fanzine feminista, que buscava debater temas relevantes para o universo feminino do tempo: atitude, festa, música, amor, fé, coragem, luta, humor, respeito, consciência.

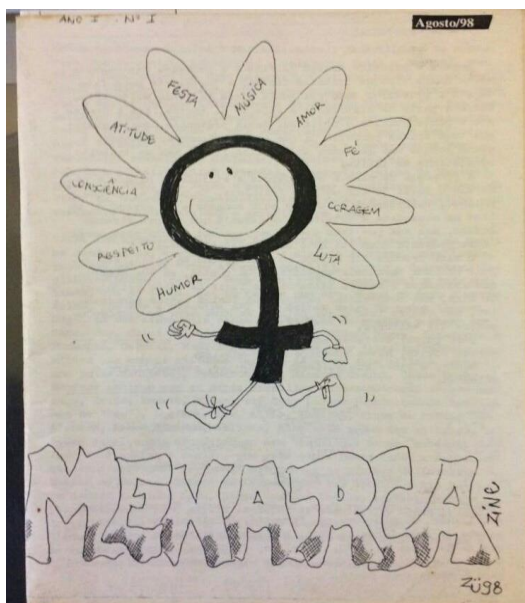


Figura 30: O fanzine “Menarca” 01, edição de 1998.
Fonte: Arquivo Luiz Eduardo J. Fleury

Segundo Fleury;

A partir dos fanzines, foi possível identificar outra aproximação entre os grupos dos metaleiros e a nascente cena punk/hardcore, e não apenas local, mas em diferentes localidades. Neste sentido, esses diálogos que vão se desenvolvendo por intermédio dos fanzines envolvem um intercâmbio dialético do local com o global.(FLEURY, 2015, p.70).

Os fanzines foram verdadeiros resistentes contra a grande mídia que não reconhecia essa nova cena independente em Goiânia. Também foram os elos de ligação entre os vários movimentos underground existentes na cidade.

Destarte, observando a cena cultural e musical construída em Goiânia, três coisas nos parecem importantes: primeiro, os festivais, em especial o Goiânia Noise, que arregimentou bandas de vários os estilos - punk, rock, metal - sem preconceito e sem conluio com as bandas do *mainstream*, criando uma identidade de cena musical para a cidade; segundo, a internet como meio de divulgação das bandas, cujas músicas os fãs podem baixar gratuitamente, além de conhecer os seus artistas

favoritos, podendo criar com eles um vínculo forte e interativo, promovendo uma consolidação da cena local, porque aponta produtores e produções; terceiro, e não menos importante, os fanzines que, além de divulgar as bandas, criam uma rede de intercâmbios entre os membros da cena, reforçando vínculos de amizade, como a brodagem.

A partir desses três elementos, se consolida uma cena cultural e musical goiana de rock alternativo, rica em estilos e bandas locais. Hoje, essas bandas mantêm contato com bandas de fora, promovem intercâmbios com vários países, expandindo ainda mais o seu próprio nome. Uma cena que tem locais de encontros para ouvir e discutir música. E quem ganha com isso são os admiradores de rock e as pessoas que valorizam a cultura muito além da promovida pelas grandes mídias, que fabricam inclusive identidades musicais, conforme vimos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada buscou identificar e compreender como se formou a cena cultural e musical do rock alternativo goiano nos anos 90 e isso se deu, primeiramente, através da influência do movimento punk, que encontrou uma forma de questionar o *status quo* do rock dos anos 80, que promovia um boom de sucesso com as bandas Blitz, Paralamas do Sucesso, Titãs, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Ultraje a Rigor, Ira!, Barão Vermelho, RPM, Capital Inicial, Plebe Rude, Legião Urbana e o Cazuza carreira solo.

Essas bandas tinham o apoio das grandes gravadoras sedentas pelo mercado musical que estava praticamente surgindo no Brasil. O contexto do Brasil naquele momento era extremamente favorável a esse panorama: fim da ditadura militar e uma juventude louca para colocar para fora a repressão vivida. A esse anseio acabou se somando a própria força do rock e o reforço do Rock in Rio, acontecido a essa época no Rio de Janeiro. Sem pensar duas vezes, as gravadoras foram, então, atrás desse nicho deixado pela ditadura.

No entanto, já ao final dos anos 70, em São Paulo, surgia, da periferia metropolitana, o movimento punk, que se organizou através da música, única forma encontrada para se expressar, como contestador dessa estrutura política, social e consumista vivida pela juventude. Movimento que, coincidentemente, surge junto ao nascimento do movimento sindical do ABC paulista.

Sua representação efetuada pelas bandas Inocentes, Olho Seco e Cólera realizou um processo que transbordaria mais tarde para outras partes do país. Sem o apoio da grande mídia, que não entendia nem reconhecia o movimento como um movimento cultural nascido nas periferias, começou a organizar festivais independentes, como “O Começo do Fim do Mundo” e o “Grito Suburbano”, cujo disco já seria lançado por um selo independente.

Esse movimento de contestação punk através do, *do it yourself* (faça você mesmo) reverberou em Goiás, com sua forma simples, mas eficiente, de se organizar através de cartas, de fanzines, de festivais e mais tarde da internet. É esse o movimento que influenciará o nascente rock alternativo goiano dos anos 90.

A perspectiva de Goiás não era nada promissora: o boom musical do rock brasileiro acontecia fora do estado; o estado sofria o preconceito de ter vivido uma

das maiores tragédias radiológicas do mundo com o Césio 137; e as elites locais ainda tentavam criar uma identidade musical para o povo goiano através do sertanejo.

A juventude goiana não esperou o apoio das grandes gravadoras do país nem dos governos e começou a movimentar a cena musical goiana através da produção de fanzines e da realização de festivais, ao ponto de organizar um dos maiores festivais independentes do Brasil, o festival de música alternativa “Goiânia Noise” - uma forma de divulgar Goiás e tirá-lo do ostracismo musical. Mais tarde, viriam sob sua influência outros festivais, como o “Bananada” e o “Vaca Amarela”.

Nesse cenário, Goiânia, então, cria uma das maiores cenas musicais alternativas do Brasil, onde tocam punks, metaleiros, progressivos, *new waves*, mpbistas e até a galera do hip-hop, criando uma cena cultural e musical resistente e duradoura para o rock alternativo goiano.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: O Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA artes Gráficas, 2002.
- ALZER, Luiz André e CLAUDINO, Mariana Costa. *Almanaque dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ASSIS, Wilson Rocha. *Estudos de história de Goiás*. Goiânia: Editora Vieira, 2005.
- BENEVIDES, Rubens de Freitas. *Juventude, Política e Rock And Roll: a cena de rock independente em Goiânia*. Goiânia: UFG, 2013. (Coleção Labor)
- _____. *A construção de identidades disruptivas na cena de rock independente de Goiânia*. Encontros de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, Maranhão, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- _____. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Economia das Trocas Simbólicas*. Org. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, A.C.; DUARTE, M.F. *Movimentos Culturais de Juventude - São Paulo*: Moderna, 1990.
- BRANDINI, Valéria. *Cenário do rock – mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Olho d'Água; FAPESP, 2004.
- BUENO, Ironildes e Lustosa, Rogério. *República do Entretenimento*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997.
- CARRIJO, Aline Fernandes. *O Movimento de rock e as Disputas na Formação da Identidade goiana*. XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro 19 /23 de Julho de 2010. (Artigo)

CHACON, Paulo. *O que é Rock*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORRÊA, Tupã G. *Rock, nos Passos da Moda: mídia, consumo, X mercado*. Campinas: Papyrus, 1989.

CUPERTINO, Beto. Entrevista [nov.2016]. Entrevistador: Emerson Magalhães, Goiânia, 2016.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: O Rock Brasileiro dos Anos 80*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996

DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FLANAGAN, Bill. *Dentro do rock: O que eles pensam e como criaram suas músicas*. Tradução: Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1986.

FLEURY, Eduardo de Jesus. *O Hardcore em Goiânia nos anos 1990: Um estilo de vida*. Goiânia, 2015. (Dissertação de Mestrado).

_____. Entrevista [Dez.2016]. Entrevistador: Emerson Magalhães, Goiânia, 2016.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GODINHO, Jávier. O prefeito cai do cavalo. *Diário da Manhã*, Goiânia, GO, 02 out.1995.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10.ed. Rio de Janeiro:DP&A, 2005.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: Palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. *História Social do Jazz*. Tradução Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T.W., *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KOSSA, Pablo. *Em terra de Cowboy quem toca guitarra é doido: 10 anos de Goiânia Noise*. Goiânia: Contato Comunicação, 2005.

LUZ, Gil Mendes. *Planejamento e Intervencionismo Estatal em Goiás*. Goiânia: Ed. UCG, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MOTA, Mauricio. Entrevista [Jan.2017]. Entrevistador: Emerson Magalhães, Goiânia, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Moacir de Brito. Entrevista [Mar.2015]. Entrevistador: Emerson Magalhães, Goiânia, 2015.

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

OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

PAIVA, Marcelo Rubens e NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto M.(1986). *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultura*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

POLLAK, Michel. *Memória, esquecimento, silêncio*. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, v2, n.3, p.3-15, 1989.

RIBEIRO, Leonardo. Entrevista [Dez.2016]. Entrevistador: Emerson Magalhães, Goiânia, 2016.

SILVA, Ademir Luiz da, OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Goiânia em Mosaico-Visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.

VINIL, Kid. *Almanaque do rock*. São Paulo: Ediouro, 2008.

I – REFÊRENCIAS FONOGRÁFIAS

Never Mind The Bollocks Here's - Sex Pistols, 1977.

Panis Et Circensis - Tropicália, 1968.

As Aventuras da Blitz - Blitz, 1982.

Maior Abandonado - Barão Vermelho, 1983.

Ideologia - Cazuza, 1988.

Seu Espião - Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, 1984.

Cinema Mudo - Paralamas do Sucesso, 1983.

Selvagen? - Paralamas do Sucesso, 1986.

Vivendo e Não Aprendendo - Ira!, 1986.

Nós Vamos Invadir Sua Praia - Ultraje a Rigor, 1985.

Rádio Pirata ao Vivo - RPM, 1986.

Cabeça Dinossauro - Titãs, 1986.

Grito Suburbano - Olho Seco, Inocentes, Cólera, 1982.

Miséria e Fome - Inocentes, 1983.

Pânico em São Paulo - Inocentes, 1986.

Botas, Fuzis, Capacetes - Olho Seco, 1983.

Pela Paz - Cólera, 1986.

O Concreto Já Rachou - Plebe Rude, 1986.

Capital Inicial - Capital Inicial, 1986.

Geração Coca-Cola - Legião Urbana, 1985.

"Made in Go" - HC-137, 1993.

II – MÚSICAS

God Save The Queen - Sex Pistols, 1977.
Você Não Soube Me Amar - Blitz, 1982.
Bete Balanço - Barão Vermelho, 1983.
Brasil - Cazuza, 1988.
Pintura Íntima - Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, 1984.
Vital e Sua Moto - Paralamas do Sucesso, 1983.
A Novidade - Paralamas do Sucesso, 1986.
Alagados - Paralamas do Sucesso, 1986.
Flores Em Você - Ira!, 1986.
Inútil - Ultraje A Rigor, 1985.
Revolução Por Minuto - RPM, 1986.
Polícia - Titãs, 1986.
Bichos Escrotos - Titãs, 1986.
Pânico - Inocentes, 1982.
Miséria e Fome - Inocentes, 1983.
Botas, Fuzis e Capacetes - Olho Seco, 1983.
Pela Paz - Cólera, 1986.
Até Quando Esperar - Plebe Rude, 1986.
Fátima - Capital Inicial, 1986.
Geração Coca-Cola - Legião Urbana, 1985.
Leide das Neves - HC-137, 1993.

III – REFÊRENCIAS DE FOTOS

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

Fonte: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>

Fonte: <http://bauanos80.blogspot.com.br/2009/01/rock-in-rio-1985.html>

IV – DOCUMENTÁRIOS

Botinada: A Origem do Punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira, 2006(110 min).

HYPE! Grunge: a distorção vai ao shopping center. Direção Doug Pray, revista Bizz, 1996 (83 min.).

Sem Dentes: Banguelas Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre, 2015 (135 min).

V – JORNAIS

O Globo

Diário da Manhã

O Popular

Jornal Opção

The New York Times

VI – REFERÊNCIAS DE FANZINES

IMAGINAÇÃO. nº 1 . Goiânia: 1985.

COLAPSO UTÓPICO. nº04. Goiânia: 1993.

TRÁFICO. nº02 edição de 1996.

RAZIA. nº01 edição 1996.

MENARCA. nº 01 edição de 1998.

VII – BLOGS

<http://festivaisbrasileiros.blogspot.com.br/2012/11/fba-festivais-brasileiros-associados.html>

<http://www.palcoalternativo.com.br/>

<http://orockaindanaomorreu.blogspot.com.br/2014/07/grandes-nomes-do-rock-alternativo-dos.html>

<https://caradeluaoficial.blogspot.com.br/2016/07/bandas-com-genero-indie-pop-rock-e-rock.html>

<http://blogs.tribuna.com.br/blognroll/2016/09/metal-rock-alternativo-e-humor-na-estreia-da-blog-n-roll-party-neste-domingo/>

VIII – ENTREVISTAS

Beto Cupertino (Banda Violins) - 26/12/2016.

Luiz Eduardo de Jesus Fleury (Bacural) - 14/12/2016.

Leonardo Ribeiro (Léo Bigode) -14/12/2016.

Mauricio Mota (Banda HC-137) – 06/01/2017.

Moacir de Brito do Nascimento (Moka) 24/03/2015.

ANEXOS

Anexo 1: Cartaz do Primeiro Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

1º Goiânia Noise Festival

Local: Praça Universitária

04 e 05 de maio de 1995.

Arte criada por Luiz Junior (Goiás).

Atrações: Cirurgia Moral (DF), Psycho Drops (SP) e as goianas Lettuce, Mechanics, Cockatoos, Decibéis D'Bilóid's, CFC, Mandatory Suicide, Rat Salad, Murder, AnestesiaBrain, Casa Bizantina, Jukes e HC 137.

Anexo 2 : Cartaz do Segundo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

2º Goiânia Noise Festival

Local: DCE-UFG

25 e 26 de outubro de 1996

Arte criada por Leo Bigode (Goiás)

Atrações: Divine (DF), Coringa (RJ), Sex Noise (RJ), Negative Control (SP), Trap (SP), Vernon Walters (DF), Tequila Baby (RS) e as goianas c, Cash For Chaos, Rat Salad, DiKara, Jonhsons, Cockatoos e Mechanics.

Anexo 3: Cartaz do Terceiro Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

3º Goiânia Noise Festival

Local: Ginásio da Escola Técnica Federal de Goiás

29 a 31 de agosto de 1997

Arte criada por Eduardo das Trevas

Atrações: Krápulas (PR), Dance of Days (SP), Paúra (SP), Bughouse (SP), The Concept(SP), Loop B (SP), Piu Piu e sua Banda (RJ), Ragnarock (MG), Os Baratas Tontas (MG),RC DAC (DF), e as goianas Phantom, Decibéis D'Bilóid's, Skabide, Mechanics, Cash ForChaos, Punch, Rat Salad, Grape Storms, Mandatory Suicide, Elet e Anesthesia Brain.

Anexo 4 : Cartaz do Quarto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

4º Goiânia Noise Festival

Local: Cine Santa Maria

20 a 22 de Novembro de 1998.

Arte criada por Maurício Mota

Atrações: Bendis (RJ), Jason (RJ), Zumbi do Mato (RJ), Wry (SP), Burt Reynolds (SP), Zumbis do Espaço (SP), Maguerbes (SP), Deceivers (DF), Eddie (PE), Relepublica (PR), Djambê (SP), e as goianas Seteclones, Skabide, Punch, Fits, Mandatory Suicide, Mechanics, Coisa, NEM, Ultra, Casa Bizantina, Loki, MQN e Cash For Chaos.

Anexo 5 : Cartaz do Quinto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

5º Goiânia Noise Festival

Local: Território Brasileiro Pub

12 a 14 de novembro de 1999.

Arte criada por Maurício Mota.

Atrações: Bois de Gerião (DF), Frank Poole (DF), Impossíveis (MS), Biggs (SP) e as goianas Mechanics, MQN, Hang the Superstars, NEM, CasaBizantina, Motherfish, Ultrae Desordem Progressiva.

Anexo 6 : Cartaz do Sexto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

6º Goiânia Noise Festival

Local: DCE – UFG.

10 a 12 de novembro de 2000.

Arte criada por Maurício Mota.

Atrações: Bidê ou Balde (RS), Wander Wildner (RS), Walverdes (RS), Sala Especial (SP), The Books Is On The Table (SP), Pullovers (SP), Catalépticos (PR), Limbonautas (PR), Netunos (RJ), Prot(o) (DF), Automatic Pilot (SP), Muzzarelas (SP), Superbug (SC), Diesel (MG), e as goianas Mechanics, MQN, Hang the Superstars, NEM, Casa Bizantina e Resistentes.

Anexo 7 : Cartaz do Sétimo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

7º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê.

13 a 15 de outubro de 2001.

Arte criada por Maurício Mota

Atrações: Nebula (USA), Ratos de Porão (SP), Wander Wildner (RS), Devotos de N. Sra. Aparecida (SP), Video Hits (RS), Dead Billies (BA), Malditos Ácaros do Microcosmo (PR), Os The Dharma Lovers (RS), Momento 68 (SP), Detetives (SP), Blue Afternoon (SP), Los Gramofocas (DF), Walverdes (RS), Grenade (PR), Prot(o) (DF), Ambervisions (SC), Astromato (SP), FuzzFaces (SP), Leela (RJ), Sonic Jr (AL), Tom Bloch (RS), Prole (SP), The Tamborines (PR), Hurtmold (SP) e as goianas Mechanics, Soul Rockers, Violins & OldBooks, Señores, MQN, NEM, Ps&co Ataq, Lobinho e os 3 Porcão, Hang The Superstarts, Resistentes Crack Down e Motherfish.

Anexo 8 : Cartaz do Oitavo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

8º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê

22 a 24 de novembro de 2002

Arte criada por Maurício Mota

Atrações: Los Hermanos (RJ), Lobão (RJ), Violeta de Outono (SP), Snooze (SE), Mustang(RJ), Playground (GO), The Surfmotherfuckers (MG), Ressonância Mórfica (GO), Fantasma de Agnes (GO), Brinde (BA), Sapatos Bicolores (DF), Influenza (RJ), NEM(GO), Violins and Old Books (GO), Nacyta e Os Grazzers (BA), Crazy Legs (SP), Detetives(SP), Namoska (GO), Chef Wong's (GO), Trissônicos (GO), Ovos Presley (PR), The Not Yet Famous Blues Band (GO), Mechanics (GO), Tarja Preta (PR), Ambervisions (SC), Against (GO), Resistentes (GO), Reu e Condenado (GO), Beto Só e os Solitários Incríveis(DF), Estrume 'N' Tal (MG), Prole (SP), Hang The Superstars (GO), MQN (GO), Macakongs 2099 (DF), Pelebrói Não Sei (PR) e Arsene Lupin (BA).

Anexo 9 : Cartaz do Nono Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

9º Goiânia Noise Festival

Local: Joquei Clube de Goiás

22 a 24 de novembro de 2003

Arte criada por Santo Desing (Bahia)

Atrações: Guitar Wolf (Japão), Mundo Livre S/A (PE), Ratos de Porão (SP), Prot(o) (DF), Sapatos Bicolores (DF), Relespública (PR), Vamoz! (PE), Astronautas (PE), Los Pirata (SP), Borderlinerz (SP), Detetives (SP), Matanza (RJ), Wado (AL), Mukeka di Rato (ES), Retrofoguetes (BA), Walverdes (RS), Autoramas (RJ) e as goianas Mechanics, MQN, Hang the Superstars, NEM, Violins, Valentina, Flores Indecentes, Shakemakers, TheZeroes, Trissônicos, Desastre e Resistentes.

Anexo 10 : Cartaz do Décimo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

10º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê

10 a 12 de dezembro de 2004

Arte criada por Nitrocorpz (Goiás)

Atrações: Tequila Baby (RS), Cachorro Grande (RS), Bidê ou Balde (RS), Autoramas (RJ), Relespública (PR), Sapatos Bicolores (DF), Deceivers (DF), Suíte Super Luxo (DF), Muzzarelas (SP), Daniel Belleza (SP), Jumbo Elektro (SP), Pata de Elefante (RS), IrmãosRocha! (RS), Faichecleres (PR), Superoutro (PE), Astronautas (PE), Billy Goat (RJ), Valv(MG), Eletrola (PA), Mustang (RJ), Retrofoguetes (BA) e as goianas Señores, Rollin´Chamas, Mob Ape, Mechanics, MQN, Hang the Superstars, NEM, Violins, Skyfuzz, Barfly, Réu e Condenado, Lake, Valentina, Shakemakers, Resistentes e Zentropa.

Anexo 11 : Cartaz do Décimo Primeiro Goiânia Noise Festival

Fonte: Monstro Discos

11º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê

01 a 04 de dezembro de 2005

Arte criada por Bicicleta sem Freio (Goiás)

Atrações: Cólera (SP), Eddie (PE), Wry (SP), Forgotten Boys (SP), Os Pedrero (ES), Ludovic (SP), Parafusa (PE), Allface (RN), Macaco Boing (MT), Zumbis do Espaço (SP), Zumbi do Mato (RJ), Frank Jorge & Plato Divorak (RS), Tomada (SP), Sonic Volt (RS), Kratera (SC), Ecos Falsos (SP), La Pupuña (PA), Ronei Jorge (BA), Miguelito Cochabamba (SP), Dead Smurfs (MG) e as goianas Valentina, Rollin' Chamas, Resistentes, Mechanics, Ressonância Mórfica, MQN, Vó Delmira, Señores, Hang the Superstars, Violins, Barfly, NEM, Desastre, Trissônicos, Olhodepeixe, WC Masculino, The Computers, The Rockefellers, Réu e Condenado e Just Another Fuck.

Anexo 13 : Cartaz do Décimo Terceiro Festival Goiânia Noise



Fonte: Monstro Discos

13º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Oscar Neiemyer

23 a 29 de novembro de 2007

Arte criada por Galvão (Goiás)

Atrações: Pato Fu (MG), The Dts (EUA), Rubín & los Substitutos (Argentina), Móveis Coloniais de Acajú (DF), Mundo Livre SA (PE), Motosierra (URU), The Battles (EUA), Perrosky (Chile), Sick Sick Sinners (PR), MQN (GO), Os Haxixins (SP), Violins (GO), Superguidis (RS), Diego de Moraes (GO), Barfly (GO), Seven (GO), Mugo (GO), Cordel do Fogo Encantado (PE), Júpiter Maçã (RS), Mukeka di Rato (ES), Korzuz (SP), Motherfish (GO), Mechanics (GO), Kassin + 2 (RJ), Sangue Seco (GO), Pelvs (RJ), Stuart (SC), Valentina (GO), Control Z (GO), Woolloongabbas (GO), Sepultura (MG), SpiritualCarnage (GO), Pata de Elefante (RS), Macaco Boing (MT), Damn Laser Vampires (RS), Ecos Falsos (SP), The Name (SP), Rolli'n Chamas (GO), Black Drawing Chalks (GO), Perfect Violence (GO).

Anexo 14 : Cartaz do Décimo Quarto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

14º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Oscar Nemeyer

21 a 23 de novembro de 2008

Arte criada por Fabio Zimbres (Rio Grande do Sul)

Atrações: Marcelo Camelo (RJ), The Ganjas (Chile), Motek (Bélgica), Black Lips (USA), Vaselines (Escócia), Lucy And The Popsonics (DF), Frank Jorge (RS), Motherfish (GO), Canastra (RJ), Continental Combo (SP), Calumet-Hecla (USA), The Backbiters (GO), Mickey Junkies (SP), Holger (São Paulo), Diego de Moraes e o Sindicato (GO), Demosonic (GO), Gloom (GO), Instituto (SP), The Flaming Sideburns (Finlândia), BlackMountain (Canadá), Black Mekon (Inglaterra), Cabruêra (PB), MQN (GO), The DeadRocks (SP), Gangrena Gasosa (RJ), Os Ambervisions (SC), Black DrawingChalks (GO), Guizado (SP), Amp (PE), Mugo (GO), Mersault e Máquina de Escrever (GO), Cicuta (GO), Helmet (USA), Inocentes (SP), Periferia SA (SP), Claustrofobia (SP), The Tormentos (ARG), Loop B (SP), Mechanics (GO), Bang Bang Babies (GO), HillbillyRawhide (PR), Heaven's Guardian (GO), Goldfish Memories (GO), Fígado Killer (GO).

Anexo 15 : Cartaz do Décimo Quinto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

15º Goiânia Noise Festival

Local: Tiradas em Fiction Club, Capim Pub, Goiânia Ouro, Bolshoi Pub, Metrópolis, Centro Cultural Martim Cererê e Teatro Madre Esperança Garrido

25 a 29 de novembro de 2009

Arte criada por MZK (São Paulo)

Atrações: Hermeto Pascoal e Grupo (SP), Vida Seca (GO), Juraildes da Cruz (GO), VamoZ (PE), The Soundscapes (SP/USA), Motherfish (GO), Os Cabeloduro (DF), HC 137(GO), Leptospirose (SP), Ressonância Mórfica (GO), Señores (GO), Siba (PE) + Roberto Corrêa (DF), Cega Machado (GO), Ricardo Koctus (MG), Detetives (SP), Johnny Suxxxand Fucking Boys (GO), The Name (SP), Sapatos Bicolores (DF), Bang Bang Babies (GO), MQN (GO) + Walverdes (RS), Guiso (Chile), Punch (GO), Volver (PE), Glass and Glue(RJ), Sattva (GO), Móveis Coloniais de Acaju (DF) + Bocato (SP), Devotos (PE), Vivendo o Ócio (BA), Milocovik (SP), Rinoceronte (RS), O Melda (MG), Hellbenders (GO), DirtyProjectors (USA), Black Drawing Chalks (GO) + Chuck Hipholito (SP), Mama Rosin(Suíça), Porcas Borboletas (MG) + Paulo Patife (SP), Los Lótus (ARG), Mugo (GO), TheBackbiters (GO), As Mercenárias (SP), Mechanics + Grupo Empreza (GO), Confronto(RJ), GrimSkunk (Canadá), Cassin & Barbaria (SC), Mini Box Lunar (AP), Evening (GO), Diego de Moraes e o Sindicato (GO) + Astronauta Pingüim (RS), Violins (GO), Domá da Conceição (GO), Barfly (GO), Naquele Tempo (GO), Torre de Jamel (GO), Terrorista da Palavra (GO), Umbando (GO), Grace Carvalho (GO), Gloom (GO), Cine Capri (GO), Hot and Hard Co. (GO), Face a Face (GO), Ivo Mamona (GO), Soldados Suburbanos (GO), Reverso da Moeda (GO), Linha Dura (MT), U Plano (GO), Eko (GO).

Anexo 16 : Cartaz do Décimo Sexto Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

16º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê, Ambiente Skate Shop e Centro Cultural UFG.

17 a 21 de novembro de 2010

Arte criada por Weaver Lima (Ceará)

Atrações: The Mummies(EUA), Gilberto Gil(BA)+Macaco Bong(MT) e Convidados:Vitor Araújo (PE) + metais dos Móveis Coloniais de Acaju (DF) + Jack – PorcasBorboletas (MG), Superguidis (RS) + Phillippi Seabra – Plebe Rude (DF), Lucy and ThePopsonics (DF) + John Ulhoa – Pato Fu (MG), Gloom (GO) + Diego de Moraes e OSindicato (GO), Hot & Hard Co (GO), Space Monkeys (GO), Dyskreto (GO), Hellbenders(GO), Johnny Suxxx And The Fucking Boys (GO), Mugo (GO), Violins (GO), Kriasiun (RS),Black Drawing Chalks (GO), Walverdes (RS), Volantes (SP), Spiritual Carnage (GO),Fígado Killer (GO), Trivoltz (GO), Otto (PE), Nina Becker (RJ), Viv Albertine – ex The Slits(Reino Unido), El Mató A Um Policia Motorizado (Argentina), Bang Bang Babies (GO),Folk Heart (GO), Musica Diablo (SP), Cólera (SP), 3 Hombres (SP), Vespas Mandarinas(SP), Bandanos (SP), Cuadros Invitados (Argentina), Ímpeto (GO), , Mechanics (GO), DoAmor (RJ), Ecos Falsos (SP), Dizzy Queen (ES), Posthuman Tantra (GO), Galinha Preta(DF), WxCxM (GO), Ultravespa (GO), Radiocarbono (GO) e Black Queen (GO).

Anexo 17 : Cartaz do Décimo Sétimo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

17º Goiânia Noise Festival

Local: Sol Music Hall (Jaó)

2 e 3 de dezembro de 2011

Arte criada por Heitor Lima (Goiá)

Atrações: Bellrays (USA), Cidadão Instigado (SP), Raimundos (DF), Os Haxixins (SP), Delinquent Habits (USA), BigBang (Noruega), Oitão (SP), Peixoto e Machado (SP), Firefriend (SP), The Neves (DF), Gerson King Combo (RJ), Siba (PE), Defalla (RS), Claustrofobia (SP), Brollies And Apples (SP), Cassim e Barbária (SC), Kães Vadius (SP), Beach Combers (RJ), Bambinos Selvagens (RS), Diablo Motor (PE), The Pro (DF), Darshan (DF) e as goianas Chacina, Black Queen, Atomic Winter, Lady Lanne, SpaceTruck, Hellbenders, Doentes do Amor, Kamura, Dry, The Galo Power, Vida Seca, Mechanics e Violins.

Anexo 18 : Cartaz do Décimo Oitavo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

18º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Oscar Niemeyer

9 a 11 de novembro de 2012

Arte criada por Diego Gerlach (Rio Grande do Sul)

Atrações: Crucified Barbara(Suécia), Indigno(Equador), The Over Alls(Áustria), Lord Bishop Rocks(USA),Lirinha (PE), Madrid (SP), PEZ (Argentina), Boom Boom Kid(Argentina), Mapuche (SC), Worst (SP), Trash Talk (USA), Leave Me Out (MG), PassoLargo (DF), Fabulous Bandits (PR), Judas (DF), Grindhouse Hotel (SP), Atomic MamboAll-Stars (SC), Hellsakura (SP), Autoramas (RJ), Karina Buhr (PE), , Os Skrotes (SC),Cassino Supernova (DF), Motel Overdose (SC), Valdez (DF) e as goianas Coerência,Dirty Harry, Mortuário, Space Truck, Kamura, Chimpanzés de Gaveta, Jam Fuzz,Versário, Dry, TNY, Girlie Hell, Damn Stoned Birds, Corja, Shakemakers, The Galo Powere Violins.

Anexo 19 : Cartaz do Décimo Nono Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

19º Goiânia Noise Festival

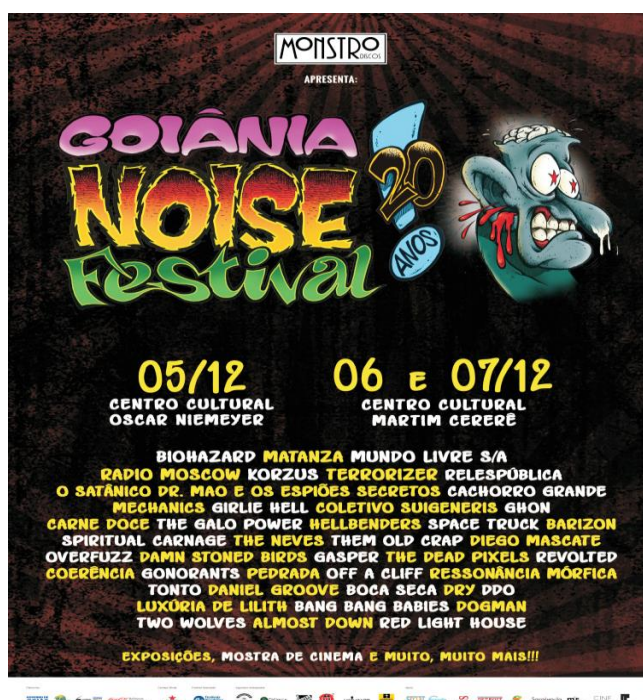
Local: Centro Cultural Martim Cererê

6 a 8 de dezembro de 2013

Arte criada por Gugu Dada (Spain)

Atrações: The Exploited (UK), Zefirina Bomba (PB), Diablo Motor (PE), Delinquentes (PA), As Radioativas (SP), The Baggios (SE), Mixhell (SP), Marcelo Gross (RS), Darshan (DF), Walverdes (RS), Zander (RJ), Ação Direta (SP), Mad Sneaks (MG), 2Dub (DF), Fuzzly (MT), Tarso Miller And The Wild Comets (MG), Mad Grinder (RN), Krisiun (RS), Alf (DF), Besouro do Rabo Branco (DF), Galinha Preta (DF), Rios Voadores (DF), e as goianas The Galo Power, Soothing, Evening, Calango Negro, Mad Matters, Sangue Seco, Expressão Urbana, Kamura, Mechanics, Coletivo Sui Generis, Lust For Sexxx, Indústria Orgânica, Gomorrah In Blood, Pressuposto, Girlie Hell, Space Truck, Johnny Suxxx And The Fucking Boys, Versário, Overfuzz, Mazombo, Baba de Sheeva, Grieve, Entre os Dentes e West Bullets.

Anexo 20 : Cartaz do Vigésimo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

20º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Oscar Niemeyer e Centro Cultural Martim Cererê

5 a 7 de dezembro de 2014

Arte criada por Marcatti

Atrações: Biohazard (USA), Radio Moscow (USA), Terrorizer (USA), Matanza (RJ), Mundo Livre S/A (PE), Korzus (SP), Cachorro Grande (RS), ReleSpública (PR), O Satânico Dr. Mao e Os Espiões Secretos (SP), Daniel Groove (CE), Gonorants (DF), The DeadPixels (MG), Them Old Crap (PR), The Neves (DF), Barizon (RJ), e as goianas CarneDoce, The Galo Power, Hellbenders, Space Truck, Spiritual Carnage, Diego Mascate, Overfuzz, Damn Stoned Birds, Gasper, Revolted, Coerência, Pedrada, Off A Cliff, Mechanics, Coletivo Sui Generis, Girlie Hell, Ghon, Ressonância Mórfica, Tonto, BocaSeca, Dry, DDO, Luxúria de Lilith, Bang Bang Babies, Dogman, Two Wolves, AlmostDown e Red Light House.

Anexo 21 : Cartaz do Vigésimo Primeiro Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

21º Goiânia Noise Festival

Local: Centro Cultural Martim Cererê

13 a 15 de novembro de 2015

Arte criada por Daniel ETE (São Paulo)

Atrações: Dead Fish (ES), Girlie Hell, Two Wolves (Senador Canedo), Coerência, Dry, Chapamamba (RJ), Indiscipline (RJ), Monofuzz (SP), Chimpanzés de Gaveta, Quebrada, Melodizzy, Worsa (DF), Sanguínea, Moltkes, O Quarto Pecado, John Wayne (SP), Oitão (SP), The Galo Power, Beto Cupertino, Volúpia di Baco, Overfuzz, Krow (MG), Dehuman (Bélgica), Vish Maria, Nervochaos (SP), Neuróticos (Brasil/Japão), Ineffable Act, Half Bridge, The Revengers, Almost Down, Sheena Ye, Peixefante, Rural Killers, Ratos de Porão (SP), Woolloongabbas, Ressonância Mórfica, The Overalls (Áustria), Mechanics, Zefirina Bomba (PB), Bruto (DF), Valdez (DF), Señores, Pedrada, Ímpeto, La Morsa (Anápolis), Yetis, Henzga, Suttura, Components, A Mentira Oculta.

Obs: As atrações sem origem inscrita são todas do estado de Goiás.

Anexo 22: Cartaz do Vigésimo Segundo Goiânia Noise Festival



Fonte: Monstro Discos

Local: Centro Cultural Oscar Niemeyer.

5 a 7 de agosto de 2016.

Atrações: Dogman, DJ Daniel Mello, Sixxen, Innefable Act, Overfuzz, Selvagens à Procura de Lei (CE), The Shrine (EUA), Girlie Hell, Mechanics, Ressonância Mórfica, Devotos de Nossa Senhora Aparecida (SP), Black Alien (RJ), Sepultura (MG), Lobinho e os 3 Porcão, Half Bridge, Chá de Gim, Trivoltz, Faroeste, Sótão, Almost Down, Cattarse (RS), Rec On Mute (SC), Aurora Rules, Sheena Ye, Tequila Baby (RS), Dirty Coal Train (Portugal), Hillbilly Rawhide (PR), Retrofoguetes (BA), Johnattan Doll e os Garotos Solventes (CE), Two Wolves (Senador Canedo), Vish Maria, CPM 22 (SP), Nação Zumbi (PE), Rapsódia, Marmelada de Cachorro, Heaven's Guardian, Gasper, Rural Killers, Ímpeto, Lattere, Burt Reynolds (SP), Royal Dogs (MA), La Raza (SP), Serial Killer (RJ), Woolloongabbas, Dance of Days (SP), Os Cabeloduro (DF), The Galo Power, BNegão e os Seletores de Frequência (RJ), Matanza (RJ), Cypress Junkies (EUA).

Obs: As atrações sem origem inscrita são todas do estado de Goiás.