



## O rock alternativo de Goiânia e o residual: um enfoque do representacional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Pedro Bernardi*

*Universidade Federal de Goiás – pedrobernardinolet@gmail.com*

*Dra. Magda de Miranda Clímaco*

*Universidade Federal de Goiás – magluz@hotmail.com*

**Resumo:** O objeto desse trabalho são as representações residuais (CHARTIER, 2002) do rock nas suas interações com os processos identitários (HALL, 2006) do rock alternativo de Goiânia. Visa investigar as peculiaridades estilísticas e práticas do rock local a partir de transcrições e análises musicais, observação de apresentações ao vivo, Cds, e relatos orais, o que já possibilitou constatar a evidência de um rock estilisticamente muito próximo do americano, mas significativo ao interagir com um cenário tradicional goiano implicado com investimentos na modernidade.

**Palavras-chave:** Rock. Rock alternativo. Goiânia. Representações sócio-culturais. O residual

### **Alternative Rock From Goiânia And The Residual: A Focus On The Representational**

**Abstract:** The object of this work are the residual representations (CHARTIER, 2002) of rock music in its interactions with processes of identity formation (HALL, 2006) in alternative rock music from Goiânia. The goal is to investigate stylistic peculiarities and practices of local rock music based on transcriptions, musical analysis, the observation of live performances, cds and oral reports, which has already made possible to verify a kind of rock stylistically very close to the american, but meaningful when interacting with a traditional scenery, yet entangled with investments in modernity, in Goiânia.

**Keywords:** Rock. Alternative rock. Goiânia. Social and cultural representations. The residual

O objeto desse trabalho, um recorte de uma pesquisa em andamento, são as representações residuais<sup>1</sup> do gênero rock nas suas interações com os processos identitários relacionados ao rock alternativo de Goiânia, que tem se revelado um centro de desenvolvimento desse gênero musical. A proximidade com o rock nessa cidade - atuo como músico numa banda - me levou a constatar um gênero muito prolífico, integrante de grande número de festivais de música e foco de um vasto número de bandas que começam a ser marcadas por carreiras nacionais e internacionais, como é o caso da banda *Boogarins*, por exemplo. A imersão nesse universo e as interações daí advindas trouxeram algumas inquietações: como o gênero musical rock tem interagido com o cenário goianiense? Que considerações podem ser feitas a respeito de algumas peculiaridades estilísticas do rock realizado em Goiânia? Que resíduos de significados do gênero americano apresenta? Que processos identitários revela?

Birnbaum (2013), Brannigan (2012) e Scaruffi (2009) discorrem sobre o rock apontando para um gênero implicado com questões de credibilidade advindas da juventude de tantos de seus entusiastas, das premissas de inconformismo traduzidas pela sua música, da promoção de valores, julgamentos morais, estéticos e comportamentos tantas vezes antagônicos a posicionamentos conservadores sociais e políticos. Tomando emprestado um jargão bourdiniano (BOURDIEU, 2001), esse conjunto de preferências e referências culturais apontam para um *campo de produção cultural* caracterizado por comportamentos, atitudes e práticas que permitem falar em um *habitus* a ele relacionado. O conceito bourdiniano de *habitus*, citado por Wacquant, tem a ver com o modo como a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de “disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente.” (BOURDIEU, *apud* WACQUANT, 2007, p.65-66). Esse *habitus*, no caso do campo de produção do rock, portanto, dentre outras possibilidades, se fundamenta em manifestações diretas ou indiretas de ímpetos de rebeldia, no estabelecimento de um olhar alternativo perante a sociedade, de ruptura com regras castradoras dos desejos individuais em prol de uma ordem que pressupostamente serve ao bem de todos. Segundo Paraire, “o rock fez de crianças ajuizadas indivíduos com blusões negros, beatnicks, hippies e punks.” Acrescenta: “O rock divide, choca, perturba. O rock é perigoso. Impôs-se como o suporte privilegiado das reivindicações da juventude.” (PARAIRE, 1992, p. 9)

Como se nota a partir de Paraire, nas suas implicações como um gênero musical, o rock não se veicula somente por vias estritamente musicais, mas implica também na construção de todo um *modus operandi* social, na incorporação dos sistemas de valores de resistência que caracterizam o grupo engajado na sua produção e apreciação e que orienta posicionamentos de várias ordens. Mostra a adoção/incorporação de um linguajar verbal e não-verbal, de roupas, adereços, enfim, implica em “um gosto” e “comportamentos” por parte dos vários atores sociais que integram ou que buscam integrar esse *campo de produção cultural* (BOURDIEU, 2001, p. 67) e assumir representações (CHARTIER, 2002) que comumente se passam por identidades culturais do rock, o que faz lembrar também Hall (2006) quando aborda os processos identitários a partir do representacional.

Shuker (1999, p. 249), no entanto, sem perder de vista o desenvolvimento do gênero nos séculos XX/XXI e afinado com Hall (2006), sobretudo no aspecto em que reflete sobre o caráter performático dos processos identitários sempre sujeitos às transformações

advindas de encontros culturais e circunstâncias diversas, aborda o termo rock como “o rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do *rock'n'roll*”, o que aponta para o fato de que não há, afinal, somente um tipo de rock, somente uma identidade sócio-cultural para o gênero. O *habitus*, portanto, que identifica os investimentos de um campo de produção cultural (BOURDIEU, 2001), está sujeito ao movimento e pode referir-se a vários aspectos, não estando implicado apenas com uma postura estatutária, podendo ser percebido também de acordo com questões mais específicas de afinidades, ideologias e gosto, sem perder, no entanto, alguns dos seus elementos constitutivos residuais.

É por isso que é válido dizer que embora as especificidades de cada sub-gênero derivado do rock os diferenciem, pode ser considerado ainda que não deixam de estar submetidas em maior ou menor grau a alguns aspectos de um *habitus* geral, e esses aspectos seriam as representações implicadas com o residual, com as premissas de inconformismo, valores e comportamentos tantas vezes antagônicos a posicionamentos conservadores sociais e políticos, inerentes às primeiras manifestações roqueiras e que orientam o gênero rock na sua base. Ou seja, algo estrutural e estruturante fundamenta residualmente a maioria de seus processos identitários, se apresentando como representações sem as quais o rock já não mais poderia se reconhecer ou se identificar como tal.

### **Alguns elementos identitários do Rock e o residual**

Apenas a observação imediata de uma instrumentação típica, guitarras e baixos amplificados, baterias e vozes, um ocasional teclado também amplificado, a aparência dos músicos, com cortes de cabelo rebeldes, ou a presença de tatuagens, seriam suficientes para representar elementos identitários do rock? O mesmo aconteceria com uma análise musical formal que levaria à contabilização dos compassos ocupados por cada tema e à análise das movimentações harmônicas? Seria possível, assim, encapsulá-lo? Sob essa perspectiva, chamo atenção às reflexões de Bollnow, quando lembra que “raramente nos damos conta de que este espaço é apenas um aspecto determinado do espaço e que o espaço concreto, vivenciado diretamente na vida, de modo algum coincide com esse espaço abstrato, matemático.” (BOLLNOW, 2008, p. 14)

Considero, levando também em conta essa afirmação, que o escrutínio analítico de práticas artísticas, se é feito com o interesse em torná-las completamente subjugadas a métodos científicos tecnicistas, parece ser um recorrente caminho para se conceberem vazios objetos que se passam por manifestações artísticas, desfeitos de sua essência e vazios de seu poder de evocar sentidos alternativos perante a realidade.

Portanto, parto da pressuposição de que o rock é constituído primordialmente das representações culturais que o orientam e o caracterizam na base. Procurar definição assertiva, falar sobre compassos quaternários, ostinatos, forma canção, instrumentação típica, não é suficiente para se perceber as suas peculiaridades. Faz-se necessário, portanto, nesse processo de análise, buscar também as representações que objetiva, ou seja, a pulsão inconformista, combativa, subversiva, resistente que se acha em sua base. A análise apenas dos elementos de aparência e forma não são suficientes para que se perceba todos os elementos imbricados com o *habitus* que o orienta, o que inclui aqueles capazes de apontar para transformações sociais ao porte daquelas descritas acima por Paraire (1992). Até porque em tempos atuais, tatuagens, piercings, roupas rasgadas, cabelos loucos, guitarras distorcidas são encontradas em outras circunstâncias bastante distantes do campo de produção cultural do rock, evidenciando o caráter polissêmico dos símbolos que estão na base do representacional. Gêneros musicais de naturezas totalmente distintas tem ostentado tais elementos, no entanto, os efeitos da polissemia ligada aos símbolos culturais não fazem dos rappers, dos artistas sertanejos, das bandas de música marcial etc, que os ostentam, roqueiros.

Assim, percebendo o som organizado e práticas que efetivam o gênero rock também como objetivação de representações sócio-culturais denunciadoras de alguns aspectos residuais de um *habitus*, do cruzar de diferentes tempos e sentidos numa atualização do gênero, busco agora algumas representações que objetivou no Brasil.

### **Algumas representações sócio-culturais do rock no Brasil**

O movimento da *Jovem Guarda*, que Ariza alega ter se constituído em “um fenômeno mercadológico de elaboração do rock'n'roll brasileiro a partir da realização de versões e traduções dos temas de maior sucesso no mercado americano”, se apropriou dele já em meados do século XX. Os músicos que o integravam, se mantendo apegado aos valores do mercado e alheios aos problemas sociais (DAPIEVE, 1995), se distanciaram cada vez mais das manifestações de rebeldia, transgressão e agressividade que caracterizavam o gênero, o que contribuiu para que se tornasse um fenômeno *mainstream*, afastando-se de suas raízes contraculturais. Exceto por casos específicos, à medida em que sua incorporação pela indústria cultural se intensificava e estimulava novos conjuntos de disposições e práticas que se desenvolviam e reorganizavam as suas estruturas sócio-culturais, ele se tornava, ao menos em parte, *establishment* (DAPIEVE, 1995, p.22).

Em contrapartida, aconteceu a tropicália, e isso significou muito. Esse movimento brasileiro do final da década de 1960 antagonizava “a arte alienada” da *Jovem Guarda*

(ARIZA, 2006, p. 186), traduzia e ressignificava o que havia de mais próximo às representações culturais do rock não-institucionalizado, embora dando-lhe os moldes da cultura nacional. É claro, não de maneira amena, isenta de ressalvas e embates, e não haveria de ser diferente do que foi frente aos valores repressores e conservadores da sociedade brasileira da década de 1950. E isso, é preciso ressaltar, sugere novamente algo profundamente significativo relacionado às representações sócio-culturais (CHARTIER, 2002) dos primeiros rocks americanos, remete à identificação de jovens brasileiros com o movimento de resistência inicial de jovens urbanos pouco sujeitos à doutrinação social, à acomodação opressora. Ariza exemplifica essa identificação musical e comportamental:

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

Por outro lado, haviam os processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) relacionados ao rock no Brasil que visavam fazer com que deixasse de ser “um estrangeiro numa nação de estrangeiros”, segundo expressão de Dapieve (1995), imprimindo-lhes aspectos rítmicos e melódicos da música brasileira ao lado de outros aspectos da música global. Esses processos, que já vinham sendo efetivados em décadas imediatamente anteriores por Raul Seixas, Lulu Santos, dentre muitos outros, podem ser exemplificados na década de 1990 através do movimento *Mangue Beat*, sobre o qual Ariza discorre:

Olinda e Recife assistiram desde os primeiros anos da década de 90, à origem de uma criativa readaptação e transformação das raízes musicais pernambucanas, nas mãos de jovens músicos que conviviam tanto com o maracatu quanto com o rock, pop e *heavy metal*. Reunindo elementos como o mangue, os caranguejos, os chips, o contexto urbano e a pobreza de Recife, jovens de diversos meios [...] buscaram formular a proposta estética de ação cultural que se constituiu no movimento *mangue beat*. (ARIZA, 2006, p. 82)

Assim, apesar de haver também o rock “comprado” pelo mercado, usado como ferramenta de conservação disfarçada de rebeldia a serviço de um sistema de valores regidos pelo mercado, os aspectos residuais que estão em sua raiz, como visto, não deixaram de existir nos gêneros musicais que representam o rock denominado alternativo no país. Segundo autores como Marques (2005), o rock alternativo remete mais a um posicionamento social e ideológico do que a um gênero musical. Originário também dos Estados Unidos, é

aquele que se distancia de práticas musicais controladas por grandes corporações, cujo objetivo maior é o ganho financeiro. Evidenciando “uma expressão autêntica da possibilidade de experimentação criativa, desenvolvida em um ambiente onde a obtenção de lucro seria um objetivo secundário em relação à manifestação musical” (MARQUES, 2005, p. 97), possibilita posicionamentos artísticos e ideológicos estimuladores de transformações.

Mas enfim, diante das reflexões realizadas até aqui, como se deu o processo de apropriação do rock em Goiânia, que integra também o cenário brasileiro?

### **As representações sócio-culturais do rock em Goiânia**

Pensando em termos do representacional, que tem como suporte o simbólico, um gênero musical proveniente de um período de estruturação intelectual e técnica da modernidade pode ter a ver com o contexto histórico e cultural da transferência da capital do Estado de Goiás para Goiânia na década de 1930, com as implicações simbólicas relacionadas ao fim de uma era em que oligarquias exerciam os seus desmandos e início de outra que pregava a necessidade de se criar um espaço de integração com um país que se queria moderno e que tinha na marcha para o centro oeste uma de suas metas. Como diz Chaul, uma nova capital seria o símbolo que levaria o estado a sair do marasmo político-econômico, “além de representar o ‘novo tempo’ que se estruturava nos horizontes nacionais. Era parte do ‘novo Brasil’; do tempo novo, do Estado Novo. Uma nova capital seria, sobretudo, a imagem do progresso.” (CHAUL *apud* COELHO, 1997, p. 42-43). A esse respeito, Sandes reconhece também o percurso de modernização de valores e práticas econômicas, sociais e culturais em Goiás, e, em conformidade com Chaul, fala da necessidade circunstancial de se “reconhecer a emergência de uma nova consciência regional que se apresenta como novidade por meio de uma renovada produção cultural que deu visibilidade ao mundo goiano” (SANDES, 2003, p. 41), citando o rock como um exemplo dessa produção<sup>ii</sup>.

Assim, levando em consideração esse cenário forjado por uma das primeiras capitais planejadas no Brasil – a cidade de Goiânia – que surge em pleno planalto central com o intuito de representar elementos da modernidade, é que a atenção se volta para o papel significativo do rock nesse processo, especialmente o rock alternativo, que parece ter encontrado terreno fértil para sua produção e absorção. Há uma grande quantidade de bandas produzindo música, shows e gravações em áudio e vídeo, além do número e da longevidade de festivais nacionais e internacionais de música que priorizam esse gênero em geral na cidade, sempre prestigiados pelos cultores do rock e pela imprensa. A título ilustrativo, podem

ser citados o *Goiânia Noise Festival*, que está em sua 20ª edição, o *Festival Bananada*, em sua 16ª edição, o *Festival Vaca Amarela* e o *Tattoo Rock Fest*, ambos em sua 12ª edição, dentre outros. Existe uma história relacionada ao rock, portanto, um investimento dos goianos que aponta o enraizamento do gênero no estado. Significativo também para exemplificar a presença do rock alternativo em Goiânia é o artigo de Clenon Ferreira no jornal *O Popular*, edição de 14/12/2014. Nessa mesma reportagem, depois de citar o *stoner rock*, especialmente cultivado na cena alternativa goianiense e o título de *Rock City* recebido pela capital na década de 1980, Ferreira menciona quinze discos selecionados. Dez deles são de rock ou subgêneros: *Hail to the Lizard King*, da banda Shotgun Wives; *Come on Feel the Riverbreeze*, da banda Luziluzia; *Anything That You Want*, da banda Beavers; *Ideal de Nós*, da banda Aurora Rules; *Mad Matters*, da banda de mesmo nome Mad Matters; *You Die Tonight*, da banda Overfuzz; *How the World Ends*, da banda Space Truck; *Mapinguari*, da banda Ressonância Mórfica; *Enjoy the Fall*, da banda Dry; *Lions, Spirits & Dragons*, da banda Cherry Devil. O curioso é que, como se pode perceber já pelos títulos dos álbuns e também pelos próprios nomes das bandas, o inglês é a língua predominante, escolhida pela maioria dos grupos listados, e, não o português, como seria de se esperar ao se considerar que o rock já se acha bem integrado ao país, conforme já mencionado.

### **Considerações Finais**

O que se pode concluir, afinal, como um dos resultados alcançados até aqui, através dos dados coletados e cruzados a partir dos recursos metodológicos e fontes utilizados, como a contextualização histórica, as transcrições e análises musicais, a audição de CDs, as pesquisas de campo em que as bandas goianienses foram observadas, os recortes de jornais, e os relatos colhidos em entrevistas realizadas com membros das bandas e produtores culturais, dentre outros, é que Goiânia apresenta algumas peculiaridades no seu cenário e produção roqueiros. Ao contrário do que se observa, por exemplo, na *Tropicália* ou no movimento *Mangue Beat*, nessa cidade o atual rock independente/alternativo não parece evidenciar, ao menos não costumeiramente, elementos explícitos de mescla com a cultura brasileira. Nas obras indicadas nessa lista dos discos independentes lançados em 2014, não se pode observar uso de instrumentos característicos de música tradicional brasileira em suas composições. Não há berimbaus ou cuícas, não há cavaquinhos ou tamborins. Tampouco há ritmos típicos da região, como a catira ou modas de viola. Mas então onde estariam os elementos que apontariam representações identitárias do rock goianiense? São bandas

goianienses, formadas por integrantes goianienses, que tocam primordialmente para um público goianiense/brasileiro, mas a maioria não mostra nem na língua em que são escritas as letras a interação com elementos característicos da cultura brasileira, quanto mais goiana. Isso apontou para a necessidade de se perceber que a questão de hibridismo de culturas não existe apenas em elementos imediatamente identificáveis, explícitos, mas também naqueles que se apresentam de modo intrínseco e arraigado ao próprio ímpeto de se compor e tocar rock. Em Goiânia faz-se rock como se houvesse cuidado para não alterá-lo excessivamente, cuidando para que mantenha as suas características básicas. Uma das possíveis razões para tal pode ser um investimento maior nos aspectos básicos do *habitus* roqueiro focado nessa pesquisa, que remete às representações sócio-culturais ligadas à necessidade de se antagonizar, diferenciar e transgredir práticas e campos imbuídos de valores castradores, o que, por sua vez, pode ser associado às representações ligadas às contendas das práticas tradicionalistas X os projetos da modernidade em Goiás, que tiveram, na fundação de Goiânia, um símbolo.

## REFERÊNCIAS

- ARIZA, Adonai. *Eletronic-samba. A música brasileira no contexto das músicas internacionais*. São Paulo: Annablume/FAESP, 2006.
- BIRNBAUM, Larry. *Before Elvis: the prehistory of rock 'n' roll*. Maryland: Scare, crow Press, 2013.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.
- BRANNIGAN, Paul. *This is a call: a vida e música de Dave Grohl*. São Paulo: Leya, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. RJ: DIFEL, 2002
- COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade do Art Deco na construção de Goiânia*. Goiânia: Do Autor, 1997.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARQUES, Fernanda. Frágeis Fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, Edição 05, vol. 3, nº. 2, p. 93-105, 2005.
- PARAIRE, Philippe. *50 anos de Música Rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- SCARUFFI, Piero. *A history of rock music: 1951-2000*. Ed: do autor, 2009.
- SANDES, Noé Freire. Marcas de fundação; identidade regional e historiografia. *Revista Educação & Mudança*. Anápolis, nº11/12, p. 29-43, 2003.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. *Educação & Linguagem*, São Paulo, ano 10, n. 16, p. 63-71, 2007.

---

<sup>i</sup> A abordagem do representacional tem em vista com Chartier (2002) que as representações sócio-culturais estão implicadas com um conhecimento coletivo, partilhado, capaz de se evidenciar nas obras, práticas e *constructos* intelectuais de um grupo social, revelando, depois de contextualizadas, analisadas e interpretadas, valorações, categorizações, classificações, ou seja, o modo de ser e de ver o mundo desse grupo. Processos





identitários, portanto, podem ser abordados a partir daí, segundo agora Hall (2006) que trabalha esses processos através do representacional.

ii Sandes (2014), em palestra sobre esse tema e abordagem no IV Simpósio Internacional de Musicologia da UFG, citou o rock como exemplo dessa renovada produção cultural.