

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL – PPGAS**

**A HISTÓRIA SOCIAL DO ROCK CAMPO-GRANDENSE: da ascensão ao
underground**

ALBERTO CARLOS DA SILVA

**Campo Grande/MS
2021**

ALBERTO CARLOS DA SILVA

**A HISTÓRIA SOCIAL DO ROCK CAMPO-GRANDENSE: da ascensão ao
underground**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – sob a orientação do Prof. Dr. Álvaro Banducci Júnior.

**Campo Grande/MS
2021**

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a Vagner Farias Gonçalves, o Vaguinho, amigo e colaborador desta pesquisa, vítima da COVID-19 em maio de 2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que ajudaram a construir este trabalho e compreenderam os momentos de ausência e angústia.

Agradeço a Elisangela Ostemberg Benites da Silva, minha esposa e amiga, pela parceria e paciência nos momentos difíceis.

Agradeço aos meus filhos Matheus, Mariana e João Pedro pelas palavras conselhos e puxões de orelhas.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGAS-UFMS): Álvaro Banducci Júnior, Antonio Hilário Urquiza, Ricardo Luiz Cruz, Maria Raquel Duran e o professor Gustavo Vilella da Costa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que muito contribuiu para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos amigos da comunidade underground que acompanharam este processo de aprendizagem e crescimento: Abaddon, Joaquim Seabra, Ary Potyguara, Kão, Enrique, Welson, Paulo Metal, Boloro e muitos outros que não haveria espaço para citá-los, a todos os amigos roqueiros, o meu muito obrigado.

Eternos agradecimentos!

RESUMO

Este estudo trata do rock underground de Campo Grande, sua trajetória e seus personagens no verdadeiro espírito do “faça você mesmo”. O estudo buscará através de sua história e de depoimentos de grupos envolvidos, compreender esse universo. Inicialmente, o trabalho buscará, em uma perspectiva histórica, analisar os primeiros contatos do estilo com a juventude campo-grandense. Em um outro momento, o objetivo é compreender como uma juventude com poucos conhecimentos teóricos musicais, sem apoio, entretanto, extasiados com o gênero, organiza e promove o movimento roqueiro que persiste até os dias atuais. Sendo assim, apresenta-se neste trabalho uma narrativa que envolve o processo de construção do movimento, suas bandas, lutas e estratégias e como ele é praticado atualmente. É sobre esse universo de som, relações humanas e sociais que o presente tema abordará o ambiente underground do *rock’n’roll* campo-grandense.

PALAVRAS-CHAVE: Rock; Underground; Bandas.

ABSTRACT

This study investigates the underground rock in Campo Grande, its trajectory and characters of the real “do it yourself”. The study aims to understand this universe through its history and by the testimonies of groups involved. Initially, the work analyzes, from a historical perspective, the first contacts of the style with Campo Grande’s youth. In another moment, the objective is to understand how a youth with little musical theoretical knowledge and no support, but yet ecstatic with the genre, organizes and promotes the rock movement that persists to the present days. Therefore, this study presents a narrative that involves the movement’s construction process, its bands, fights and strategies and how it’s currently practiced. It is in this universe of sound, human and social relations that this theme approaches the underground environment of Campo Grande’s rock’n’roll.

KEYWORDS: Rock; Underground; Bandas

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Jornal da época destacando a banda de Trash Metal Sacrament.

Figura 2: Matéria do Jornal Diário da Serra sobre a banda Sacrament.

Figura 3: Evento no Clube Libanês Apoie um Underground.

Figura 4: 5º Apoie o Underground.

Figura 5: Facebook Apoie o Underground

Figura 6: Lucivaldo Rodrigues Costa – Mort Boy

Figura 7: Cartaz do Programa da Rádio Difusora: Alternativa 1240

Figura 8: Reportagem Jornal Diário da Serra de 1991 sobre a banda Carbonário

Figura 9: Reportagem mencionando OS Alquimistas.

Figura 10: Agradecimento pelo encerramento da 1ª temporada do programa de rádio “Capivara Underground.

Figura 11: Cartaz do Mosh Mutante.

Figura 12: Cartaz do Matadeus.

Figura 13: Evento no Clube Sírio Libanês.

Figura 14: Reportagem do Jornal O Estado de 2015 sobre a banda Dimitri Pellz.

Figura 16: Cartaz de um rolê de 1996.

Figura 17: Cartaz de um rolê de 2005.

Figura 18: Cartaz de um rolê de 2020.

Figura 19: Rolê do Butteko.

Figura 20: Banda Pata de Cachorro.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - AS RAÍZES DO ROCK 'N'ROLL: DA ENCRUZILHADA PARA UMA LONGA ESTRADA.....	13
1.1 Em busca do messias	20
1.2 O rock verde e amarelo.....	25
1.3 Campo Grande: modernidade e cultura	36
1.4 O local se desenvolve junto com as ondas do rádio	38
CAPÍTULO 2 - O ROCK 'N' ROLL DE CAMPO GRANDE, OS LUGARES, OS NOMES EM ALTA VOLTAGEM: O INICIO DE TUDO	43
2.1 O rock 'n' roll dos bailes aos festivais: os os primeiros representantes.....	46
2.2 O rock mutante	52
2.3 As luzes se acendem: o palco vai ser montado para o rock campo-grandense	54
2.4 Tetê e o Lírio Selvagem: a mão do roqueiro Geraldo Espíndola	58
2.5 Polca-rock: um novo jeito de tocar.....	60
CAPÍTULO 3 - A CENA ALTERNATIVA DO ROCK CAMPO-GRANDENSE: COMO TUDO COMEÇOU	68
3.1 Os heavy: camisas pretas e cabelos longos circulando pela cidade	74
3.2 “Sacrament”: o sacramento do rock em Campo Grande	78
3.3 Boas-vindas ao punk em Campo Grande	87
3.4 O punk dos carecas de Campo Grande.....	91
3.5 Do punk aos novos estilos	98
CAPÍTULO 4 - O UNDERGROUND DOS ROLÊS: AS BANDAS E SEUS REPRESENTANTES SOBREVIVENDO E MANTENDO A CENA ATUAL....	106
4.1 A participação das mulheres no underground.....	118
4.2 Rolê du Caralho!	125
4.3 O autoral nos acordes do underground.....	140
4.4 O mercado do "faça do mesmo".....	149
4.5 A ressignificação dos rolês campo-grandense em tempos de pandemia.....	152

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS	162

INTRODUÇÃO

Muitos adolescentes dos anos 1950 viam no *rock 'n' roll* uma expressão de liberdade e de uma inquietude em relação aos padrões sociais da época. *O rock and roll* chegou para emancipá-los e torná-los visíveis. O rock se destacou a partir dos anos 1950 com um caráter contracultural e contestatório aos padrões dominantes e socialmente estabelecidos. Fruto de uma combinação de diversos tipos de músicas, principalmente a negra, que posteriormente desdobrou-se em outros subgêneros, transforma-se em símbolo da juventude pós anos 1950. Seu impacto foi fulminante em uma sociedade estadunidense conservadora e segregacionista. Hobsbawm (1990), afirma que, a nova autonomia da juventude, como uma camada social separada, foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX.

Os jovens que viveram essa década tinham a oportunidade de escutar uma nova e vibrante música underground chamada *rock 'n' roll* e, conseqüentemente, através de novos estilos de vida, passariam a fazer parte desse ambiente. Como enfatiza Pablo Ornelas Rosa (2007), o rock é, em si mesmo, a senha para o ingresso em um universo plural de visões de mundo e experiências sensoriais e sociais.

O *rock 'n'roll* é uma das linguagens privilegiadas da juventude, seus adjetivos oscilam de acordo com o contexto polissêmico e heterogêneo que o estilo musical oferece. O sentimento de pertencimento e comportamento abrange todos os subgêneros que fazem parte deste universo, entretanto, sua base, ou seja, sua música contagiante que incita a muitos, permanece até os dias atuais.

É para esse universo fascinante, o *rock and roll*, a juventude e sua cultura, que essa pesquisa se direcionará. Na visão comum, o rock é um apanhado de sons, tribos e filosofias de vida diferenciadas. Em cada localidade em que o gênero se manifesta, novas práticas, costumes, comportamentos sociais são instituídos de acordo com o contexto o qual é inserido. Um exemplo para isso seria a mistura regional e global da polca-rock que fez parte do processo musical sul-mato-grossense. Isso mostra o fator de universalização que o estilo roqueiro exerce em seu meio. *O rock 'n'roll* como um todo, possui este padrão de transformações comportamentais, e o jovem, por fazer parte de um processo social em construção, torna-se peça chave dessa relação.

A escolha do tema é resultado de observação de jovens do *rock underground* na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. O interesse partiu de participações em

eventos e convivência com alguns integrantes do movimento roqueiro, no qual se verificou o desenvolvimento do cenário alternativo, suas lutas de inserção, estratégias para exposição, espaços de convivência e principalmente a socialização de seus participantes.

É sobre essa versão alternativa do rock e, principalmente sobre os espaços de convivência desses atores sociais, bandas e grupos, que tratará esta etnografia do rock underground. Este trabalho, no entanto, não abordará a identidade desses grupos que vivenciam o rock underground, mas buscará compreender primeiramente, o processo de construção deste movimento, no Município de Campo Grande, como foi sua inserção e como foi construído este contexto até os dias atuais. Em outro momento, analisaremos a relação dos *rockers* campo-grandenses com o movimento *underground* na cidade.

O universo underground, é um território de muita luta e que exige muitas estratégias para se manter. O apoio, na maioria das vezes, chega pelas mãos dos próprios participantes que colaboram entre si, entretanto, com escasso apoio, como esse movimento sobrevive? Sendo um espaço composto por subgêneros musicais, essas diferenças são negociadas para que o movimento permaneça em atividade, portanto, como essas diferenças são negociadas?

Para esta pesquisa foi realizada uma minuciosa revisão bibliográfica e entrevistas. O objetivo inicial era realizar um trabalho de campo, participando de eventos, ensaios e encontros com representantes de grupos e bandas, entretanto, decorrente ao COVID-19, foi preciso revisar quase todo o projeto, pois o campo, ao qual pertence ao meu tema, ficou totalmente “desabitado”, sem nenhuma previsão de retorno.

Contudo, antes da pandemia, foi realizado um trabalho etnográfico, não na proporção planejada, mas que permitiu estabelecer grande parte das reflexões propostas. Os trabalhos de campo, de todo modo, não foram deixados de lado, apenas novos mecanismos foram adotados em sua realização. Novas ferramentas foram inseridas. Por recomendações e também por respeito, vontade dos interlocutores, o contato presencial foi evitado. Contatos on-line, lives e gravações via *WhatsApp* passaram a fazer parte do campo proposto. A partir destas estratégias foi possível a continuidade do projeto, sobretudo, no que diz respeito ao acesso às pessoas que participam desse movimento, permitindo seu registro e análise.

O trabalho está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo apresentamos um levantamento da história social do *rock ‘n’ roll*, seu surgimento, sua

intensa luta, do *blues* até chegar explosão do rock clássico nos anos 1950. Este primeiro capítulo procura traçar uma linha do rock até chegar a Campo Grande.

O segundo capítulo discutirá a chegada do *rock 'n'roll* em Campo Grande e a relação que o gênero teve com uma geração de jovens talentosos. No capítulo trataremos dos festivais, do surgimento das bandas, da relação do gênero com a sociedade campo-grandense e sua relação com a forte influência regionalista. Esse momento é a ponte de ligação para o nascimento da cena alternativa.

No terceiro capítulo, analisaremos a cena alternativa ou *underground*. Como a juventude das décadas de 1980 e 1990 receberam o legado da geração passada e construíram a cena alternativa. Os personagens, as bandas e as histórias que compuseram esse meio. Como são esses jovens, o que representa esse contexto em suas vidas.

No quarto capítulo, abordaremos o contexto atual do rock underground. Como é um rolê - nome dado pela juventude roqueira para os eventos, como o movimento é composto. Para isso, foi realizado um estudo de campo, antes da crise sanitária. Por fim, quais foram as estratégias adotadas para que o movimento, em tempos de crise, permanecesse na ativa.

Para a realização dos estudos, autores como Helena Wendel Abramo, Stuart Hall, Michel Maffesoli, além de Eric Hobsbawm, Paul Friedlander, Érica Ribeiro Magi entre outros, serviram de base para construção do tema.

A música sul-mato-grossense será abordada a partir dos estudos de Álvaro Neder, Rodrigo Teixeira e Maria da Glória Sá Rosa. Suas obras são de grande relevância para o conhecimento da história da música em nosso Estado. Para a discussão sobre de Éder Yamaguita e Marcelo Pereira muito contribuiu ao trazer uma história de poucos registros.

Sendo assim, este trabalho procura iniciar uma análise ampla do underground campo-grandense. A pesquisa é uma forma de conhecer e compreender este espaço em nossa cidade e dar reconhecimento a esses importantes personagens que construíram e continuam dando voz ao rock campo-grandense e que, geralmente, ficam “relegados” a um canto esquecido do contexto musical.

CAPÍTULO 1 - AS RAÍZES DO ROCK 'N'ROLL: DA ENCRUZILHADA PARA UMA LONGA ESTRADA

Para Foracchi (1965)¹, pensar a juventude como uma categoria social só é possível, a partir do entendimento das crises dos sistemas social. Para a autora, a juventude é uma fase de questionamento às ordens estabelecidas. As transformações econômicas da virada da primeira metade para a segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, trouxeram novas mudanças para a sociedade vigente. Hobsbawm (1990) fala que, no final dos anos 1930 e 1950 houve um período de expansão nos Estados Unidos. Esse período de mudanças fez surgir a figura do jovem que sempre esteve à margem daqueles que os dirigiam. O autor argumenta que o milagre econômico dos anos 1950 criou um mundo ocidental de pleno emprego, e os jovens foram um dos grandes beneficiados.

Segundo alguns autores (Feixa, 1998; Lecardi, 1991; Abramo, 1994 apud Dayrell 2005:30), esse período presenciou a afirmação da juventude como uma fase específica da vida e como um fenômeno mundial. Sua visibilidade, principalmente a partir da década de 1950, ocorre principalmente no segmento cultural e de consumo, como por exemplo, a música. “Foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música” (HOBSBAWM, 1990, p.16)

Nessas condições, e incentivados pelos meios de comunicação, surge o *rock and roll*. Uma combinação de diversos estilos musicais, como o blues, jazz, folk, country e rhythm and blues.

A música *rock*, que surgiu, principalmente, a partir da vertente musical conhecida como *rhythm and blues* e se destacou, a partir dos anos 1950, com um caráter contracultural e contestatório aos padrões dominantes e socialmente estabelecidos, apareceu com força como uma importante cultura que se modifica permanentemente, originando várias vertentes além de grupos diferenciados (ROSA, 2007, p.19).

O rock tem sua raiz no blues, que tem suas origens nos *hollers*² dos escravos nos campos de trabalhos das plantações de algodão, no Sul dos Estados Unidos. Sua maneira emocional e espiritual representada nos cantos viria a originar o que nós conhecemos no blues e, conseqüentemente, no rock. Portanto, quando se fala em *rock 'n'roll*, dois estilos musicais devem ser exaltados, o blues e o jazz. Nada pode ser discutido sem esses dois segmentos.

¹ Possibilidades para pensar a juventude brasileira: diálogos com Pierre Bourdieu Luiz Antonio Groppo. FORACCHI, Marialice, 1965 apud BUNGESTAB, Gabriel C; CARVALHO, Daniel dos S. Fragmentos de Cultura. Goiânia, v. 27, n. 1, p. 85-98, já/mar, 2017.

² São gritos cantados dos escravos nas plantações de algodão, herança do continente africano.

O blues possui uma forte relação com o processo de resistência e a formação de uma cultura afro-americana. Pinheiro & Maciel (2011), relatam que, segregado socialmente e impossibilitado de se defender, diante dos preconceitos sugeridos por seus senhores, o escravo adotou várias formas de resistência, entre elas, a criação de práticas que os fortaleciam diante das formas violentas do cotidiano escravista. A música entoada nos campos de trabalho era uma delas.

Abreu (2015) observa que o mundo musical sempre constituiu um amplo campo de possibilidades para os estudos sobre a experiência africana e escrava nas Américas, e diz que as canções escravas foram parte estruturante das sociedades escravistas americanas. “Nas palavras de Shane e Graham White, a canção escrava, entendida como música, verso e dança, pode ser definida como o som do cativo” (ABREU, 2015, p.178). Segundo a autora, a canção dos escravos, o som do cativo, alimentou a sobrevivência e a luta cultural dos que se encontraram no exílio.

Das “canções de dor” surge o *blues*. Poeticamente, o *blues* nasceu com o primeiro escravo negro na América (MUGGIATI, 1995 apud PINHEIRO & MACIEL, 2011, p.226)

O termo blues apareceu pela primeira vez no diário de Charlotte Forten, uma professora negra nascida livre no norte dos Estados Unidos, durante o século XIX. No período em que morou e lecionou em Edisto Island (Carolina do Sul), entre 1862 e 1865, Forten elaborou um diário repleto de informações onde narra suas angústias e descreve os gritos dos escravos que vinham dos alojamentos: “Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei, me senti muito triste e muito miserável”. Apesar de o blues (enquanto gênero musical) provavelmente não existir em Edisto Island na época em que a professora escreveu, é interessante destacar que o espírito “blues”, com suas conotações lamuriosas, já era difundido entre os negros (ALVES, 2011, p.52).

De acordo com Jacinto (2010), etimologicamente é desconhecida a palavra blues. Sobre isso, o que se tem de conhecimento, é que o significado da palavra traduzia os sentimentos expressos pelos africanos, traziam à tona as memórias de um lugar distante do qual foram violentamente retirados. De acordo com a autora, o nome está associado, antes de qualquer significado, ao sentimento de melancolia expresso e não por remeter, necessariamente, a algum estilo musical. Muggiati (1995) nos traz algumas definições expressas no decorrer da história:

A expressão do *to look blue*, no sentido de estar morrendo de medo, ansiedade, tristeza ou depressão, já era corrente em 1550. Na época pós-elisabetana, ou mais, precisamente, como registraram os lexicógrafos a partir de 1616, era costume empregar o termo *blue devils* para designar espírito maléfico. 1787, o *blue devils* passaram a simbolizar um estado de depressão emocional, enquanto a palavra no plural, *blues*, aparecia, em 1822, relacionada às alucinações provocadas pelo delirium tremens. [...] nos anos 1830 ou 1840, dizer que a pessoa

tinha os *blues* significava que estava aborrecida; em 1860, já significava infelicidade (1995, apud JACINTO, 2010, p.76).

Toda sonoridade e atmosfera envolta ao *blues* podem ser associadas a esse contexto de melancolia. É um gênero que expõe sentimentos de dor, saudade, indignação e até mesmo, de fofa. A origem do blues ainda é controversa. De acordo com alguns especialistas, o único consenso é que surgiu com a chegada dos escravos, durante o século XVII³. Para Gérard Herzhaft⁴, o *blues*, como gênero musical não existia na época da escravidão. No início, tratava-se apenas de canções que os escravos executavam durante as atividades de trabalho. Era o único momento em que podiam manifestar-se. “Enquanto trabalhavam, seguiam o solista da canção, que os mantinha unidos ao cantar breves frases improvisadas às quais eles respondiam com um único verso repetido com um estribilho” (CHARTERS, 1995, p.9 apud JACINTO, 2010, p.66).

Esses cantos eram chamados *work-songs*, cantos que os escravos entoavam nas lavouras à margem do rio Mississipi. O ritmo das melodias funcionava como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras. O interessante é que esse sistema de cantoria laboral obedecia ao esquema antifonal⁵ de cântico, típico das sociedades africanas (JONES, 1967)⁶. “O feitor cadenciava o trabalho através da música, que também servia para tranquilizar o proprietário que os ouvia cantando, garantido assim que seus escravos estavam todos em seus devidos lugares” (ALVES, 2011, p.52).

O spirituals também foi outro momento que contribuiu para o surgimento estético do blues. No século XIX, os escravos passaram por um processo de evangelização. As religiões africanas não eram permitidas em terras americanas. Os tambores, cantos e os batuques estavam proibidos. As elites dominadoras classificavam qualquer tipo de manifestação africana como invocação do mal. A cristianização foi o meio de expurgar essas atividades consideradas pecaminosas.

³ O primeiro navio trazendo escravos chegou à Virgínia no ano de 1619. Aliás, estima-se que, até 1860, aproximadamente 400 mil africanos (vindos principalmente da parte ocidental do continente) chegaram ao país a fim de trabalhar nas fazendas sulistas de tabaco e algodão. Leandro Karnal, “A formação da Nação”, in: Leandro Karnal (Org.), História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI, São Paulo, Contexto, 2007, p. 65. Sobre o assunto, indicamos uma visita ao site The New York Public Library Digital Library Collections — Digital Schomburg. Ele nos traz imagens valiosas referentes ao cotidiano das famílias negras estadunidenses nas lavouras de algodão, durante o século XIX (ALVES, 2011:52).

⁴ Historiador e musicólogo. Autor do livro “Blues”. Nesta obra o autor faz uma abordagem etnomusicológica, sociológica e histórica que pretende a compreensão do lugar de relevo do blues na cultura americana.

⁵ Canto antifonal: consiste na alternância das vozes entre dois corpos corais. Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/canto+antifonal/> Acesso em 15 de jan. 2021.

⁶ JONES, LeRoi. O jazz e sua influência na cultura americana. Rio de Janeiro, Record, 1967.

O spiritual era um elemento fundamental nas igrejas, ele conciliava música e dança, aspecto importante nas tradições africanas. As músicas começaram a ser formadas mesclando características africanas a hinos metodistas e batistas. Os cantos dos hinos cristãos, compartilhados pelos brancos, tornou-se parte da religiosidade afro-americana. Em alguns casos, os cantos religiosos assimilavam os fatos bíblicos com o que estava acontecendo com o contexto do afro-americano, ou seja, a opressão, escravidão, e a esperança de uma nova vida. A música “Go Dow Moses”⁷ retrata muito bem isso:

*"Go down, Moses
Way down in Egypt land,
Tell ole (old) Pharaoh,
To let my people go"*

*“Vai, Moisés,
Mova-se nas terras do Egito
Diga ao velho Faraó,
Para deixar meu povo ir”*

Para Alves (2011), os temas de salvação, do acesso ao paraíso, no caso da música “Go Dow Moses”, que representa a Terra Prometida, expressavam o anseio pela liberdade na vida terrena e as melodias reportavam à herança musical dos próprios negros. Os cantos religiosos tornaram-se um dos principais meios de expressão, de certa forma, um apelo à emancipação.

Todavia, para o autor, tanto os *worksongs* como o *spirituals* desempenharam um papel muito importante na elaboração estética do blues. Todas as transformações da música negra, inserida em novas condições socioeconômicas, contribuíram para o seu surgimento. Transformações estas, decorrentes a alguns fatores. Alves relata que o fim da Guerra Civil e a ocupação do Sul, pelas tropas do Norte, acarretaram mudanças importantes na agricultura dos Estados Unidos.

Segundo o autor, grandes extensões de fazendas foram desmembradas em lotes menores, e as promessas de terras aos negros que lutaram na guerra, não se concretizaram. O máximo que alguns antigos escravos conseguiram foi arrendamento de alguns pequenos trechos de terra. Entretanto, a exploração permanecia para esses arrendatários.

⁷ Esta música foi originalmente publicada como “O Let My People Go: The Song of the Contrabands”. Embora geralmente seja considerado espiritual, foi gravada pela primeira vez como partitura depois de ter sido ouvida como um grito de guerra pelos ex-escravos em Fort Monroe, na Virginia. A partitura original, disponível no site da Biblioteca do Congresso, tem o ano de 1961, manuscrita na frente e na quinta página informa que “Esta música foi cantada por cerca de nove anos pelos escravos da Virginia”. Fonte: HERB – Projeto Americano de História Social.

Os mesmos eram obrigados a entregar mais de 80 % dos lucros da colheita aos donos das terras, com isso contraíam enormes dívidas (ALVES, 2011, p.70).

Outro aspecto importante para o entendimento do surgimento do blues como gênero musical seria a violência sofrida pelos ex-escravos no Sul dos Estados Unidos. Alves relata que, em 1875, o Estado do Tenessi adotou a primeira Lei Jim Crow⁸ e neste âmbito, emergiram segregacionistas como a *Ku Klux Klan*. De acordo com o autor, a crise do algodão no campo, a crise econômica, a segregação racial, o desenvolvimento dos transportes e da indústria, provocou a imigração de um grande número de negros para o norte dos Estados Unidos.

A chegada dessa população aos centros urbanos fez surgir uma nova classe, o subproletariado, uma grande quantidade de pessoas pobres que viviam na precariedade. Após a Primeira Guerra Mundial, o negro era recrutado como mão de obra barata nas indústrias que formavam o centro crescente da economia industrial. Wacquant (2004) ressalta que, na medida que grandes contingentes dessa população migravam do Sul, a hostilidade branca crescia nas mesmas proporções. Toda animosidade serviu somente para que os afro-americanos buscassem refúgio, no que o autor denomina de “Cinturão Negro”, um espaço próprio que cuidava das necessidades básicas desses grupos, como escolas, igreja e trabalho para os negros. Como ele mesmo diz, surgiu assim uma cidade paralela ou guetos.

Os guetos, de acordo com o autor, não são uma “área natural”, como muitos os relacionam, é sim, uma forma muito peculiar de urbanização modificada por relações assimétricas de poder entre grupos étnico-raciais, uma forma especial de violência coletiva concretizada no espaço urbano. Wacquant, afirma que, em alguns casos, se origina de uma legitimação pública, como ocorreu após a Segunda Guerra, quando gueto negro foi construído de cima para baixo, por meio de políticas públicas de habitação, ações que tinham o único fim de separar brancos de negros.

A “guetização”, como denomina o autor, é o reconhecimento de que o gueto é um produto e um instrumento de poder de um grupo sobre o outro, o qual, possui duas faces: para classe dominante, sua função é circunscrever e dominar, e para categoria dominada,

⁸ Em 1875 o Tenessi adotou a primeira Lei “Jim Crow” e o resto do Sul seguiu rapidamente. O termo Jim Crow, nascido de uma música popular, referia-se a toda lei (foram dezenas) que seguisse o princípio “separados, mas iguais”, estabelecendo afastamento entre negros e brancos em trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Fonte: www.capicho.abril.com.br/comportamento/branco-nao-anule-a-luta-antirracista-falando-que-todas-as-vidas-importan.

torna-se um recurso integrador e protetor, na medida que a coletividade e o amparo que tem uns pelos outros, os mantêm em relação constante com os seus.

Alguns desses guetos cresceram de forma vertiginosa. “Poucos guetos negros cresceram mais rapidamente do que em Detroit, que tinha menos de seis mil negros em 1910 e 120 mil em 1930” (HOBSBAWM, 1990, p.67). “Em Chicago e Nova York, na década de 1920 (principalmente no bairro do Harlem), já havia uma considerável população negra que frequentava os cabarés para ouvir blues” (ALVES, 2011, p.56). Portanto, nesse período, o blues surge como uma música da comunidade negra para a comunidade negra. Os cabarés lembravam em muito as *jook joints* do sul e sudeste dos Estados Unidos

As *jook joints* eram lugares propícios para esta prática de lazer. Eram barracões onde o blues, as danças, as bebidas, os jogos de azar faziam parte do ambiente. Nessas casas, as primeiras performances do blues ganhavam corpo. Eram os primeiros palcos, onde surgiram os primeiros mestres e, acima de tudo, eram os locais de encontros e onde as interações aconteciam. *Jook* é uma palavra da África Ocidental que significava perversa ou desordenada, no idioma congolês significa edifício sem paredes⁹. “Musicalmente falando, o *jook* é o lugar mais importante da América. Pois em seus confusos e malcheirosos limites nasceu a música secular conhecida como blues” (HURSTON, 1934, p.1)¹⁰.

Zora Hurston (s.d.) nos mostra que as *jook joints*, surgiram em todo o Sul dos Estados Unidos, especialmente no Mississippi e Louisiana e espalhou para outras regiões. Eram locais muito frequentados pelas comunidades afro-americanas, lugares que tinham como finalidade principal a socialização. De acordo com a antropóloga norte-americana, era nesses espaços que o negro buscava refúgio contra as violências que sofria. Que o mantinha longe do controle do branco.

Eles forneceram um lugar para relaxar entre outros afro-americanos, longe de brancos e os julgamentos de Jim Crow América. Os membros das comunidades negras assumiram a responsabilidade de criar um espaço onde outros possam vir, se reunir na segurança de sua própria espécie e socializar. Ao abrir esses negócios, eles atendiam a necessidade de ampliação de uma comunidade maior (HURSTON (s.d.).

Para a autora, o mais importante eram as interações que emanavam no ambiente, um lugar socialmente aceitável e que estava lá para apoiá-los em todos os momentos.

⁹ Discovermusic. <https://www.udiscovermusic.com/stories/blues-juke-or-jook-joints> - Acesso 22 de jul. 2020.

¹⁰ Zora N. Hurston. Juke Joints http://media.virbcdn.com/files/b3/FileItem-255785-FE_JukeJoints.pdf. Acesso 22 de jul.2020.

Marc Augé enfatiza que, o “lugar” se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores (2012, p.73) Para Marc Augé, “lugar” é constituído nas relações, é uma espécie positiva onde privilegia os contatos. Contrário do outro conceito trabalhado por ele, o “não Lugar”.

Conforme Augé defende, o “não lugar” é representado pela ausência do “outro”, são espaços não identitários, não relacionais e não históricos. Portanto, os *jook joints* representam o que o mesmo define como lugar, relações, história e identidade. O *blues*, como manifestação musical, deve muito a esses barracões culturais. A relação da música com seu intérprete surge nesse contexto.

Toda essa concentração populacional nas cidades do Norte, principalmente Chicago e Nova York, aliado ao rápido desenvolvimento do mercado de gramofones portáteis, despertaram o interesse dos grandes produtores de discos. “Companhias como Victor, Decca, Columbia, Paramount, em Okeh, buscavam ampliar sua produção. A música do negro, e o seu próprio público era o foco destas empresas” (Alves, 2011:56).

Pinheiro (2011) observa que o êxodo das populações negras para essas regiões fez com que o blues experimentasse inovações. [...] várias rádios e gravadoras perceberam o potencial dos *race records*¹¹, discos e músicas cantados por negros e destinados a eles (2011, p. 230). Foi nessas cidades que o gênero musical se expandiu. Os atrativos de entretenimento das grandes cidades, a partir da década de 1920, ocasionado pelo que Hobsbawn (1990) chamou de “revolução do entretenimento popular”, impulsionou a música e, especificamente, o blues.

Friedlander (2006) explica que, em meados do século XX, o blues existiu de inúmeras formas. O estilo popular de blues, com vocalistas como Ma Rainey e Bessie Smith, era tocado em pavilhões, casa de shows e teatros, principalmente ao leste do Mississippi. Ao relacionar as vocalistas, o autor nos mostra que o blues não era predominante masculino. Nos anos 1920, os grandes nomes do *blues* eram mulheres¹².

Alves (2011) enfatiza que, a partir de 1922, todas as companhias fonográficas desenvolveram atrações, como por exemplo as “*classic blues singers*”, cantoras que abriram mercado para as gravações do gênero. Eram cantoras com boa dicção que utilizavam efeitos vocais sofisticados, acompanhadas por orquestras. Entretanto, segundo

¹¹ Repertorio musical destinado ao público negro.

¹² Blues: “Ma” Rainey: paixão, fúria e a mãe do Blues. Escrito por Rob Gordon. Fonte: <https://papodehomem.com.br/blues-ma-rainey-paixao-furia-e-a-mae-do-blues>. Acesso 05 de set 2020.

a autora, os discursos de outrora aos poucos se modificam, novas regras iam sendo impostas pelos produtores e, principalmente, pelo mercado vigente.

[...] para entrar nessa indústria cultural, os músicos deveriam se adequar às exigências e regras das gravadoras e de seus empresários. A partir do momento em que buscou (ou foi forçado) se adequar às imposições da indústria de discos, o blues começou a se romper e a se descaracterizar. Assim, compositores e cantores que cederam a tais exigências começaram a ser criticados por outros negros, que antes se identificavam com as letras e as reconheciam como símbolo de resistência (PINHEIRO e MACIEL, 2011, p. 234).

O gênero musical com sentimento e emoção da cultura africana vai se adequando, em muitos aspectos, tentando se desvencilhar do estigma de sofrimento do período de escravidão. Hobsbawm (1990, p.110-111) afirma que o blues clássico em si, desapareceu do cenário ou se transformou, nos anos de 1930. Segundo o autor, a tradição do blues pós-clássico ficou a cargo do modesto cantor de blues urbano, que provavelmente emergiu do *country blues*. Eles desenvolveram o blues como uma canção do submundo urbano e, principalmente, com estilo mais rápido. “O centro passou a ser os bares enfumaçados da região sul de Chicago, assim como outras áreas urbanas e palcos teatrais” (FRIEDLANDER, 2006, p.32).

O blues, aos poucos, foi se descaracterizando e transformando em diferentes gêneros, pois o blues “puro” não era um estilo compatível ao mercado. O próprio Charlie Parker¹³ observou, no último dia de sua vida conturbada, que “é uma pena ver que muitos dos jovens músicos, que estão começando a aparecer, não conhecem ou se esqueceram dos seus fundamentos: o blues. É a base do jazz”, disse ele (HOBSBAWM, 1990, p.105).

1.1 Em busca do messias

Hobsbawm (1990), salienta que a disseminação do blues foi consequência do que chamou de “revolução industrial do entretenimento popular”. Não havia interesse por parte da indústria do entretenimento em ressaltar a música afro-americana como segmento cultural de um povo marginalizado, e sim, como um produto de mercado. Isso, quando a mesma percebeu que um “mercado branco” começou a fazer parte do contexto. Jacinto (2010, p.87) ressalta esse momento e acrescenta que, a ampla oferta de músicos, buscando ascensão social, devido a esse processo, acabou acarretando transformações visíveis no blues “original”. A disseminação e as transformações do blues ocorreram bem

¹³ Charlie Christofer Parker Jr.1920-1955). Saxofonista e compositor estadunidense de Jazz. <https://www.infoescola.com/biografias/charlie-parker/> Acesso: 25 de jul.2020.

em meio ao desenvolvimento da indústria de entretenimento norte-americana. O autor acrescenta que essa disseminação e também este novo público, o branco, se deu devido a interação entre a indústria do disco e o surgimento do rádio, pois através destes meios de comunicação o estilo captou uma quantidade maior de ouvintes.

Conforme as mudanças iam acontecendo, novas mensagens iam sendo inseridas nas letras das músicas. Os discursos de resistência, de sentimentos e dor, perdiam terreno para um discurso imposto pela sociedade da época, o discurso agora era relacionamentos amorosos e mulheres em geral. “Os temas dominantes preferidos pelas gravadoras parecem ser os amores infelizes, cheios de anseios incompreendidos e irrealizados, e as lamentações daí decorrentes” (JAMBEIRO, 1975, p. 20 apud JACINTO, 2010, p. 91). Os trabalhos de músicos como B.B King (1925-2015) e Ray Charles (1930-2004) são exemplos disso, temas relacionando a envolvimento amoroso (Ibid., 2010, p.89).

A crise de identidade que o blues enfrentou na primeira metade do século XX e o crescimento da indústria do disco possibilitou o surgimento de outros estilos que se estruturaram a partir da base do próprio blues. Friedlander (2006) fala que, além disso, esse período é também o de crescimento de pequenas gravadoras independentes e, que a ascensão do rock salvou o que seria a destruição do rádio, decorrente ao surgimento da televisão.

Hobsbawm (1990) nos mostra que o *blues* é o substrato de quase todos os estilos de música, para ele existe elementos do blues ‘bem visível em alguns gêneros, como o jazz o gospel e outros estilos com elementos culturais oriundos da música afro-americana. O *rhythm-and-blues* é um desses reflexos. Desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era um gênero que misturava o blues com elementos gospel e o soul.

Os adolescentes brancos começaram a comprar discos *de rhythm-and-blues* (r&b) no início dos anos 50, tendo descoberto essa música em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia sua atenção para a televisão (HOBBSAWM, 1990, p.16).

Os locais com entretenimento destinados às comunidades afro-americanas, aos poucos também ganhavam visitantes brancos. De acordo com o autor, à primeira vista eles pareciam ser uma atípica minoria de apreciadores nos guetos de Chicago. No entanto, assim que a indústria da música percebeu esse mercado em potencial, composto por brancos, o gênero musical tornou-se representante de toda a faixa etária. Portanto, o cenário estava montado para o surgimento do *rock ‘n’ roll*.

Em meados dos anos 50, o rockabilly, uma fusão sulista e branca da música country, do blues, do gospel e do rhythm and blues, proporcionou a catálise musical e emocional para que muitos músicos brancos ultrapassassem os

limites da tradicional música country e entrassem na era do rock 'n'roll (FRIEDLANDER, 2006, p. 31).

Friedlander analisa que o rock foi adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. Um novo estilo de vida começa a ser adotado por este público, inicialmente de classe média dos anos 1950. De acordo com o autor, era uma forma excitante de extravasar a sua insatisfação e um senso de identidade de grupo. Algumas pautas sociais, como movimentos a favor da paz e dos direitos civis, o boicote para a segregação do sistema municipal entre outros, faziam parte do contexto, entretanto, segundo o autor, embora esses jovens fossem dinâmicos e criativos, esses movimentos não foram capazes de cooptá-los, pois o que interessava a eles era a diversão. Coube à geração seguinte essa responsabilidade.

Para compreender esse momento em que a juventude cinquentista passava, devemos entender, antes de mais nada, que essa geração passava por uma transição social e familiar, resultado do desenvolvimento industrial que alavancou a economia estadunidense. Foi um momento em que havia oportunidades de inserção ao mercado de trabalho para muitos jovens, alguns devido à ascensão econômica familiar não precisavam recorrer a esse “chamamento”.

Friedlander (2006), ressalta muito bem este momento. Fala que, pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, poucas responsabilidades faziam parte da vida desses jovens. De acordo com o autor, o desenvolvimento econômico pós Segunda Guerra proporcionou isso. Já Abramo (1994), destaca que o novo ciclo de desenvolvimento propiciou pleno emprego aos grupos com menor poder aquisitivo também, proporcionando um período de afluência e incremento econômico.

Com essas transformações econômicas, uma maior valorização social do tempo livre acarretou uma diversificação dos bens de entretenimento. Com o poder de compra na mão desses grupos, um novo mercado de consumo começava a crescer. “Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher esse filão, provendo-o de itens “essenciais” como roupas, cosméticos, *fast food*, carros – e músicas” (FRIEDLANDER, 2006, p.38).

A partir dessa junção, jovens extasiados por um novo estilo de vida e uma música contagiante e cheia de “energia”, muitas estações de rádio e pequenas gravadoras começaram a transmitir regularmente programas de Blues e R&B. “Jovens adolescentes

brancos, ouvindo esse novo e excitante som pelas ondas de rádio, começaram a procurar por eles nas lojas de discos” (FRIEDLANDER, 2006, p.40).

O autor observa que, apesar de todas as represálias por parte de uma sociedade conservadora, os adolescentes americanos buscavam incansavelmente a “marginalizada” música negra. Para os não adeptos a esse tipo de música, o encantamento pelo estilo musical seria como uma onda passageira, tanto que algumas gravadoras maiores, como a RCA e a Decca, assinaram contrato com apenas um artista, presumindo que o fim estava próximo (Idem).

O racismo inerente da época refletiu. Muitas campanhas foram feitas para livrar a sociedade desse “som negro”. Segundo o autor, muitos governantes religiosos e educadores rotularam o novo estilo de se fazer música como algo pecaminoso e imoral, todas as lideranças sociais e políticas diziam que era uma péssima influência. Entretanto, quanto mais se faziam para anular qualquer tipo de influência, mais aquele novo som se fortalecia. Todo o agito estava literalmente às portas, só esperando adentrar ao recinto e excitar a todos com as performances que o rock clássico iria oferecer.

O rock clássico foi a primeira fase do *rock 'n'roll*, viveu toda efervescência musical e cultural da década de 1950. Friedlander (2006) ressalta que, nessa primeira fase apareceu duas gerações distintas. A primeira, de artistas predominantemente afrodescendentes, que ficaram populares antes de 1956 - nomes como Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard. E a segunda geração, de brancos com raízes country, encabeçada por Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly e The Everly Brothers.

Duas gerações envolvidas com trajetórias parecidas. O talento e o gosto pela música, contudo, com receptividades diferentes, isso muito a ver com um contexto conservador e, principalmente, racista. A pressão sofrida por esses artistas, por parte da sociedade, projetou uns e prejudicou outros. “Quando o preconceito racial existente naquele tempo impediu que um negro aparecesse como o “messias” do rock, Elvis agarrou a oportunidade – e o momento” (FRIEDLANDER, 2006, p.75). Para a primeira geração restou a luta rotineira de todos os afrodescendentes, a intensa busca por visibilidade.

O autor nos mostra que a era do rock clássico, que começou com talentosos músicos negros reconstituindo o Blues e o R&B, terminou com artistas brancos tocando uma fusão de rockabilly, rock clássico primitivo e R&B. Como mesmo diz a cantora

Negra Li, muitas vozes foram silenciadas quando o rock de cor branca surgiu¹⁴. Para a história do rock, a primeira geração moldou a música, refletindo sua proximidade com as raízes negras, falava despojadamente sobre tudo que os cercava, rebeldia, sexo, entre outras coisas. A segunda, de acordo com os conceitos estéticos e raciais, com o aval de uma sociedade conservadora e consumista, alcançou voos mais altos, segurados pelo bonde Elvis Presley.

Friedlander ressalta que a era do rock clássico durou até 1960. Os músicos, tanto da primeira quanto da segunda geração, foram vítimas do destino e da pressão da sociedade estadunidense. Os principais nomes foram entrando no anonimato. Nomes como Jerry Lee Lewis, marginalizado pela sociedade devido ao seu casamento com sua prima de 13 anos, Little Richard tornando-se religioso e Elvis Presley se alistando e quase desaparecendo do meio musical, retornando após isso, mas com uma imagem mais voltada ao mercado cinematográfico, sua música já não tinha a mesma intensidade do *rock 'n'roll*, informa Friedlander.

De acordo com o autor, a América teria que esperar a invasão inglesa para ouvir novamente os acordes do rock clássico, ou seja, a história de quatro ou cinco rapazes.

Enquanto os últimos acordes do rock clássico ecoavam na cena musical americana, a juventude inglesa do outro lado do Atlântico começa a se apropriar de uma nova batida. Nas casas e nos salões de dança, a música florescia. Mais tarde, a nova música – uma fusão de rock clássico, rockabilly, blues e pop – acabaria retornando aos Estados Unidos. Ela se tornou o gênero de maior sucesso comercial e de crítica da história da música popular. Tanto a música quanto sua travessia pelo Atlântico foram chamadas de invasão inglesa; e os Beatles, a banda que liderou o ataque (FRIEDLANDER, 2006, p. 117).

Se a primeira fase do rock foi de criação e de lendas do *rock 'n'roll*, a fase dos Beatles foi de explosão e juventude. “Seu impacto na cultura ocidental foi enorme. Os cabelos cresceram até os ombros e, principalmente, novas questões culturais foram colocadas [...] “E, por causa do seu status de divindades culturais, os jovens os escutavam e, na maioria das vezes, acreditavam neles” (FRIEDLANDER, 2006, p.118). A juventude se identificava com eles. Sem dúvida nenhuma, ídolos e fãs, pela primeira vez, pensando de forma única.

A Beatlemania instituiu um novo conceito de fã dentro do *rock 'n'roll*. A partir deles, os artistas não se preocupavam mais apenas com suas músicas e performances, mas

¹⁴ Por que a fala de Negra Li sobre Elvis rock and roll e negros merece reflexão. Fonte <https://igormiranda.com.br/2018/11/opiniao-negra-li-elvis-presley-rock-and-roll-negros-apropriacao-cultural-racismo>. Acesso: 11 de out 2020.

também como agradar e formar seu público. A febre dos Beatles tomou conta de grande parte da Europa, Estados Unidos e também Brasil. A invasão inglesa representou e nos mostrou uma das maiores características do *rock 'n' roll*, sua capacidade “estrangeira” e de se universalizar.

O rock chegou ao Brasil e se desenvolveu sob os aspectos destes dois momentos, o rock clássico e a ascensão dos Beatles e da Beatlemania. Essas primeiras influências projetaram o início do rock brasileiro. Os bailes, o cinema que retravava o estilo com suas músicas, o modismo com vestimentas e comportamentos foram assimilados. O rock ‘n’roll, gradativamente, foi fazendo parte do contexto musical brasileiro, disputando e reivindicando espaços, derrubando barreiras em um universo repleto de discursos nacionalistas e conturbado por uma ditadura que impedia o avanço cultural, impondo censuras e barrando nomes. Portanto, o rock ‘n’roll chega ao Brasil sob desconfiança, repúdio e quase nenhum apoio.

1.2 O rock verde e amarelo

“Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido”, cantou Rita Lee. Entretanto, segundo Dapieve (1995), os maus antecedentes do gênero não possuíam nenhuma aparência maléfica em terras brasileiras. Os rostos angelicais, de que “quero para minha nora, ou quero para meu genro”, retratados nos rostos de Celly Campelo ou Roberto Carlos não representam a “turbulência” do *rock 'n' roll*. Até então, não havia nenhum perigo nas músicas e nas performances desses intérpretes. “O rock chegou ao Brasil através de versões pálidas e sem rebeldia, “totalmente consumíveis” (GROPPO, 1996, p. 171) ”.

O rock surge no Brasil na mesma explosão dos Estados Unidos, todavia, com uma pegada diferente do movimento de rebeldia e de músicas com forte apelo sexual. A rebeldia roqueira era apenas um componente de apreciação para alguns e de pavor para outros, apenas um estrangeiro em terras brasileiras. O rock, desde quando aportou no país, foi visto como algo intruso na música brasileira (MAGI, 2013, p.32).

Os primeiros resquícios de um gênero ritmado e dançante, em solo brasileiro, desembarcaram do mesmo veículo que o conduziria ao estrelato em sua terra natal: “o filme *The blackboard jungle*, no Brasil a fita foi batizada de Sementes da violência” (DAPIEVE, 1995, p.11). Curiosamente, o primeiro rock no Brasil foi apresentado por uma intérprete de samba-canção, pois segundo Fernandes (2016, p.29), os primeiros “roqueiros” gostavam de ouvir, além de samba-canção, boleros, rumba, samba, calipso e

baladas italianas. O objetivo maior dos cantores dessa época era gravar um samba para o carnaval carioca.

Em 1955 Nora Ney, interprete famosa de samba-canção, grava uma versão de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley, música do mesmo filme (DAPIEVE, 1995, p.11). Nora Ney não tinha nenhuma identificação com o gênero, fato que ficou evidente quando ela lançou, em 1961, o samba irônico “Cansei de rock”, cuja letra condenava o ritmo norte-americano¹⁵. O autor observa que, em 1957, apareceria o primeiro rock *made in Brazil*, “Rock and roll em Copacabana”, de Miguel Gustavo, interpretada por Cauby Peixoto, mito da Rádio Nacional.

O cinema, com seus filmes e trilhas sonoras, foi a principal porta de entrada do rock ‘n’ roll. “A chegada do gênero ao Brasil é feita em grande medida à sombra de Elvis Presley e Bill Haley, talvez mais representativos que seus discos, sejam suas aparições nos cinemas” (PINTO, 2015, p.12). A juventude brasileira, mais das camadas humildes, se reunia em alguns locais para imitar o que assistiam nas produções cinematográficas. O cinema e os filmes ajudaram a popularizar o gênero e, segundo o autor, todas essas informações que chegavam através da “grande tela” contribuíam para o que ocorria fora delas.

Além do cinema, outros espaços pouco a pouco foram assimilando a nova onda. A Rádio Nacional de São Paulo começou a reservar um pouco de sua programação para o estilo. “Ritmos para a juventude”, apresentado por Antônio Aguilar. Na Tupi, Carlos Imperial pilotava o **Clube do rock** e, na Guanabara, os **broto comanda**m” (DAPIEVE, 1995, p.13). O autor fala que as gravadoras acompanham cinemas e rádios. A Odeon descobriu, em Taubaté, os irmãos Campello. Com Tony e Celly Campello o rock inicia sua expressão jovem no Brasil¹⁶.

A gravadora, em primeiro momento, os pôs para gravar em inglês, entretanto não foi páreo para com os trabalhos dos astros americanos. “O fracasso liberou a dupla para cantar em português. Nasciam ali os primeiros astros do rock brasileiro” (Ibid, 1995, p.13). No mesmo caminho dos irmãos Campello, novos ídolos formavam da noite para o dia. Dapieve ressalta que os ídolos jovens se formavam inflados pelos programas de rádios e de TV, que começavam a se expandir. Os Campello apresentavam na Record o

¹⁵ A voz de madrugada profunda de Nora Ney. Publicado em 10 de jun. 2017. Produzido por Zeca Azevedo. Fonte: www.sub21.com.br Acesso em 15 de ago. 2017.

¹⁶ Celly Campello: o início do rock como expressão jovem no Brasil. Autor: Marcio Ribeiro. Fonte: <https://whiplash.net/materias/biografias/038937-cellycampello.html>. Acesso em 25 de set de 2020.

programa “*Crush em Hi-Fi*”, muitos nomes surgiram nessa leva: “Sergio Murilo (o Elvis brasileiro), Ed Wilson, Demétrius e Ronnie Cord, ocupavam o panteão da juventude transviada que, no final das contas, era para lá de “bem-comportada” (Ibid, 1995, p.13).

Com a chegada do rock no Brasil, novos comportamentos começaram a ser inseridos no cotidiano juvenil. Os jovens começam a ter no que se espelhar e justificar suas atitudes. Seu modo de vestir, andar e até sua linguagem começam a fazer parte da sociedade brasileira. Albert Pavão (1989, p.23) observa que os jovens vestiam blue jeans, calça de zarte desbotada com bainhas dobradas, fumavam e imitavam Marlon Brando. As meninas suspiravam por James Dean, usavam cabelos curtos despenteados, vestiam calças coloridas e apertadas. Uma cultura estrangeira foi implantada pelo cinema, influenciado pelo *rock ‘n’ roll*. Pavão (1989) ressalta que, em seu início, o “rock comportamento” exerceu mais influência sobre a juventude do que o “rock música”. Pinto (2015), fala que a música produzia um sentimento de pertencimento.

Ao consumir música, os indivíduos partilham visões de mundo e se engajam em rituais e práticas que dão forma a seus laços sociais, o que é uma forma se distinguir de tantos outros grupos que os cercam. (PINTO, 2015, p.14).

Segundo o autor, em um primeiro momento, o novo estilo contribuiu para uma quebra de subvenção direta familiar, o entretenimento proporcionado pelo *rock ‘n’ roll* seria uma forma de distanciar-se tanto física, quanto simbolicamente, do universo parental. Os gostos musicais, as vestimentas e os comportamentos partilhados com os pais agora eram quebrados com as influências musicais recém-chegadas.

Todavia, os discursos musicais nesta primeira fase do rock no Brasil, privilegiava a exaltação do amor romântico, das danças com passos cada vez mais elaborados e dos bailinhos. Esta primeira fase coincide justamente, com o que estava acontecendo nos Estados Unidos, que por imposição de uma indústria cultural cada vez mais voltada a uma demanda de consumo de uma sociedade conservadora e dominante, desvencilhava de um estilo mais agressivo.

No Brasil, o gênero norte-americano chega em um contexto de grandes transformações econômicas, estruturais e sociais. Fernandes (2016) enfatiza que, desde os anos de 1940, experimentávamos um vigoroso crescimento populacional, decorrente de um desenvolvimento urbano ocasionado pelo grande contingente de população oriunda das zonas rurais. A grande procura de trabalho em áreas industriais e comerciais contribuiu para o fortalecimento do mercado interno, principalmente para o desenvolvimento industrial.

Segundo o autor, em 1950, uma nova etapa de industrialização é introduzida na economia brasileira. Subvencionado pelo capital estrangeiro, o Brasil passou a produzir bens duráveis e de produção. Uma nova onda de mão de obra ao mercado possibilitou a formação de novas faixas de consumo, todo o processo possibilitou acesso a produtos eletroeletrônicos, que mudaria radicalmente o cotidiano dos indivíduos. Entretanto, nem todos usufruíam desses bens de consumo. De acordo com Pinto (2015), o que contribuiu para que as camadas populares alcançassem esses itens, era a estratificação e a multiplicação das marcas.

Para além do desenvolvimento urbano e social, outros discursos começaram a fazer parte do contexto brasileiro. O cerne das discussões era determinar o que era a cultura nacional, e quem a produzia de fato. Ridenti (2000 apud MAGI 2013, p.37) ressalta que os discursos tinham como base a preocupação em resgatar as “verdadeiras” e “autênticas raízes brasileiras e de seu povo. Uma ideia de autenticidade das manifestações artísticas, de acordo com uma realidade nacional, operando contra a importação de soluções advindas, sobretudo, das chamadas nações colonizadoras do Primeiro Mundo (GARCIA e TOMÁS, 2013, p. 68).

Magi (2013) nos fala que os debates político-culturais, nos anos de 1960, reuniam intelectuais e artistas da classe média, e eram fomentados pelas concepções elaboradas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Ridenti nos fala que cultura e política se aproximaram, a partir da década de 1950, e que artistas e intelectuais, com a organização do Partido Comunista, desempenharam um papel expressivo na construção da utopia de uma “brasilidade revolucionária” que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação¹⁷. Entretanto, quem era o povo nesse contexto? E o que caracterizado como popular e nacional?

Ridenti nos diz que o povo era a idealização do homem do interior e, supostamente, não influenciado pela sociedade urbana capitalista. E para a sua conscientização, os artistas engajados deveriam produzir obras genuinamente “populares e nacionais” acerca do regime autoritário e da difícil e miserável vida que levava [...] Os estilos alçados à condição de autêntica cultura nacional-popular foram o samba de morro, produzido no Rio de Janeiro na década de 1930, e os ritmos regionais (baião, xaxado, moda de viola) (MAGI, 2013, p.37-38).

O discurso era que o Brasil estava a caminho de se tornar uma nação moderna, algo muito próximo do capitalismo norte-americano e que seria preciso

¹⁷ Revolução cultural à brasileira, autor Carlos Haag. Fapesp, 2013 p.81-83. Fonte: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2013/04/081-083_Pesquisa_206.pdf. Acesso: 11 de jan. 2021.

conscientizar-se em uma cultura em que os identificasse. No âmbito cultural, o discurso seria de transformar o Brasil em referência cultural, para isso, seria necessário romper com referenciais estéticos estrangeiros, que sempre faziam parte de nossa cultura.

Nesse discurso, a música foi um dos pontos a ser discutido. Buscava-se um consenso entre a música popular e a “modernidade”. Um dos principais objetivos era buscar uma nova funcionalidade da música popular, desvincilhando-a de um conceito mercadológico e principalmente, “estrangeiro”

Nesse contexto culturalmente turbulento, o rock negociou seu espaço. Dapieve (1995) enfatiza que a segunda fase do rock brasileiro foi gestada dentro da primeira. Com o sucesso dos Campello e os astros solo, muitos grupos musicais foram surgindo, geralmente com nome em inglês: “The Fevers, The Pops, The Clevers” e outros. O autor enfatiza que três nomes despontaram para uma reformulação no estilo “comportado” que a primeira fase representava: Erasmo Carlos, Tim Maia e um rapaz de Itapemirim do Espírito Santo, que antes tentou ser intérprete da Bossa Nova, seu nome, Roberto Carlos.

As músicas não eram mais mero suporte para os vocais: para o desespero dos puristas, a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente o seu espaço. As letras iam um pouco além da ingenuidade brega dos “banhos de lua” e “biquínis de bolinha” amarelinhas, ou seja, estavam mais próximas da realidade do Brasil urbano ao falar de carrões e festas. No amplo panorama da música brasileira, contudo, o rock ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo (DAPIEVE, 1995, p.14).

O autor deixa clara a transformação que o rock estava passando naquele momento, não somente nos discursos, mas também na estética, e ainda ressalta a distância que o gênero tinha de outros segmentos social e musical. Magi (2013) diz que nesse embate do rock com a música popular brasileira, dois programas de televisão da tv Record, tornaram símbolos de toda tensão, o fino da bossa, que valorizava as raízes brasileiras, e a jovem guarda, com influências “externas”.

De um lado, meninos simples, provindos dos baixos ou médio extratos da sociedade, com precária educação escolar e musical, representavam a jovem guarda (idem, 2013, p.39). A autora ressalta que músicas como “splish splash”, “é proibido fumar”, “lobo mau”, “quero que tudo vá pro inferno”, transformaram-se em sucesso entre o público jovem não universitário, nada influenciado e afeito aos debates político-culturais da esquerda nacionalista.

Para Pinto (2015), em contrapartida, o fino da bossa emergiu uma geração de artistas jovens, cuja produção artística evidenciava posicionamentos estéticos e ideológicos bastante diversos daqueles representados pela jovem guarda. O programa o

fino da bossa objetiva um público universitário e grupos intelectualizados, ficou conhecido posteriormente, com a sigla MPB. Dapieve (1995) relata que esse grupo enxergava o rock como algo perigoso e inimigo.

Num mundo estreitado pelo maniqueísmo esquerda/direita, não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil: quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisa de “raiz” estava alienado, estava jogando contra (Idem, 1995, p.15).

Uma “guerra musical” pode muito bem ser analisada de acordo com o contexto conturbado, de uma época em conflito. Pinto (2015, p. 268) lembra que os anos 1960, por conta de conflitos militares, como o do Vietnã, a guerra fria - que se arrastava desde o final dos anos 1940 - e guerrilhas, forneciam um quadro de referências que seria fomentado pelo cinema, moda e música. As rivalidades eram características estruturais, sendo estimuladas pelo próprio cenário, como TV, rádios, jornais e revistas.

Enor Paiano (1994 apud Pinto, 2015, p. 270) reconhece, nos anos 1960, um momento crítico de disputas simbólicas por legitimação da música popular. Além de disputas ideológicas, disputas por audiência, por espaço e principalmente de “nomes”. A ascensão de Elis Regina retrata muito bem este momento de confronto. Pinto (2015) observa que a cantora foi protagonista de grande parte das polêmicas que cristalizaram a Jovem Guarda e a MPB como nichos de mercado opostos.

Zuza Homem de Mello (2003), fala que a mesma possuía recurso vocal que a diferenciava em relação aos demais cantores e quando se apresentava a plateia já esperava por isso. Além de sua voz, outro recurso que encantava a todos era sua presença de palco: enquanto cantava, rodava os braços para trás, um movimento que se tornou sua marca registrada, chegando a ser apelidada de nado de costas, pelos críticos (Ibid. p.57).

Toda essa desenvoltura levou Elis a ser uma das protagonistas do programa O Fino da Bossa, junto com o cantor Jair Rodrigues. A cantora tomou a frente de todo o discurso de legitimação da música popular moderna e da derrocada do movimento *iê-iê-iê*¹⁸. Pinto (2015) observa que Elis, quando retorna de uma de suas férias pela Europa, encontra um cenário muito conturbado: uma multidão de fãs adolescentes e barulhentas ocupava a porta do Teatro Record nas tardes de domingo. O grande objetivo era participar do programa Jovem Guarda (Idem, 2015, p.271). O autor enfatiza que a reação de Elis a todo o frenesi, veio através de um bilhete afixado nos bastidores do Teatro Record:

Atenção Pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer

¹⁸ Como era conhecido o rock da Jovem Guarda nos anos 1960.

rusgas pessoais, ponha de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê (MELLO, 2003 apud PINTO, 2015, p.273).

Ao longo do tempo a disputa se acirrou entre os dois nichos. A passeata contra a guitarra elétrica, que aconteceu em julho de 1967, foi o ápice do acalorado debate.

A disputa entre a bossa-nova engajada e o iê-iê-iê chegou ao ápice quando o programa de Elis, então rebatizado de *O Fino*, perdeu audiência ao ponto de ser tirado do ar, enquanto o Jovem Guarda mantinha-se com altos índices de audiência. Foi então que se realizou um dos eventos mais curiosos daquele período, uma passeata contra músicas estrangeiras, cujo teor foi metaforicamente resumido à época nos termos pelos quais ficou conhecida: “passeata contra guitarra elétrica” (SANTOS, 2013, p.171).

Segundo Trombeta e Saggiorato (2019), para uma grande parte da população do período de 1960 e 1970, a guitarra elétrica exalava um caráter transgressor devido à sua sonoridade vigorosa, ao design peculiar e aos elementos performáticos que acompanhavam sua execução. Para a sociedade brasileira, que buscava sua “brasilidade”, a guitarra era sinônimo de rebeldia e influência imperialista. “Seu som amplificado ainda é percebido como a linguagem de transgressão, dá uma sensação de poder, rebelião e excitação” (MILLARD, 2004 apud TROMBETA e SAIORATO, 2019, p. 211). Portanto, a passeata sintetizava o choque entre a MPB engajada e a Jovem Guarda, considerada por eles como alienada, “defender o que é nosso” era o lema do movimento.

A passeata aconteceu no dia 17 de julho de 1967, liderada por Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Gilberto Gil e Zé Ketti. Entretanto, o confronto entre os dois movimentos não encerra por aí. Após a passeata contra a guitarra elétrica, o iê-iê-iê sofreu outra violenta reação. “A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), em julho de 1967, instituiu novas regras para os músicos conquistarem a sua carteira profissional” (MAGI, 2013, p. 43).

Como resposta, os integrantes da Jovem Guarda se organizaram, e liderada pelo compositor Carlos Imperial redigiu o documento “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, no entanto, nada mudou no cenário musical. De acordo com Magi (Ibid., p.45), o manifesto foi incapaz de elaborar e introduzir no debate cultural os seus valores e princípios artísticos, apenas deu respaldo às ações organizadas como a passeata e cassação dos Registros de músicos.

A autora observa que após o sucesso da Jovem Guarda, o rock não conseguiu se constituir em campo de produção simbólica, isto é, não conseguiu conquistar espaço das grandes gravadoras. A mesma enfatiza que, Roberto Carlos o grande nome da Jovem Guarda, se desliga do programa e se dedica à carreira de compositor e intérprete de música romântica. A Jovem Guarda chega ao fim.

Entretanto, no meio de toda turbulência e, principalmente decorrente ao impasse da passeata contra a guitarra elétrica, um movimento surgiu como renovação e assimilação da modernidade musical provinda de influências externas. O Tropicalismo surge como uma luz no fim do túnel para o ressurgimento do *rock 'n' roll* no Brasil.

Gil, Caetano Veloso à frente, o Tropicalismo foi agrupando poetas (Capinam e Torquato Neto), outros músicos (Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes) e um maestro (Rogério Duprat) afinados tanto com a guitarra elétrica quanto com o berimbau. Foram exatamente esses nomes que posaram na capa do LP manifesto “Tropicália ou Panis et Circensis (1968). Mesmo que nele a linguagem predominante não fosse o rock – havia samba e bolero –, a postura grupal era roqueira, sem dúvida (DAPIEVE, 1995, p.13).

O movimento tropicalista acreditava, antes de mais nada, que a inovação estética musical já era uma forma, por si só, revolucionária¹⁹. Esta inovação, foi sem dúvida, o deslumbre de criação do tropicalismo. O sincretismo com o rock internacional, com elementos provincianos, como a Bossa Nova, o Baião entre outros estilos musicais, transformou a Tropicália em um novo recorte cultural brasileiro, ou seja, algo para explicar o Brasil de muitas referências, constelação de diálogos com outros formatos de cultura.

Magi (2013), argumenta que foi no III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, em 1967, que os tropicalistas enfrentaram e questionaram os paradigmas da canção brasileira, defendido pelos artistas nacionalistas. Cantores como Caetano Veloso e Gilberto Gil, este último que haviam participado da passeata contra a guitarra elétrica, ousadamente concorreram e desafiaram um nicho que se dizia como “autênticos” representantes da música brasileira. Segundo a autora, o III Festival ficou marcado pela inclusão da sonoridade e instrumentação do rock na MPB. Segundo Tom Zé, “o tropicalismo botou guitarra na música brasileira e a fez dialogar com o que havia de mais revolucionário fora do país”²⁰. O tropicalismo soube aproveitar estilos e influências, a cultura pop nacional e estrangeira se une em uma nova esfera musical, era como se estivesse havendo uma universalização da música - rock, bossa nova, samba, bolero, baião - fazendo parte do movimento tropicalista.

Para o poeta Haroldo de Campos, a tarefa do movimento tropicalista era assimilar sob espécie brasileira, experiência estrangeira e reinventá-las em termos nosso (CAMPOS apud BARROS, 2014, p.51). O tropicalismo exerceu um papel de intervenção

¹⁹ Rev. Bras. Hist. Vol. 18, n 35. São Paulo: 1998. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate, de Marcos Napolitano (UFPR) e Mariana Martins Villaça (História Social-USP).

²⁰ “A Tropicália segundo Tom Zé”, Revista Bravo! Julho de 2012 – Ano 14, nº 14.

na música brasileira, ao mesmo tempo descentralizou o contexto musical apropriado pelas iniciativas nacionalistas, que determinava o que era ou não cultura brasileira.

Contudo, o tropicalismo durou pouco, 1967 a 1968. Dapieve (1995) observa que na noite de 15 de setembro de 1968, Caetano Veloso romperia definitivamente com a esquerda universitária. O cantor se apresentava no 3º Festival Internacional da Canção, da TV Globo. A música escolhida era “É proibido proibir”, quem acompanhava Caetano era a banda “Os Mutantes”. De acordo com o autor, a plateia politizada, presente no evento, vaiou impiedosamente a música, ocasionando a reação do músico: “você não estão entendendo nada, nada”. Entretanto, não era apenas um público contrário ao movimento que se manifestava. “Os militares, já estavam começando a entender o componente subversivo do tropicalismo” (Ibid, 1995, p.16).

Quando Gilberto Gil e Caetano foram presos no Natal de 1968, o movimento se desintegrou. Dapieve diz: quem era da MPB se manteve nela, quem era do rock, como os Mutantes, foi em busca de seu espaço. Como enfatizado anteriormente, o rock perdeu força com o fim da Jovem Guarda. O tropicalismo foi primordial para que o gênero não caísse em um esquecimento, ele o colocou em evidência.

Entretanto, por mais de uma década, continuou à margem do contexto musical brasileiro. Mário Vivo argumenta que o que o rock, nos anos 1970, teve que sobreviver fora do sucesso comercial: o rock nacional estava bastante marginalizado naquele momento devido ao fim do *iê-iê-iê* e a curta vida do **tropicalismo**²¹. Magi (2013), ressalta que o estilo ficou restrito aos jornais e um público tido como “alternativo”. Alguns jornalistas, como Carlinhos Pop Gouveia, e críticos de revistas como Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, dedicavam suas matérias ao rock, mostrando com isso que existia um público jovem interessado.

Segundo a autora, após o tropicalismo, algumas bandas, surgiram em meio às dificuldades de gravação e visibilidade. Entre muitas, destacamos os Mutantes, que acompanhava Caetano Veloso nos festivais. Com reflexos do tropicalismo e uma forte influência do *rock 'n' roll*, Os Mutantes procuravam, com muita irreverência e criatividade, inovar o conceito musical. “O disco, intitulado simplesmente ‘Os Mutantes’, provava que um grupo de rock apaixonado pelos Beatles pós ‘Revolver’ podiam assimilar

²¹ Jornal USP. O rock brasileiro no início dos anos 70 foi marcado por dificuldades e variações de estilo. Fonte: <https://jornal.usp.br/radio-usp/o-rock-brasileiro-do-inicio-dos-anos-70-foi-marcado-por-dificuldades-e-variacoes-de-estilo/> Acesso: 01 e fev. 2021.

a linha evolutiva da MPB, sem deixar de ser roqueiro (DAPIEVE, 1995, p.16). Os Mutantes foram o “elo” que faltava entre a música brasileira e o rock ‘n’roll.

Entre a brasa da Jovem Guarda acesa por Roberto Carlos no meio dos anos 60 e fagulha da Blitz nos anos 80, um cometa loucura riscou o céu da MPB com uma eletroestática de combustão própria. Roqueiros sem caras de bandidos, eles mandaram um abraço para a velharia e casaram anárquicas noivas grávidas com a vanguarda de bermudas, injetando substância na goma de mascar pop. Depois deles, o rock nacional saiu da idade da pedra lascada para o da pedra rolante. E nunca mais criou musgo (TARIK DE SOUZA apud CALADO, 1995, p.63).

Exímios músicos, o grupo estava sempre em busca de uma sonoridade diferenciada. Sentiam-se livres para experimentar vários sons e estilos. Arnaldo Baptista, um dos fundadores da banda, dizia que todos na banda improvisavam o tempo todo, eles foram capazes de colocar o rock, o sertanejo, o clássico, o progressivo em uma mesma canção²². Calado (1995) enfatiza o modo debochado de fazer humor, muito diferente da atitude mais compenetrada dos músicos da época, o grupo mandava às favas o conceito tradicional de elegância e de se vestir, dizia o autor. “Para eles, tudo era válido, podiam usar um tênis, uma roupa colorida até as mais bizarras fantasias e adereços” (Ibid., 1995:69).

Como toda banda de rock, Os Mutantes iniciaram sua história a partir da inserção do movimento roqueiro em terras brasileiras, como foi enfatizado anteriormente, através do rádio, cinema, TV, indústria fonográfica. Calado (1995), nos fala que o período era 1962, época da transição do *rock ‘n’ roll* clássico para a futura invasão dos Beatles, que os irmãos Batista – Arnaldo e Cláudio – por meio do amigo Raphael, começam a se interessar pela música, após isso, muito *rock ‘n’ roll* começa a fazer parte da história dessa família. Segundo o autor, a partir daí surge The Thunders, a primeira banda dos irmãos Baptista.

Calado ressalta que era um período em que inúmeros adolescentes, da zona sul de São Paulo, principalmente nas cercanias da Vila Mariana, formavam suas bandas, confabulavam seus encontros e trocas de experiência. Para o autor, a explicação mais evidente para essa pioneira concentração de roqueiros estava no fato dessa região de classe média sediar a maior parte dos bons colégios, os alunos dessa época conviviam desde cedo com o universo da música. [...] quase todos esses colégios seguiam uma orientação católica rígida, mas os padres e freiras ainda estavam um tanto longe de se

²²Os Mutantes são demais. Autor: Emerson Gasperin. Fonte: <https://super.abril.com.br/cultura/os-mutantes-sao-demais>. Acesso: 27 de set 2020.

preocuparem com os efeitos (satânicos, diriam alguns) do rebelde rock sobre seus alunos (Ibid., 1995, p.23).

De acordo com o autor citado, neste contexto, muitas bandas começam a organizar um circuito de apresentações. Festas em escolas, formaturas, quermesses, clubes e bailes serviam de palco. Um outro mundo, diferente de escolas, trabalho, cotidiano, era apresentado a esses jovens. O gênero musical trabalhava as mentes desses garotos para um novo direcionamento. A dinâmica do surgimento de uma banda de rock geralmente segue o mesmo padrão, às vezes uma coisa ou outra foge à regra. A convivência e o interesse pela música são um dos principais objetivos, as relações com seus pares seria outro fator. O estilo de vida que o rock proporciona modifica o jeito pacato e tradicional que um indivíduo possa ter.

A maior parte das pessoas tem sua primeira experiência com o pop/rock de forma emocional ou visceral. Elas escutam e isto faz com que se sintam...você mesmo pode preencher este espaço. A música é recebida de forma intuitiva, uma forma que contém uma rica variedade de conhecimento e sentimento (FRIEDLANDER, 2006, p.13).

A similaridade do início dos Mutantes e principalmente, a influência dos mesmos, familiariza-se com o surgimento do rock campo-grandense. Adolescentes em busca de formar sua própria banda, o êxtase pelo gênero musical, os bailes onde acontecem suas apresentações, e até mesmo a presença de escolas de orientação católica que fazia vista grossa à prática roqueira, em seu início, contribui para a construção do gênero em Campo Grande em terras pantaneiras. Isso, podemos constatar no prosseguimento do estudo.

Os Mutantes para o rock e para alguns postulantes a roqueiros campo-grandense, torna-se uma das várias influências que por aqui começaram a chegar. Um exemplo claro disso é a irreverência, criatividade representada na banda “Bizarros, Fetos e Paraquedistas de Alfa Centauro”, de Paulo Simões e Geraldo Espíndola, que no II Festival de Música Popular Brasileira de Campo Grande, em 1968, ficaram em 1º lugar na categoria Interpretação Conjuntos.

Caetano (2013) ressalta que nesse período houve o surgimento e consolidação de uma geração de artistas, capazes de incorporar novas linguagens da música nacional e internacional às expressões musicais da cidade. O autor destaca a banda *Os Bizarros* e afirma que os mesmos trouxeram para cidade, em termos estéticos e de criatividade, uma cena musical ligada ao estilo roqueiro. Não que o *rock 'n' roll* campo-grandense tenha surgido com a banda, entretanto, as influências que estavam predominando no país, principalmente com Os Mutantes, começavam a moldar o rock em Campo Grande. Um

exemplo disso, nos tempos atuais, é a banda *Os Alquimistas*, banda muito frequente no *underground* local. O baterista e um dos idealizadores da banda, Lucas Coimbra Soares, conhecido no meio underground como Boloro, é um apaixonado pela música sul-mato-grossense, fala que a maior influência da banda é Os Mutantes e, que ficou extasiando quando descobriu a história dos Bizarros, por Mauricio de Barros, que foi integrante da mesma²³.

A partir deste contexto de influências, as portas começam a se abrir para o *rock 'n' roll*. Entretanto, sua inserção segue uma linha de afirmação que nem sempre foi fácil, pois o rico contexto musical da cidade, de uma cultura pluralista, sempre exigiu uma negociação entre os estilos de música que já faziam parte da cultura da região. O espaço musical de Campo Grande nos conta muito sobre isso, a variedade de estilos musicais que transitam é um conhecimento básico para este entendimento.

1.3 Campo Grande: modernidade e cultura

A partir de 1875, com a chegada de José Antônio Pereira e sua família, um espaço começa a fazer parte do sul de Mato Grosso, era o Arraial de Santo Antônio (Pereira, 2001, p.20). Weingartner (2008) enfatiza que a cidade, nos primeiros anos de 1900, era apenas uma vila. Sua economia baseava em torno da agricultura e pecuária, o sítio urbano não contava com uma estrutura organizada, apenas algumas edificações e habitações. O vilarejo possuía apenas uma única via, composta pela rua 26 de Agosto, Joaquim Murtinho e Barão de Melgaço.

Entretanto, a localidade possuía um enorme potencial de crescimento e coincidiu com o plano do governo federal de aumentar a participação do antigo Estado de Mato Grosso na Economia Federal. O transporte ferroviário seria o grande projeto para região centro-oeste. De acordo com a historiadora Alisoete Weingartner, o trem trouxe o capitalismo à cidade de Campo Grande, que era até então, uma “vila de tropeiros” com 900 habitantes²⁴.

Em 1905, em decorrência do processo de implantação da Ferrovia Noroeste do Brasil, foi instituído o Código de Posturas da Vila de Campo Grande. O documento, composto de 12 capítulos, reordenava as relações socioeconômicas locais, adotava medidas de saúde pública e estabelecia regras para o aforamento dos terrenos municipais e das edificações. [...] A pedido da Intendência Municipal, foi instituído, em 1909 (e implantado no ano seguinte),

²³ Entrevista de Lucas Coimbra Soares (Boloro) cedida a esta pesquisa através de WhatsApp em jul.2020.

²⁴ Entrevista ao Primeira Notícia –site <http://www.primeiranoticia.ufms.br/cultura/seminario-celebra-100-anos-da-ferrovia-nob-no-estado/464/>. Acesso 22 de mai. 2020.

o Plano de Alinhamento de Ruas e Praças da cidade. Elaborado por engenheiros militares, o Plano expressava em seu arcabouço as preocupações com as questões de salubridades. Nesse período, a cidade possuía pouco mais de 1.200 habitantes (WEINGARTNER, 2008, p.36-37).

No entanto, a infraestrutura exigiu um longo tempo para ser concluída. A ferrovia nasce como divisor da expansão capitalista na região sul do Mato Grosso, atraindo um grande número de migrantes japoneses, que vieram como mão de obra na construção da ferrovia. Comunidades de libaneses, sírios, armênios e turcos se destacariam na ampliação do comércio local. A economia do sul do Estado começa a ser consolidada em Campo Grande, que passa por uma grande transformação estrutural nas primeiras décadas de 1900²⁵.

Em todo o seu desenvolvimento, Campo Grande recebe uma quantidade enorme de informações decorrentes da variedade de costumes e tradições que acompanharam o contingente populacional que começou a fazer parte da cidade. Um conjunto de elementos culturais se incorpora e embelezam a cultura metropolitana. O cateretê vem de Minas Gerais, a catira, do interior de São Paulo, o samba, dos negros. A proximidade com as fronteiras do Paraguai e Bolívia marca o início do processo de construção social e cultural da região sul do Mato Grosso. Como Rodrigo Teixeira (2014) mesmo afirma, “uma verdadeira “salada” compõe o “imaginário da cidade”.

No campo musical, Campo Grande timidamente formava seus primeiros acordes, alguns músicos já organizavam alguns eventos em espaços públicos:

Miguel Garcia, Joaquim Bertolino, Mestrinho e Tobias eram exímios musicistas, formando, em conjunto, uma excelente orquestra, sendo o primeiro, ótimo cantor, tendo, em sua mocidade, tomado parte ativa no elenco do teatro Lírico do Rio de Janeiro. Valia a pena assistir às lindas noites que organizavam, quer fazendo música, quer levando peças teatrais à ribalta de um pequeno palco construído na, hoje tristonha e abandonada, Rua 26 de Agosto (D’ALMEIDA, 2003, p.13 apud TEIXEIRA, 2014 p.44).

Ainda de acordo com o autor citado, a música, em Campo Grande, começa de uma forma muito lenta. Não havia ainda, como ele mesmo diz, um clima na cidade para “voos intelectuais”. Não surgiam artistas, pois havia uma sensação de insegurança gerada pelo grande número de armas de fogo usadas pela população e pela presença de bandos malfeitores que aplicavam terror em fazendas e região.

Segundo o autor, não havia ainda trabalhos autorais em Campo Grande, somente a partir dos anos 1950, começaria a surgir nomes do sul do Estado com trabalhos autorais, chamados por Teixeira de “Desbravadores” ou “Pioneiros”. O surgimento do aparelho de

²⁵ A Fundação da Ferrovia Noroeste do Brasil foi no ano de 1914.

rádio e posteriormente, as emissoras, viriam contribuir com todo desenvolvimento de modernização de Campo Grande e, conseqüentemente, com a aparição de grandes nomes. Neder (2014), ressalta que a partir desse movimento, percebe-se uma intensa busca de atualização cultural através da música popular. O que ocorria nas grandes metrópoles brasileiras, começava a fazer parte dos espaços culturais de Campo Grande.

1.4 O local se desenvolve junto com as ondas do rádio

Cecília Peruzzo (2005) enfatiza que o rádio é eminentemente local, embora possa percorrer longas distâncias. Sua função principal, que é atender a comunidade em muitos aspectos, como por exemplo, utilidade pública, jornalismo e entretenimento, o torna componente essencial em contexto urbano e regional. Ferraretto (2014), nos diz que o rádio, em qualquer de suas manifestações comunicacionais, cria uma relação de empatia com o público, algo que envolve sentimentos de pertença e identificação.

A chegada do rádio em Campo Grande, representou um grande avanço para o desenvolvimento da cidade. A relação que o rádio desenvolve entre local e mundo, tradicional e moderno ganham formas no decorrer de sua história. A partir de sua chegada um intenso movimento cultural começa a fazer parte do universo cultural da cidade.

Segundo Corrêa (2014) e Neder (2014), a partir da década de 1920 e mais ainda na década de 1930, Campo Grande intensifica uma busca para sua inserção na chamada “Era do Rádio”. O Rádio Clube e a PRI-7 foram pioneiros neste processo. O surgimento da primeira emissora de rádio campo-grandense foi relativamente próximo à disseminação da novidade pelo planeta, observa Corrêa.

Em 1924, a ideia de partilhar informações fez com que um grupo de pessoas se reunisse para desfrutar momentos de interação com o que estava acontecendo no país e em todo o mundo. O rádio era a única via de transmissão de notícias e entretenimento que possibilitava inserir Campo Grande em grande momento de transformações sociais. A partir dessa iniciativa, surge o Rádio Clube como pioneiro em apresentar o aparelho de rádio como componente tecnológico. “[...] sócios reunidos em torno de um aparelho de rádio, que através de muitos ruídos, colocou os ouvintes em contato com a música e o mundo além de nossas fronteiras” (SÁ ROSA, 1999, p.222 apud NEDER, 2014, p.65).

A partir disso, o Rádio Clube era o centro da vida social e do lazer das elites de Campo Grande, como Rodrigo Teixeira mesmo diz: era lugar de se fazer arte” pois surgiu em um período de intensa efervescência cultural dos anos 1920, trazia notícias e as

músicas da época²⁶. Era em suas dependências que diferentes formas de sociabilidade se constituíam, muitas famílias de classe média e alta criaram seus filhos aos sons dos bailes e dos carnavais.

Entretanto, no discurso direto, o projeto de desenvolvimento do Rádio Clube, alcançaria apenas as camadas mais abastadas. Ser sócio do Rádio ou adquirir um aparelho de retransmissão de rádio não era para qualquer um, as programações de ambos eram destinadas à elite.

Porém, já na década de 1930, Campo Grande começa a fazer parte da “era do rádio”. O aparelho de rádio começa a fazer parte do cotidiano de outros grupos que não tinham acesso a qualquer forma de expressão cultural ou informações, Segundo Oliveira (2003), neste período já havia cerca de 16 emissoras no Brasil. A primeira emissora de rádio em Campo Grande foi a PRI-7 Difusora, implantada em 1939, continuando o processo de atualização cultural e integração nacional. A absorção dos modelos metropolitanos evidencia uma sociedade em constantes transformações sociais.

Corrêa (2014), destaca o surgimento da primeira emissora de rádio campo-grandense - a PRI-7, em 1939. Explica que, no auge da chamada “Era do Rádio”, Campo Grande foi uma das poucas que não era capital a possuir ondas eletromagnéticas, moduladas em amplitude, circulando por sua atmosfera. Segundo o autor, através dos microfones da PRI-7, o campo-grandense ouviu pela primeira vez, as vozes de inúmeros artistas nacionais, internacionais e, principalmente, daqueles que iriam fazer carreira e encantar corações e mentes.

O surgimento da PRI-7 influenciou ainda mais o processo de modernização campo-grandense. A necessidade de modernização e atualização vai atingindo outros grupos sociais, o desenvolvimento cultural vai estimulando a implantação de outras empresas de comunicação. Em 1949, surge a Rádio AM Cultura e, na década de 1960, a Rádio Educação Rural. “Os gêneros rurais, parte importante da programação, eram transmitidos para as famílias de trabalhadores rurais emigradas para a cidade e para aqueles que continuavam nas fazendas” (NEDER, 2014, p.75).

Paulo Simões, outro grande nome da historiografia musical do sul do Mato Grosso e grande personagem da moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul, relata a importância das rádios e dos gêneros musicais divulgados por essas emissoras. “O rádio

²⁶ História do Rádio Clube. Fonte: <http://www.radioclube.org.br/nossa-historia#:~:text=O%20R%C3%A1dio%20Clube%20foi%20fundado,recente%20no%20Brasil%20da%20%C3%A9poca>. Acesso 12 de jan.de 2021.

era muito importante porque não havia TV. Todo mundo ouvia rádio. Uma das lembranças mais vivas disso era acordar para ir à escola e já se ouvia rádio em volta” (SIMÕES apud TEIXEIRA, 2014, p.43).

Portanto, a preocupação em uma atualização cultural produziu um rico contexto cultural em Campo Grande. O papel das emissoras de rádio foi preponderante para que ocorresse justamente uma conciliação do tradicional, ou seja, o que já fazia parte da cultura local, com a inovação, principalmente com a inclusão de classes subalternas.

[...] as elites buscavam “uma força alheia e dominadora, que operaria por substituição do tradicional e do típico” [...] Por outro lado, as classes subalternas de proveniência rural evidenciavam outro modo de conceber a modernização local, que não estava fechada às inovações tecnológicas (o rádio, o disco) bem aos confortos urbanos, mas não abriam mão de certos traços de sua cultura, conquanto concebida em termos dinâmicos (NEDER, 2014, p.77).

A música sertaneja, os ritmos fronteiriços, foram a base das programações destas rádios. Grandes nomes da música sul-mato-grossense surgiram através de um intenso contato com o rádio, nomes como Délio e Delinha, Beth e Betinha, Dino Rocha, contribuíram para este processo. Foi a presença do rádio que consolidou a formação de grandes nomes, como mesmo relata Delinha:

“Não tinha vitrola em casa. Ouvia a turma cantando e aprendia. A gente se espelhava muito em Tonico & Tinoco, Irmãs Galvão...Adorava Ângela Maria, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Cascatinha & Inhana” (DELINHA apud TEIXEIRA, 2014, p.240).

Como ressaltado anteriormente, a relação do rádio com o local exerce um papel muito importante em sua expansão e popularidade. Um perfil social e cultural vai se formando baseado nesta relação, sobre isso Herreros (2007, p.54 apud Banyasz e Ota, 2020, p.6) avalia que o rádio é um reflexo da cultura em seu entorno e fomento da cultura oral do lugar, sua capacidade de comunicação com a comunidade incorpora todo o potencial da comunidade. No caso específico de Campo Grande, o universo sertanejo, os ritmos fronteiriços, a prestação de serviços vai reforçando esta relação.

Sobre isso, Corrêa (2014) nos mostra um momento conturbado da PRI-7, o qual mudanças administrativas interferiram no bom relacionamento entre rádio e ouvintes. Corrêa (2014), relata que na década de 1960 até o início da década de 1970, a PRI-7 passou por mudanças administrativas que a influenciou em um primeiro momento no aumento de sua audiência. A inclusão de excelentes radialistas da época com ênfase no rádio jornalismo e na prestação de serviços à comunidade, as músicas sertanejas e fronteiriças, presença marcante nas programações, popularizou ainda mais a emissora.

Todavia, uma nova mudança administrativa, consequência mais de um momento político²⁷, trouxe um impasse em que envolvia o local e o externo. Segundo Corrêa (2014), novas programações, tentando atingir um público mais elitizado causou um descontentamento nos ouvintes campo-grandenses, alguns depoimentos de profissionais da época confirmam este momento:

As pessoas que assumiram disseram que iam fazer uma emissora “Classe A”, cortar as transmissões esportivas, o rádio jornalismo, colocar músicas mais românticas. Nós achávamos que era difícil uma programação “Classe A”. A maioria das pessoas gostava de ouvir música sertaneja, paraguaia, não seria da noite para o dia que se podia modificar esses hábitos [...]. Os novos donos trouxeram outros discos e iniciaram uma nova programação que era uma maluquice para época, com música estrangeira [...]. O público não aceitava, aí a rádio foi criticada. O pessoal escrevia para lá dizendo que só tinha maluco. Era uma explosão no começo dos anos 70 que ninguém entendia (DONATO e REZENDE apud CORRÊA, 2014, p.199).

Com tudo que acontecia mundo afora, entre outros, a contracultura, o movimento tropicalista no Brasil, a popularidade do *rock 'n' roll* com as bandas, um novo público começa a surgir em Campo Grande, são os jovens em busca de atualização e novidades. Entretanto, com poucas novidades nas emissoras locais, o depoimento acima nos mostra isso, a juventude local precisou recorrer a outros centros. O cantor Paulo Simões relata que, para conhecer os *Beatles* e a Jovem Guarda, teve que acessar a rádio Excelsior de São Paulo. Para Geraldo Espíndola, suas primeiras memórias relacionadas à música são as interpretações de Cauby Peixoto, na Rádio Nacional (NEDER, 2014, p.76-83).

O jornalista Ciro de Oliveira²⁸ comenta que na primeira metade da década de 1970, já havia uma tímida divisão de espaço em estilos musicais. As programações eram, em geral, em torno de música estrangeira, entretanto, predominava o sertanejo raiz. Segundo o jornalista, em seus programas ele procurava mostrar aos campo-grandenses que existia também outros tipos de música.

Eu lembro que, em 74, eu fui para a Difusora, e o Seu Jorge Zahran me deu carta branca. E na época o que se tocava em rádio? Era a música internacional, tipo Paul Anka, Beatles e a Jovem Guarda... tocava-se muito Jovem Guarda e a música sertaneja, música caipira mesmo...tipo Délio e Delinha, Tonico e Tinoco, de raiz...era o que se tocava nas AM....ainda não existia FM no Brasil, eu fiz uma programação FM, eu comecei a tocar Elis, comecei a tocar Milton Nascimento, comecei a tocar Fagner, eles estavam aparecendo...**comecei a**

²⁷ Corrêa observa que neste período divergências política envolvendo nomes importante da política local interferiu nas programações da emissora, promovendo um desmanche com demissões e destruição de mais de mil discos de 78 rotações.

²⁸ Jornalista com mais de 50 anos na comunicação sul-mato-grossense. Começou em 1968 na Rádio Educação Rural como sonoplasta. Em 1974 como radialista, foi integrado na Difusora. Por 25 anos foi integrante da TV Morena Atualmente integra a equipe de jornalismo da TV MS. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/mande-um-feliz-aniversario-mas-nunca-chame-ciro-de-oliveira-de-senhor>. Acesso 21 de jan. 2021

tocar Pink Floyd (grifo meu)...eu comecei a mostrar para o campo-grandense que existia um outro tipo de música, eu ouvia muito a JB²⁹.

Portanto, é inquestionável a contribuição das emissoras de rádio para o fomento de vários segmentos musicais no decorrer de sua história. A década de 1990 é um exemplo disso para afirmação do rock em Campo Grande. Yanaguita e Pereira (2003, p.68) salientam que um dos primeiros programas dedicados ao *rock 'n' roll*, em Campo Grande, foi o “Alternativo 1240”, na Rádio Difusora. Outros programas de rádios também contribuíram, como o “Blues e Poesia”, da Rádio Alternativa UFMS, de 1994, e o “Blues & Derivados”, de 1995, da FM Educativa³⁰. Portanto, em um contexto pluralista, o rádio desempenhou um papel intermediador, o qual sua contribuição foi de muita valia.

O *rock 'n' roll*, em Campo Grande, vai ocupando espaços que antes não possuía. Vai conquistando um público que começou a interagir com estilo, a conhecê-lo e praticá-lo. Neder (2014), explica que a nova música urbana de Campo Grande iniciou em processo diversificado de estilos e o rock estava incluso neste processo. Muitos nomes desta nova geração de músicos sul-mato-grossense, apreciavam o *rock 'n' roll*. E é sobre isso que veremos nos próximos capítulos. O início do gênero musical através das mãos de uma “galera” em um intenso momento cultural.

²⁹ Ciro de Oliveira em entrevista ao programa Primeira Pessoa com Carmen Cestari. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jBdmr1_pXtc. Acesso 21 de jan. 2021.

³⁰ Fonte: <https://www.midiamax.com.br/midiamaais/cinema/2019/blues-derivados-comemora-24-anos-com-mostra-de-cinema-no-mis>. Acesso 20 de jan. 2021.

CAPÍTULO 2 - O ROCK 'N' ROLL DE CAMPO GRANDE, OS LUGARES, OS NOMES EM ALTA VOLTAGEM: O INICIO DE TUDO

Cardoso (2005) argumenta que a partir dos anos 1960, uma geração de jovens tem se caracterizado por apontar mudanças significativas com enormes efeitos para as gerações seguintes. Para a autora, os movimentos dos anos 1960, como: as manifestações de massa contra a Guerra do Vietnã; as lutas contra a discriminação racial e as manifestações estudantis, nos Estados Unidos; o Maio, de 1968, na França; os movimentos estudantis, que irromperam em diversas partes do mundo; os movimentos feministas e a Primavera de Praga - tiveram como traço característico, a transgressão de padrões de valores estabelecidos, o qual novos valores são firmados, um novo modo e vida começa a fazer parte. Como mesmo ressalta Abramo:

Em que pesem as inúmeras diferenças de análise sobre os acontecimentos dos anos 60, o que parece ser comum a todas elas é a percepção da ocorrência de uma grande contestação da ordem tecnocrática e autoritária por parte dos jovens, que se envolvem em diversas tentativas de reinvenção da ordem social e dos padrões de comportamento e relacionamento vigentes – um grande empenho de transformações, de formulação e de experimentação de utopias (ABRAMO, 1994, p.40).

A ascensão jovem que sai da invisibilidade em boa parte do planeta, principalmente pós-movimentos sociais da década de 1960, serviu de modelo para os jovens de Campo Grande. Uma boa parte da juventude, principalmente da classe média, contemplava essas transformações. Os festivais, os discos de vinil, as revistas, a televisão e as emissoras de rádio, as novidades que chegavam de fora, efervesceram uma juventude em busca de algo novo.

Todo objetivo de atualização e modernização encontra nos jovens de Campo Grande um desígnio claro de se conectar com os grandes centros urbanos. Celito Espindola destaca a importância dos meios de comunicação de massa para “fazer chegar” a esses jovens todo um contexto musical e contracultural, que colocava em primeiro plano discursos musicais (Neder, 2014, p.7). Como foi enfatizado anteriormente, na primeira metade do século XX, o Rádio Clube com seus bailes, as emissoras de rádio com suas programações, contribuíram para o processo de modernização e atualização cultural e, consequentemente, difundiram essas inovações.

Contudo, na segunda metade do século, alguns lugares começavam a surgir promovendo uma “vida social” mais intensa. Tendo o jovem como seu mais assíduo frequentador, a partir desses lugares, alguns nomes começam a aparecer no cenário musical da cidade. Jaime Miguel Barrera, ou Miguelito como é conhecido, figura ícone do *rock 'n'roll* campo-grandense, nos fala que na década de 1960, havia um contexto

social em cena mais diversificado com bandas próprias formadas na cidade. “Green Boys e o Five Boys eram figuras constante nas noites do União de Sargentos” (Teixeira, 2016, p.241).

Nasci em Porto Murtinho (no atual MS, em 1954) e cheguei a Campo Grande em 60/62. Não sabia tocar instrumento nenhum. Quando entrei para o colégio Dom Bosco, às quartas feiras, eles faziam um show cultural lá, e apareceu uma banda chamada The Five Boys. Abriu a cortina e apareceram aqueles caras de terno, tocando The Monkees, Beatles, Marmalades. [...] já tinha a banda do Rádio Clube, Os Geniais, no Surian tinha Os Brazinhas [...]. Essas bandas, Os Brazinhas, Os Geniais, eram bandas de baile, mas que tocava rock também (Miguelito, 2009 apud Neder, 2014, p.79).

Muitos desses lugares proporcionaram à camada jovem momentos de lazer e, para alguns, a descoberta de novos horizontes em relação à música. Entretanto, foi o Surian que marcou, por muito mais tempo, a relação da arte com a juventude campo-grandense. O local criou uma intensa relação com a juventude que persistiu até meados dos anos 1990³¹. Para os jovens, o Clube Surian foi um local que construiu relações e vínculos. O jornalista Ciro de Oliveira, frequentador assíduo do clube comenta: “aqui muitos casais se deslizavam...aqui muita gente se conheceu, namorou e se casou, ao som da banda Zutrik”³².

O Surian é um clube originado a partir da comunidade sírio-libanesa. Surge em 1965, como incentivador do contexto cultural de Campo Grande. Neder (2014), ressalta que a primeira geração de árabes na cidade consistiu de imigrantes, chegados por volta do início do século XX, sem recursos e, como empregados no comércio, aos poucos ascendem à condição de empresários. Seus filhos, a segunda geração, já postulam condições mais elevadas, como médicos, advogados e outras profissões.

Os bailes do clube focavam a camada jovem da sociedade. De 1965 em diante, o Surian se torna como uma espécie da casa do rock, em Campo Grande. O músico Jaime Miguel Barreira, o Miguelito, integrante da banda Zutrik, e um dos pioneiros do rock na cidade, em entrevista ao jornalista Ciro de Oliveira, comenta sobre isso:

[...] era um clube que permitia o rock, eles falavam para não tocar a polca, porque a polca...naquela época tinha uns caras que vivia meio pecheira...não toca polca porque eles vão começar a quebrar mesa, cadeiras... a gente focou mais no rock ‘n’ roll (BARRERA)³³.

³¹ Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/surian-fechou-de-vez-mas-deixou-legiao-de-djs-com-historias-de-festas-e-gangues>. Acesso: 21 de jan. 2021.

³² Programa Balanço Geral da TV MS Record, programa Ciro de Oliveira: as histórias do Clube Surian nos anos 70. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=FJ_cI_IDimc. Acesso em 21 de jan. 2021.

³³ Entrevista ao programa Balanço Geral da TV MS Record, programa Ciro de Oliveira: as histórias do Clube Surian nos anos 70. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=FJ_cI_IDimc. Acesso em 21 de jan. 2021.

Lenilde Ramos, grande intérprete da música sul-mato-grossense, também nos relata sobre esse período

Quando fiquei mais adolescente, eu conheci o primeiro grupo de rock. Não era assim, um grupo de rock, era um grupo de baile mais jovem, o Zutrik. Na época, nem se chamava Zutrik ainda, eram os Miniboy's, que eram do clube Surian. (Lenilde Ramos, 2009 apud Neder, 2014, p.79).

Para Lenilde, o Surian oferecia uma estrutura para grandes apresentações artísticas: “[...] o Clube Surian, era um palco de verdade, com som de verdade” (Teixeira, 2016, p.286).

O Surian desempenhou um papel importantíssimo para a cultura campo-grandense, os eventos que aconteciam eram, na maioria das vezes, voltados à arte e suas variadas formas de expressão. “O pessoal ligado à arte sempre encontrou apoio da nossa diretoria. [...] era uma ideia do Surian dar força ao movimento cultural” (Nelson Nachif apud Sá Rosa, Fonseca e Simões: 2012, p.44). José Ramos de Almeida, conhecido como Zeca do Trombone, também fala sobre essa época de ouro da casa:

Em 1968 eu tinha 21 anos, estava no primeiro ano de Direito da FUCMAT, era repórter do recém-lançado jornal Diário da Serra, dava aula de inglês no curso de Aplicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e tocava pistão na banda do Rádio Clube, a convite do guitarrista e cantor Antônio Mário, fazendo dueto com o saxofonista Agápito. E nós, da banda, fomos convidados pela professora Maria da Glória Sá Rosa para tocar numa peça de teatro que ela estava montando com os universitários. O nome do grupo era Teatro Universitário Campo-grandense e tinha como colaborador dedicado o ortopedista Dr. Rafael Cubel. No primeiro ensaio, o diretor da peça, escolhido pela Glorinha, o anestesista Silvio Torrecilha, pôs todos os atores para ler o texto da peça. Entre esses cerca de dez atores estavam Sylvia Cesco, Maria Aparecida Nogueira, professor Orlando Mongelli e sua mulher Alzira e Silvio Pettengil. Durante a leitura, o diretor mandou eu ler o texto também e decidi que eu seria ator em vez de músico. A peça Liberdade, Liberdade, foi apresentada no Clube Surian, gentilmente cedido pelo presidente da entidade, Nelson Nachif. [...] nossas apresentações no Surian eram muito concorridas, a plateia ficava lotada, sem lugar para ninguém mais sentar (ALMEIDA)³⁴.

As falas de Nelson Nachif e José de Almeida nos mostram o quão ligado com a cultura foi o Clube Surian. Um local onde juventude e arte se moldaram e se expressaram das melhores formas possíveis, peças de teatro, shows, bailes e festivais se consolidaram ali. Nachif nos conta que a vida social da cidade se resumia, na maioria das vezes, à domingueira, que acontecia no local, os finais de semana eram intensos, com vários eventos, tipo a Festa da Cerveja e muitos outros que começaram a fazer parte da vida social de Campo Grande.

³⁴ ALMEIDA, José R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em de jun. 2021.

Entretanto, foram os festivais de música que marcaram a trajetória do clube e de muitos nomes da música sul-mato-grossense. O *rock 'n' roll* de Campo Grande que ainda engatinhava, foi representado algumas vezes nesses festivais. Os mesmos revelaram nomes importantes para o desenvolvimento musical da cidade e o Surian foi sua casa por muito tempo.

2.1 O Rock 'n' roll dos bailes aos festivais: os primeiros representantes

Não temos como falar de rock em Campo Grande sem mencionar os grandes festivais de música que aconteceram na cidade na década de 1960. A professora Maria da Gloria Sá Rosa (2012, p.15), uma das maiores incentivadoras culturais, observa que o que determinou o surgimento desses festivais, foi a necessidade de saber que tipo de música se fazia na região e também a vontade de aproximar os compositores. Os festivais da TV Record foram precursores e incentivadores dessa iniciativa em Campo Grande, como afirma Lenilde Ramos³⁵: “Uma coisa que me incentivou foram os Festivais da Record” (NEDER, 2014, p.110).

Toda uma rede de pessoas e grupos envolvidos com a música, além da própria professora Maria da Gloria e outros segmentos, contribuíram, tais como: O Jornal do Comércio, A Aliança Francesa e o Clube Surian. Muito foi feito para que esses festivais viessem a acontecer. Os festivais revelaram nomes expressivos da música sul-mato-grossense, como os já anteriormente citados Paulo Simões, Geraldo Espindola, Lenilde Ramos, e também, José Ramos de Almeida, Celito Espindola, Tetê Espindola, Grupo Acaba, José Boaventura e outros grandes nomes.

Em dezembro de 1967, foi realizado o primeiro festival de música em Campo Grande, o Surian, como expoente da juventude e da arte, foi escolhido como o local dos festivais. Com era uma novidade na cidade, os organizadores buscaram assimilar o primeiro festival com que acontecia nos Festivais da Record. A banda do Rádio Clube, Os Geniais, ganha na categoria conjunto com a música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, José de Almeida sagra-se o melhor cantor com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, músicas representadas nos festivais da TV Record. Entre as composições inéditas, a vencedora foi Mané Bento, “Vaqueiro do Pantanal”, letra de José Octavio Guizzo, música de Paulo Mendonça de Souza e interpretação Jorge Antônio Siufi.

³⁵ Vencedora do 2º Festival de Música Popular Brasileira de Campo Grande. Ano 1968. Categoria Composição. Música: O amor vence a cor. Fonte: SÁ, Rosa e CANDIDO, Alberto da F., SIMÕES, Paulo. Festivais de música em Campo Grande.

Entretanto, foi no segundo festival que o *rock 'n' roll* se destacou. O “II Festival de Música Popular de Campo Grande” ocorreu em 1968, teve dois conjuntos de rock inscritos: “Os Bizarros” e os “Miniboy” (Yanaguita e Pereira, 2003, p.29). Os Bizarros alcançaram o primeiro lugar de interpretação entre os conjuntos, com a canção *2001*, dos “Mutantes” (Fonseca e Simões apud Sá Rosa 2012, p.23). A banda ganhadora já apresentava como algo inovador, a exemplo do “rock mutante”. Os Miniboy ficaram com a segunda colocação.

Os Miniboy foram o primeiro grande fenômeno da música jovem campo-grandense (Yanaguita e Pereira, 2003:22). Lenilde Ramos, relata sua experiência com o grupo quando ainda era estudante do colégio Auxiliadora:

[...] Dentro do colégio, a gente sempre se apresentava, porque como a gente já estudava música, a gente sempre se apresentava nas festas, nos encontros do Grêmio Literário e Recreativo, e uma das irmãs lá do colégio, irmã Irma Zorzi, tinha uma visão bem promotora [...]. Ela entrou em contato com um empresário de São Paulo, e esse empresário financiou para ela um equipamento de som e os instrumentos. [...] ganhamos guitarra, contrabaixo, bateria. E formamos o primeiro grupo musical dentro do colégio em 1968. Só que nós não tínhamos nem noção de como que a gente ligava aquilo, como que agente mexia com aqueles instrumentos. [...] então nós conseguimos que as irmãs deixassem que os meninos dos Miniboy fossem, aos sábados, no colégio para nós dar aula de conjunto. Então, começaram a entrar no colégio Miguelito, Lucio Val, o Fala Baixo [...]. Era um acontecimento, o sábado à tarde. Porque, quando esses meninos chegavam de (calças) boca de sino, botinha, com aqueles cabelos deste tamanho, black power, principalmente o Lucio Val, que tinha uma cabelereira enorme, então as meninas iam em cima e queria autógrafa... (RAMOS, 2009 apud NEDER, 2014, p.82).

O grupo contava com um público que já transitava na onda do *rock 'n' roll*. Apreciadores do estilo viam nos Miniboy representantes da música jovem. O próprio Miguelito, integrante da banda, relata que depois que entrou a Jovem Guarda, os Beatles, Rolling Stones, o rock tomou forma em Campo Grande (BARRERA, 2009 apud NEDER, 2014, p.79).

A banda era frequente nos bailes e nos finais de semana do Clube Surian. Quando tocavam no sábado os ingressos se esgotavam com antecedência. Os quatro já eram muito conhecidos no meio musical. Alguns músicos que despontavam na época, como Tetê, Geraldo Espíndola e Bosco, eram apaixonados pelos Miniboy. “Eu queria ser o Miguelito. Ele era tipo um ídolo” (BOSCO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.23).

Em 1967, os Miniboy conseguiram um feito importante para a música e para o rock campo-grandense, foram convidados a se apresentar no Moacir Franco Show, da TV Tupi, na época, um dos mais assistidos programas da TV Brasileira (YANAGUITA e

PEREIRA 2003, p.24). Miguelito nos conta que naquele dia, Campo Grande parou para assisti-los, e que o público de São Paulo pensou que os mesmos, por ser de uma região repleta de nomes da música regional e fronteiriça, apresentariam um sertanejo (ibid, 2003:23). Para surpresa de todos, o grupo tocou *Guess Who*³⁶ (Ibid, 2003, p.25)

A partir desse momento, especificamente através dos Miniboy's, o *rock 'n' roll* foi apresentado oficialmente para Campo Grande. Após a apresentação em São Paulo, a banda ficou muito conhecida. Em 1968, a banda ganhou um novo integrante, uma voz feminina começou a fazer parte do grupo, quebrando um pouco aquele padrão masculino do *rock 'n' roll*.

Apresentada aos cinco rapazes pelo maestro Agápito, Wanda Brito, então com 13 anos, adicionou mais charme e glamour ao Miniboy's. Essa formação durou até meados dos anos 70. Com ela, o Miniboy's fez uma infinidade de shows. O mais importante aconteceu em Cuiabá (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.25).

Segundo os autores, em Cuiabá, a banda fez três apresentações, todas acompanhadas de uma multidão de fãs. O que acontecia com o Miniboy's, era reflexo do que estava acontecendo no eixo Rio-São Paulo, com os programas da Jovem Guarda. Magi (2013, p.38) enfatiza que o programa da Jovem Guarda estreou na TV Record em agosto de 1965, e ficou no ar até 1968. Em menos de um ano no ar, essa turma conquistou um expressivo público telespectador (Ibid, 2013, p.40).

De acordo com Neder (2014), Os Miniboy's assimilou muito bem essa fase juvenil, a música jovem, as calças apertadas, cabelos compridos; e para as moças: minissaia, botas e os cabelos longos e soltos. Uma forma de se identificar com o estilo musical já começava a fazer parte dos jovens, novos hábitos eram incorporados aos grupos. Sobre isso, Abramo (1994) explica que todas estas atividades revelam um investimento muito grande na imagem, com o objetivo de diferenciação do padrão normal e de demarcação de uma identidade, a qual indica pertencer a um determinado grupo. Os Miniboy's seguiram com seu trabalho até 1971, quando houve uma separação (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.27). De acordo com os autores a partir deste rompimento, surgiu o Zutrik, que falaremos adiante.

Os Bizarros foram outra banda que movimentou o cenário musical de Campo Grande. Como enfatizado anteriormente, se originou a partir do “2º Festival da Música

³⁶Banda canadense formada em 1962. Foram o primeiro grupo canadense a ter uma canção no topo da parada musical dos Estados Unidos, emplacando vários sucessos no final da década de 1960, como *American Woman*, *These Eyes* e *Share the Land*. Fonte: <https://popfantasma.com.br/american-woman-guess-who/> Acesso: 15 de jan. 2021.

Popular Brasileira de Campo Grande”. Os Bizarros eram uma banda ousada e inovadora, com forte influência dos movimentos de vanguarda que acontecia no Rio e São Paulo, principalmente influenciado pelos Os Mutantes. Era formada por Paulo Simões, Mauricio Almeida, James de Deus, João Batista Clivelarro e Geraldo Espindola.

Esse grupo trazia uma forte influência do Tropicalismo. Celito Espindola, irmão de Geraldo, ressalta que o irmão e Simões sempre estiveram na vanguarda da música campo-grandense, e que muitas novidades chegaram através deles. Para Jaime Miguel Barreira, o Miguelito, Geraldo foi o cara que começou toda essa parada, saiu do convencional e organizou um estilo que futuramente viria a ser a moderna música urbana popular de Campo Grande (BARREIRA apud TEIXEIRA, 2016, p.244).

Paulo Simões relata que o trabalho apresentado nos anos 1960, especialmente no segundo festival, eram manifestações espontâneas do contexto cultural da época, como ele mesmo diz: “Mistura de coisas que vi” (SIMÕES apud SÁ ROSA, 2012, p.112). Seu senso poético musical reflete todo movimento da vanguarda cultural dos anos 1960. Neder (2014) destaca que a absorção da cultura chegada dos grandes centros nacionais e internacionais se dava de forma natural por parte da juventude campo-grandense, mesmo que causasse certa estranheza para alguns que se consideravam desinformados.

Os Bizarros representavam muito bem o contexto de 1968, e principalmente, o perfil irreverente e contestatório de Simões e Geraldo. As vestimentas marcam a parte da banda. Outra influência do “roque mutante”, era algo que diferenciava o grupo dos demais: “a gente era muito irreverente, nas roupas, uns cabeludos a coisa muito estranha do mundo” (ESPÍNDOLA, apud TEIXEIRA, 2016, p.220). Para Lenilde Ramos, a banda representou a modernidade musical da época:

[...] Total, escancarada. E foi o que me atraiu para a modernidade. Porque música é música, você se atrai por tudo. Eu era uma adolescente ali no Surian, no meio daquelas figuras, conhecendo gente, vendo outras pessoas tocarem. Mas quando eu vi a modernidade do Bizarros eu pirei (TEIXEIRA, 2016, p.287).

Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que no dia da apresentação no festival, a banda resolveu impressionar o público com mistura de roupas sociais, casacos de aviador e trajes folclóricos. Sem dúvida nenhuma, os garotos foram pioneiros forma de compor e tocar em Campo Grande, utilizando-se de um atrevimento demasiado para os padrões da época (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 31). Muito disso, se assemelha com o perfil inovador e de deboche que a banda paulista, Mutantes, trazia para o palco (CALADO, 1995, p.66).

A professora Maria da Glória nos fala que ficou engraçado, pois era um dia de intenso calor. “[...] o Geraldo vestido de poncho e outro com bota de aviador ..., mas o fato é que eles causaram um grande impacto numa sociedade em que todos usavam suas roupinhas” (SIMOES e SÁ ROSA, 2012, p. 46). Ailton Guerra³⁷ lembra muito bem desta apresentação:

Eu me lembro de um conjunto estranho que apareceu por aqui chamado Os Bizarros. No princípio fiquei muito assustado com aquilo. Até perguntei se deixava passar ou não. O pessoal achou que deveriam passar. E eu me julguei até um cara desatualizado. Afinal aquilo era para Rio e São Paulo. Foi um grupo que veio, impressionou e sumiu (GUERRA apud SÁ ROSA e FONSECA, 2012, p.48).

A década de 1960 representou, principalmente no Rio e São Paulo, um período de enorme intensidade cultural artística, em função da mobilização estudantil e de certos setores da sociedade civil, em repúdio à ditadura (NEDER, 2014, p.97). Em 1963 nascia a MPB, muitos nomes como Chico Buarque, Jorge Bem, Nara Leão, Maria Betânia, e mais tarde, a partir de 1967, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros nomes. Segundo o autor, toda essa agitação refletiu na cidade de Campo Grande. Muitas produções locais iam surgindo à base de material que vinha de fora.

Lenilde Ramos (2009, apud NEDER, 2014, p.97), em sua fala, diz que a cidade de Campo Grande era pequena, as coisas repercutiam mais rapidamente. Toda a novidade cultural era assimilada - teatro, música. A intérprete sul-mato-grossense ressalta que antes dos festivais de música, começaram os festivais de teatro promovidos pelo grupo de Direito da FUCMT (Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso).

Toda a efervescência cultural dos grandes centros chegava a Campo Grande. “Nos eventos, evidenciava-se uma atmosfera de experimentação criativa, crítica e irônica” (Ibid, 2014, p.98). Os Bizarros seguiam essa linha de busca criativa e principalmente de inovação. Após o festival de 1968, os Bizarros deram um tempo para a música. Simões e Mauricio foram para os Estados Unidos.

Paulo Simões ressalta que após a viagem, retornou com o projeto “Os Bizarros”, por enquanto ainda sem a presença de Geraldo Espindola, que havia se mudado com a família para Curitiba e que retornaria em breve:

[...] nós reatamos o grupo e passamos a fazer apresentações ensandecidas para o público que assistia. O repertório era extremamente esquisito e

³⁷ Ailton Guerra foi diretor da Rádio Educação Rural de Campo Grande e foi um dos organizadores do pioneiro festival de música de 1967.

desconhecido, tocávamos The Doors³⁸, por exemplo, ninguém sabia do que se tratava (SIMÕES, 2009 apud NEDER, 2014, p.121).

Simões e Geraldo se conheceram em 1967 e já nesse período começaram a compor juntos. “Nós compúnhamos muito, várias músicas por dia, sem nenhuma direção, sem ninguém para nos orientar” (SIMÕES, 2009 apud NEDER, 2014, p.122). Em 1970, aconteceu o I Festival Estudantil de Campo Grande, Os Bizarros concorreram com a música “Será Que Ela Gosta de Mim ou Porque Eu Gosto Dela, Porque Ela Gosta de Mim”, de autoria de Paulo Simões e Geraldo Espindola. O grupo conquistou a segunda colocação. (SÁ ROSA, 2012, p.125).

Segundo Yanaguita e Pereira (2003), essa música era para ser romântica, mas que por intervenção do Músico Antônio Mário acabou virando um Baião-rock. Segundo os autores, houve um fato importante nessa música, o qual Geraldo logo falou: “Ah tem uma voz aqui sabe, essa voz ninguém aguenta fazer. A gente podia chamar minha irmã” (Ibid, 2003, p. 31). A irmã que Geraldo fala era Tetê Espindola, uma das maiores interpretes da música sul-mato-grossense. Os Bizarros ainda participaram de algumas apresentações, entretanto no final dos anos de 1970 se desfizeram. Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que este momento foi o encerramento da primeira fase do *rock ‘n’ roll* em Campo Grande.

Entretanto, essas duas bandas compuseram o primeiro momento do *rock ‘n’ roll* campo-grandense, composto por bailes e festivais. Foi uma fase de apropriação de um estilo que agitava o mundo todo, trazia para a visibilidade social uma juventude que até então não participava assiduamente dos processos sociais, econômicos e culturais.

O *rock ‘n’ roll*, acompanhado pelos ritmos fronteiriços, representado por essa geração foi fundamental para a formação da música moderna de Campo Grande, o global e o local resultaram nas músicas dos nomes mais conhecidos, como, Geraldo Roca, Paulo Simões e Geraldo Espindola, músicos expressivos do pós-pioneiros da música de Campo Grande. “Comecei a me interessar por música “jovem”, ou feita por jovens, na época, que seria o *rock ‘n’ roll* vindo do exterior e a Jovem Guarda no Brasil” (SIMÕES, 2009 apud NEDER, 2014, p.82).

Para esses nomes, os elementos externos foram o referencial de toda atualização musical que aconteceu por essa região, não algo novo, pois os grandes nomes que compuseram a história da música do sul de Mato Grosso, os chamados “os pioneiros”, já

³⁸ The Doors foi uma banda de rock norte-americana fundada em 1965, em Los Angeles, Califórnia. O grupo era composto por Jim Morrison, Ray Manzarek, Robby Krieger e John Desmore.

realizavam essas práticas. Entretanto, a fusão de elementos universais da música pop, como os ritmos fronteiriços folk, o blues, o jazz, a bossa nova e *rock 'n' roll*, construíram uma “nova música”. É justamente essa miscigenação de ritmos que enriqueceu a chamada “moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul”³⁹. Como enfatizado anteriormente, o que Os Mutantes apresentavam no final dos anos 1960 e início de 1970, impactou os grandes nomes que estavam surgindo e os primeiros passos do rock em Campo Grande.

2.2 O rock mutante

Para o processo histórico, e o início do rock campo-grandense, a influência da banda paulista “Os Mutantes”, moldou e projetou alguns nomes do contexto musical como já ressaltamos anteriormente. Alguns lampejos do rock local começaram com a banda paulista como referência. Para afirmar isso, como já foi observado anteriormente, podemos destacar a primeira colocação do 2ª Festival de Música Popular de Campo Grande, na categoria “interpretação conjuntos”. A música foi “2001” d’Os Mutantes, apresentada pelo grupo Os Bizarros (SÁ ROSA, 2012, p.123). Paulo Simões comenta o quanto Os Mutantes influenciou em seu início musical:

Meu cunhado da época era advogado da Polygram e recebeu um compacto d’Os Mutantes com uma música que eles interpretaram num festival da Record. Eu peguei aquele compacto e falei: “Gente, achei o mapa da mina”. Tinha uma música chamada 2001, que era metade caipira, começando com uma viola e que depois mudava para rock. A gente achou aquilo fantástico (SIMÕES, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA 2003, p.29).

Geraldo Espíndola era outro nome que seguia Os Mutantes e, como eles, também buscava realizar um trabalho experimental: “Eu misturo tudo, desde muito tempo atrás que eu faço uma mixtureira legal” (TEIXEIRA, 2016, p.217). Em outra fala ressalta a influência musical apresentada pela banda paulista. “[...] a gente tocava como canjas nos intervalos dos bailes animados por amigos, Beatles, Rolling Stones, Mutantes” (NEDER, 2014, p.226.).

Na obra de Rodrigo Teixeira, “Prata da casa”, consta uma passagem da banda por Campo Grande, em 1974. Calado (1995, p.155) salienta que por volta de 1972, os Mutantes tinham como objetivo, criar uma forma alternativa de levar o rock e a música pop aos adolescentes e jovens, sem a caretece dos festivais da canção dos programas de

³⁹Termo usado por José Octavio Guizzo, importante personagem das artes sul-mato-grossense.

TV. O projeto piloto teve a pequena cidade Guararema, no interior paulista, como local escolhido.

O programa se baseava em escolher um local, em alguma fazenda, ao redor da cidade e montar um cenário com muito rock ao ar livre, com ingresso gratuito. Apesar do sucesso do evento na cidade, o projeto não foi adiante por falta de apoio. Entretanto, o sonho de apresentar o *rock 'n'roll* para o interior do Brasil, permaneceu. Os Mutantes viajavam com uma estrutura, novidade na época. Rodrigo Teixeira narra esse grande momento para os *rockers* de Campo Grande.

O interlocutor de Teixeira foi João Bosco, um dos grandes nomes do rock campo-grandense, o músico lembra desse momento histórico para os iniciantes da época, e destaca a apresentação da banda na cidade na primeira metade da década de 1970:

[...] porrada mesma na nossa cabeça foi a vinda de Os Mutantes. [...]. Eles chegaram para fazer um show-baile no Clube Surian junto com o Zutrik que abriu. [...] Os Mutantes resolveram ficar uma semana aqui e foi uma semana maravilhosa. [...] o show no Surian foi sensacional, os caras quebraram tudo (BOSCO, 2016 apud TEIXEIRA, 2016, p.275-276).

Bosco relata que a banda esteve na cidade, na turnê “Os Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets”, logo após a saída da cantora Rita Lee. Nessa época os integrantes eram o Arnaldo Baptista, o Sergio Dias, Liminha e o Dinho. A banda ficou na cidade uma semana. Para Bosco foi algo surreal: “Esta semana convivendo com Os Mutantes foi maravilhosa, o tempo era nosso, nós éramos os donos do tempo” (BOSCO apud TEIXEIRA, 2016, p.75).

Bosco fala que pegava a C10 de seu pai e junto com Miguel, Geraldo, Tetê, Alzira, Celito e a rapaziada dos Mutantes, todos no carro, iam para umas fazendas próximas ao Bairro Nova Campo Grande, ver o pôr do sol, tocar, cantar e se divertir. “Estava todo mundo de papo e o Arnaldo tocando para mim “Rocket Man, do Elton John no violão. Isso foi marcante. O Geraldo tocou craviola e apresentou a música” (Ibid, 2016, p.276).

Os Mutantes podem ser considerados o primeiro fenômeno nacional do rock brasileiro. A história do gênero não encerra neles. Como foi enfatizado, muitas bandas e nomes surgiram. Raul Seixas, Made in Brazil, geração BRock, são exemplos. Entretanto, seu estilo inovador e até irônico, instituiu um “submundo” do rock que resultou em muitos grupos que buscavam criar algo dentro do mundo do rock. A presença d’Os Mutantes, em Campo Grande, nos mostra isso. O rock em campo-grandense certamente não surgiu a partir deles, mas ganhou um incentivo e referência com eles. O grupo “Os Bizarros, Fetos

e Paraquedistas de Alta Centauro” de Paulo Simões e Geraldo Espíndola é um exemplo disso.

2.3 As luzes se acendem: o palco vai ser montado para o rock campo-grandense

A juventude é o fenômeno da sociedade moderna. Em um recorte mais preciso, sua participação social no pós segunda guerra mundial nos mostra isso e, no caso específico o *rock ‘n’ roll*, sua voz se torna mais aguda e, mais ainda, contestatória: “A emergência das culturas juvenis está estreitamente associada ao nascimento do *rock ‘n’ roll*, à primeira música geracional” (FEIXA, 2006:122 apud ARROIO, 2013, p.13).

Abramo (1994) enfatiza o aparecimento de grupos juvenis distintivos, centrados, não em torno da criminalidade ou da vivência escolar, mas do tempo livre em busca de diversão. Esses grupos desenvolvem um estilo próprio de vestimenta, comportamento, consumo, tudo carregado de simbolismo. A música inserida nesse gênero contribuiu para o surgimento de uma juventude promissora em Campo Grande, principalmente no segmento cultural e do lazer.

O rock permitia, assim, a expressão de conflitos raciais, geracionais, de gênero e mesmo de classe. Por intermédio desta música, aqueles jovens interioranos podiam questionar sua realidade imediata a partir de sua conexão com algo maior do que uma rebeldia individual, facilmente dominável no âmbito familiar. Esse algo era a própria categoria do “jovem”, igualmente contraditória enquanto consumidora ideal de uma indústria de mercadorias produzidas para ela, mas ideologicamente poderosa e capaz de promover mudanças sociais progressistas importantes. Isso ocorreu em Campo Grande quando, mais tarde, os jovens aqui representados puderam desafiar as relações de poder na cidade (NEDER, 2014, p.83-84).

Para Celito Espíndola, esse momento inicial, foi de suma importância para a música sul-mato-grossense. Ao longo do tempo, a música foi se modificando e se consolidando, sendo o *rock ‘n’ roll*, em fusão com outros estilos, colaborador da música atual e dos compositores surgidos por aqui, nomes como Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Geraldo Roca e próprio Celito.

Eu acho que tudo nasce assim [descompromissadamente]. Tudo nasce de forma natural, com um bando de malucos, jovens no final dos anos 60 e início dos anos 70, com sua formação na cultura dos anos 60, na música dos anos 60, e começa a exercer isso nos anos 70 [...]. Aquela vontade de se fazer música pra se divertir pra curtir, pra se expressar, sem um compromisso e uma visão de mercado, sem visão nenhuma a respeito disso, da maneira mais saudável possível (ESPÍNDOLA, C., 2009 apud NEDER 2014, p.174).

Yanaguita e Pereira (2003) observam que o período do final dos anos 1960 para início dos anos 1970, em Campo Grande, foi marcado principalmente pela elaboração e experimentação. Para o *rock ‘n’ roll* foi uma época bastante movimentada e de muitas mudanças, mas sem um compromisso de fazer um movimento próprio. Foi uma época

que começaram a surgir os diferentes estilos musicais do rock. A busca por novas sonoridades, instrumentos exóticos e arranjos mais complexos, somados à influência de drogas como o LSD, permitiram uma proximidade com o que estava acontecendo mundo a fora, ou seja, o nascimento do *rock* psicodélico e do movimento progressivo (Ibid, 2003, p.34).

De acordo com os autores citados, a inocência dos primeiros tempos ficou no passado. Desde o lançamento de *Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, em 1967, o rock começou a mudar sua cara. O trabalho dos *Beatles* elevou o rock a um status de arte e mostrou uma nova forma de compor e ouvir o ritmo. Segundo os mesmos, a aspiração para um rock mais elaborado, repercutiu também em Campo Grande, e uma das bandas que melhor representou este momento foi a “Zutrik”.

O rompimento do Miniboy's resultou na formação de duas bandas: o *Wood face* e o *Zutrik*. Esta última era formada por Miguelito (teclado), Lucio (baixo), Eder Mociaro (bateria) e Marcilio (guitarra) (YANAGUITA e PEREIRA: 2003, p. 35). A banda tinha como propósito musical um trabalho mais alternativo, voltado para o rock progressivo com elementos do jazz e de música erudita. As apresentações da banda, em sua primeira fase, resumiram-se a bailes e noitadas de *rock 'n' roll* no Clube Surian. “No sábado, a gente fazia baile, mas também tocava rock e aproveitava para tocar as músicas que a gente compunha” (MOCIARO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.36).

Miguelito relata que já era um som pesado, onde inseriram caixas de som com potência maior, e dizia que nesta época já alguns fãs acompanhavam o trabalho da banda, como Tetê Espíndola, Almir Sater e Bosco (Ibid, 2003, p.36). Era um rock mais voltado ao poder enérgico que o gênero oferecia.

Os grandes shows de rock em Campo Grande começaram com o Zutrik. Em 1977, um professor de natação do Colégio Dom Bosco teve a iniciativa de organizar o primeiro show de rock com uma banda da cidade. O Zutrik tinha todas as condições para ser essa banda metropolitana. “Nós tínhamos muita música nossa, muito rock ‘n’roll. A gente trilhava bem pelo rock progressivo, mas com letras em português” (MOCIARO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.37).

Mociaro enfatiza que a banda produziu o evento, com aparato de iluminação, novidade na época, inclusive usando, pela primeira vez, em Campo Grande, o efeito de gelo seco. Segundo o músico, o show foi um sucesso, mais de 700 pessoas compareceram. O Zutrik inovava o rock campo-grandense e, segundo relato dos autores, a banda buscava apresentar suas músicas, ou seja, um *rock* autoral de uma banda local.

Por outro lado, a juventude campo-grandense, gradativamente buscava um espaço onde podia se expressar e projetar um modo de vida. Abramo (1994) ressalta que o espaço de lazer é uma das dimensões mais significativas da vivência juvenil, é um local para o desenvolvimento de sociabilidade, das buscas e experiências. Segundo Teresa Caldeira, são a escola e a diversão que tornam os jovens visíveis enquanto um grupo etário distinto (ABRAMO, 1994, p.62). A juventude tem utilizado expressões simbólicas para se posicionar diante do seu contexto social. Segundo Dayrell (2005), a música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos diante da sociedade.

Shows como o do Zutrik, mostram a importância que o lazer, o tempo livre, proporciona nos grupos juvenis. As experiências presenciadas, a convivência nesses locais estimula a troca de conhecimentos e gostos, e acima de tudo, são importantes para o desenvolvimento do jovem, que em muitos casos, incita uma identidade coletiva.

O Zutrik era uma banda de grandes músicos. Além disso, eles possuíam uma química entre seus integrantes, o que fazia com que o processo criativo fosse algo natural. Mociaro observa que ele, Miguelito e o Lucio se entrosavam, e que todos os dias sentavam para compor (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.40). Entretanto, mesmo com toda criatividade para compor, infelizmente nenhum trabalho autoral da banda ficou gravado.

Outras bandas marcaram o *rock 'n' roll* campo-grandense na chamada segunda fase. “Teddy Yamaguete e Seus Besouros Maluquetes” foi uma delas. A banda surgiu em meados de 1974, era composta por Paulo Simões, Zé Pretim, Bosco e Geraldo Roca. No repertório, muita Jovem Guarda, James Brow, Rolling Stones e Bob Dylan (Ibid, 2003, p.45).

O diferencial da banda era sua criatividade em mesclar os ritmos, até incluindo ritmos fronteiriços. Em sua estreia, o grupo fez uma apresentação em Coxim, terra natal do baterista Bosco. Para não fazer feio, em um ambiente contrário ao perfil do grupo, muitas modificações tiveram que ser impostas: “Tinha coisas tipo lado B do Bob Dylan e, para não negar nossas raízes e escapar vivos, a gente colocava umas polcas paraguaias no meio” (SIMÕES, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.45). De acordo com Bosco, baterista da banda, o grupo era muito diversificado e, provavelmente, improvisava uma mistura de sons. “Eu lembro que o Geraldo Roca gostava muito de tocar “Marcianita”, fazia aquela levada que era meio que uma rumba-rock” (BOSCO, 2016 apud TEIXEIRA, 2016, p.272).

[...] o Teddy tinha suas particularidades. De Janis Joplin a Tonico e Tinoco, de músicas como Mercedita aos sucessos de Jimi Hendrix, a banda representava

bem a ideia da cultura do sul de Mato Grosso, a de caldeirão de culturas de diversidade (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.46)

Caiafa (apud Abramo, 1994:96) chama atenção para a característica universal que o rock possui, como ele mesmo diz, estrangeiro do *rock 'n' roll*, a partir de sua origem básica de mistura de diferentes referências. O autor ressalta que esta característica contribuiu em mesclar diversas linguagens e continuar sendo sempre rock. Em cada lugar que chega, será a mistura de um elemento de fora com um elemento de dentro (idem, 1994:97).

Em 1975 a banda se desfez, segundo Yanaguita e Pereira (2003), Paulo Simões já não tinha mais paciência para as fórmulas do *rock 'n' roll*. A partir do encerramento da banda, Simões buscou trilhar um caminho mais ligado às suas raízes, junto com seu amigo Roca, todavia, todo seu comprometimento com o rock de Campo Grande deve ser ressaltado e registrado, desde Os Bizarros até o Teddy, o *rock 'n' roll* campo-grandense teve sua mão.

Bosco e Zé Pretim, outros dois integrantes, depois do rompimento, passam pelo Zutrik, onde o rock permanecia ativo. Foi um período de muito aprendizado para Bosco:

Ali pra mim foi uma escola porque o Zutrik de músicos tarimbadíssimos e eu fui para aprender. Eles eram praticamente os músicos do Estado. Eu só tocava rock 'n'roll, mas lá eu tive conhecimento de bossa nova, bolero, samba, balada (BOSCO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.46).

A temporada de Bosco e Zé Pretim no Zutrik durou pouco. Após essa passagem, Zé Pretim recebe um convite para tocar em uma boate, em Aquidauana, levando com ele Bosco, o qual passaram três meses (Ibid, 2003:47). Após essa temporada, voltaram para Campo Grande e montaram o Euphoria. Segundo Bosco, esse era o momento, pois estavam preparados para montar uma banda. O Euphoria ficou um longo tempo com esta formação: Claudio (baixo) Zé Damião (guitarra), Zé Pretim (guitarra e voz), Bosco (bateria). A banda teve várias alterações em sua formação, durante sua trajetória (TEIXEIRA, 2016, P. 274).

Bosco enfatiza que o Euphoria tocava muito em bailes de estudantes. Entretanto, logo viram que seria impossível fazer as coisas como queriam. As apresentações da banda eram sempre repletas de muita energia.

“Nós sacamos que era impossível sobreviver tocando rock 'n'roll. Ai a gente adaptou o Euphoria para o baile, a gente fazia baile-rock [...] colocava umas polcas paraguaias no meio, uns Caetano... E tinha nossas composições próprias” (YANAGUITA e PEREIRA, 2003:47).

A banda possuía um repertório de músicas autorais, algumas próprias e outras com parceria de amigos do meio musical, como a música “Eu sou Euphoria”, de autoria de

Geraldo Espíndola e arranjo feito pela própria banda (Ibid, 2003:47). A criatividade e a responsabilidade de organizar um rock em Campo Grande, sempre foram ativas entre esses apreciadores do gênero. Bosco, Miguelito que nas décadas de 1960 e 1970 representaram o estilo, fomentaram esta parte de “origens”:

Nós tínhamos várias músicas, dava até para gravar um LP. E eu não tenho nada disso guardado. A gente tinha até uma música que falava de Chapadão. As influências eram várias [...] A gente tinha elementos de blues, rhythm n’ blues, rock e coisas que a gente ouvia (BOSCO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003:48).

O final dos anos 1970 para a década dos anos 1980 foi de muita dificuldade para o rock ‘n’ roll campo-grandense. Muitas bandas, como o Zutrik e o Euphoria, começaram a entrar em um processo de invisibilidade até serem extintas, como foi o caso do Euphoria, em 1981. Mociaro, integrante da banda lembra desse momento:

“Em 78, a discoteca explodiu e destruiu tudo o que se podia pensar em matéria de música. E isso não é exagero. A onda disco acabou com os bailes e shows, porque era muito mais barato organizar festas de disco music do que arcar com os custos de um baile” (MOCIARO apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.41).

Porém, nesse tempo um grande trabalho serviu como divisor de águas do universo musical do sul do Mato Grosso. Como veremos a seguir.

2.4 Tetê e o Lírio Selvagem: a mão do roqueiro Geraldo Espíndola

Se o lançamento de *Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, foi um marco para o rock mundial, o álbum *Tetê e o Lírio Selvagem* foi um diferencial para a música do sul de Mato Grosso. As influências da fase de experimentação que estava acontecendo no mundo do rock ‘n’ roll também foram captadas pelos músicos do grupo, principalmente por Geraldo Espíndola.

O trabalho foi lançado nacionalmente, em 1978, com um videoclipe exibido no programa fantástico da Rede Globo. A proposta do grupo era, basicamente, a proposta de Geraldo: a temática ecológica de um Pantanal estilizado, desterritorializado e não essencialista, unida à ambiência *anti-stablishment*, *hippie* roqueira de 68, marcante em sua formação, e à música *folk* (NEDER, 2014, p.156).

Para o músico Bosco, Geraldo Espíndola sempre foi um sujeito rock. “O Geraldo, para mim, é o mais roqueiro de todos. Ele era uma pessoa que tinha muita atitude rock ‘n’ roll aqui em Campo Grande” (BOSCO, 2003 apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, P.51). Segundo os autores, em 1973, Geraldo foi para o Rio de Janeiro para participar da

banda de rock "*Lodo*". Na banda, o músico sul-mato-grossense começou a exercitar um lado experimental, onde experiências e influências moldavam um novo olhar musical.

Ao lado das guitarras Gibson, dos baixos, amplificadores e bateria dos cariocas, Geraldo Espindola usou a sua craviola de doze cordas ligada num amplificador Marshall e num dispositivo de eco, dando ao instrumento a sonoridade de um sintetizador. Os rapazes do Lodo acharam aquilo o máximo e passaram a tocar constantemente a música e os arranjos do músico campo-grandense (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.50).

Em 1975, Geraldo retorna para Campo Grande e retoma o trabalho "experimental", agora com seus irmãos Tetê, Celito e Alzira, formando o conjunto Luz Azul que resultou no Tetê e o Lírio Selvagem.

Como foi enfatizado, o trabalho do grupo foi lançado, em 1978, com uma proposta idealizada por Geraldo Espindola. Segundo Neder (2014), o resultado não saiu de acordo como o músico havia planejado. Para o autor, o trabalho do grupo foi pasteurizado na forma de música romântica ou disco music. Ficando distante do perfil acústico, do folk com inspirações ecológicas e hippies criadas pelo grupo a quatro vozes, com suas craviolas, baixolão e percussão. A estética musical foi corroída pela dominação ideológica e pelo consumo de bens culturais da indústria fonográfica. O discurso dominante do mercado fonográfico maquiou o trabalho idealizado pelo grupo, ou seja, a busca de resultados precisava ser articulada com esses discursos. Geraldo Espindola explica o momento:

Fizemos o disco Tetê e o Lírio Selvagem, danados da vida porque mudaram tudo! Eu tinha cabeça de maestro, mas era respeitado por quem em São Paulo? Ninguém sabia quem eu era! Diziam "você não entende música, escreva uma partitura" Eu ia escrever o quê? Toco a minha música sem precisar escrevê-la! [Os produtores eram] Marcos Maynard, Roberto Menescal. Diziam: "Vocês não sabem nada, vocês são índios, vocês vieram do Mato Grosso, se quiserem gravar o disco é assim, se não bau, bau" [...] Em Rio Luar [...] [o] baixo era de discoteque [sic]. Desde o começo disse: eu não quero esse baixo", mas eles ganharam a cabeça de Tetê e Alzira [...] (NEDER, 2014:160).

Na fala de Geraldo, fica nítido todo o discurso dominante que abrangia o contexto musical que vinha se digladiando desde os anos 1960. No caso específico do grupo, além desse discurso, grande parte do trabalho foi modificado, a fim de deixar mais comercial possível. "Os arranjos foram mudados à revelia da banda, que muitas vezes via o baixo elétrico e a bateria encobrirem seus suaves vocais" (GUIZZO, 1982, p.:18).

Mesmo com todas as interferências, Tetê e o Lírio Selvagem representou um ponto alto na música experimental de Campo Grande e de todo o Estado. Para a música do recém-criado Mato Grosso do Sul, serviu para um despertar ecológico. Neder (2014) ressalta que mesmo não mencionando nenhuma vez o nome Pantanal, musicalmente o mais próximo de referências regionais, foram as músicas "Na catarata e Rio de Luar" que

seguiram o ritmo ternário componente dos ritmos fronteiriços, o trabalho não passou despercebido. A juventude que já vinha desde os períodos dos festivais se apropriaria dessa nova fase mais ligada à natureza. O disco Tetê e o Lírio Selvagem tornou-se a matriz do que viria a ser chamada “música pantaneira”, aquilo que representaria a modernidade na nossa música urbana (CAETANO, 2012:99).

Neder (2014) enfatiza que apesar da importância da postura roqueira de vários dos artistas campo-grandenses, como foi mencionado em depoimentos sobre suas experiências iniciais, muito desses nomes optaram em fixar uma imagem bucólica mais ligada ao regional. Muito disso, principalmente, relacionando ao processo de construção de uma identidade cultural decorrente da criação do novo Estado.

Para o movimento roqueiro, seu estilo experimental e a junção de referências técnicas e estéticas, com forte influência do *rock'n'roll*, contribuíram para a formação de nossa música. Tetê e o Lírio Selvagem, mesmo em curto espaço de tempo, pois se desfez em 1979, colocou a música e a natureza sul-mato-grossenses em evidência.

O rock campo-grandense desde os bailes do Rádio Clube, dos sábados no Surian, dos festivais, até a o surgimento de Tetê e o Lírio Selvagem, caminhava à margem de outros gêneros musicais, de artistas que transitavam entre vários estilos. O rock não possuía uma comunidade própria com atores e interlocutores que o representassem, com exceção das bandas já mencionadas como Euphoria e Zutrik. O gênero pouco aparecia.

2.5 Polca-rock: um novo jeito de tocar

Na segunda metade da década de 1980, um grupo de “novos talentos” começa a surgir no cenário musical de Campo Grande. Com ideias inovadoras, um grupo de rapazes busca se desvencilhar dos rumos daqueles jovens roqueiros iniciantes, que passaram a ser denominados “Prata da Casa”⁴⁰ e que se encontravam mais envolvidos com a atmosfera regional que o novo Estado proporcionava. “Desde 1982, o Prata da Casa, ao selecionar e valorizar aspectos mais regionais dos repertórios dos artistas contribuiu para despertar essa oposição” (NEDER, 2014, p.294).

Rodrigo Teixeira observa que, no final dos anos 1980, existiam poucas bandas de rock, eram duas ou três. O movimento “Prata da Casa” era mais um som acústico e sossegado, diferente do seu, eletrificado e agressivo, por isso era determinante procurar um som diferente (Ibid, 2014, p.286). Além dele, seu amigo Caio Ignácio, procurava

⁴⁰ Projeto realizado pela UFMS com a parceria da TV Morena em 1982. Reunia diversos interpretes da nova música urbana do Mato Grosso do Sul.

produzir algo de novo no meio cultural. Dessa troca de ideias e experiências, surge a polca-rock. Basicamente a fusão do pop com o *rock 'n'roll*, misturado a elementos da música tradicional paraguaia (CAETANO, 2012, p.151).

Rodrigo Teixeira relata este momento de inquietação, decorrente às transformações que estavam acontecendo na música urbana de Campo Grande.

Conheci o Caio em 1987, na época do Bar Nagibão, na Rua Maracaju em Campo Grande. O Nagibão era uma espécie de templo cultural, onde aconteciam as manifestações artísticas da cidade. Nas conversas com **Caio Ignacio a gente refletia sobre um jeito de fazer com que a música daqui tivesse uma pegada mais forte, uma linguagem mais roqueira, com menos violão mais guitarra e percussão** (grifo meu) (TEIXEIRA)⁴¹

Foi um momento em que foi possível manifestar e dizer que também existiam outros talentos que tinham sua própria maneira de se expressar.

[...] essa polca-rock, também pregava essa substituição de gerações. Falava enfático: Não existe aí só os “Prata da Casa”, a gente tá aqui, a gente tá vivo porra, entendeu? (TEIXEIRA, 2009 apud NEDER, 2014, p.288).

Altair dos Santos⁴² salienta que a polca-rock é reflexo da somatória de todas as influências registradas de migrantes e imigrantes. Sobretudo, podemos analisar como uma extensão do processo juvenil de Campo Grande. Uma nova geração que buscava também transformar e ocupar seu espaço. “A polca-rock mais que uma música, representava uma postura perante as coisas da época” (Rodrigo Teixeira)⁴³.

A fala de Teixeira, nos mostra um contexto em que nem todos estavam satisfeitos com os rumos que a música urbana estava tomando. Neder (2014) ressalta que muito dessa insatisfação estava ligada, de certa forma, à exclusão desses novos personagens nas transformações que transitavam no segmento musical, incentivado pelas instituições oficiais, em que os “Prata da Casa” eram participantes. E, também argumenta, o descompromisso dessa nova geração, representada por Teixeira e Caio Ignacio, em expressar o discurso das elites dominantes que seria a construção de uma identidade cultural do Estado nascente. Para o autor, todo o conflito baseava-se em um discurso de poder, em que valorizar os aspectos regionais nos pós-divisão do Estado era o foco principal.

⁴¹A Música de MS: História de Vida – Rodrigo Teixeira. Maria da Glória Sá Rosa. Matula Cultura, 2011, Fonte: <https://matulacultural.wordpress.com/2011/11/13/a-musica-de-ms-historias-de-vida-rodrico-teixeira/>. Acesso: 01 de out 2020.

⁴² Polca-rock: uma extensão social/Filho de Humberto. Autor: Altair dos Santos, 2004. Fonte: http://www.humbertoespindola.com.br/006-mino-txt_004.htm. Acesso: 01 de out 2020.

⁴³ A Música de MS: História de Vida – Rodrigo Teixeira. Maria da Glória Sá Rosa. Matula Cultura, 2011, Fonte: <https://matulacultural.wordpress.com/2011/11/13/a-musica-de-ms-historias-de-vida-rodrico-teixeira/>. Acesso: 01 de out 2020.

Podemos analisar que, de acordo com os discursos, uma ruptura mais enfática estava sendo desenvolvida no contexto musical de Campo Grande, até mais que nos tempos dos “pioneiros” da música. O processo divisório, o ideal de uma nova identidade, materializava-se na música. A busca por um profissionalismo e reconhecimento deveria caminhar mais próxima dos discursos dominantes. Quem não estava de acordo deveria seguir caminhos alternativos.

Por meio desses discursos musicais, colocava-se em embate aqueles que se situavam mais próximos das instâncias decisórias e da aprovação da sociedade mais ampla, com um discurso já assimilado, e aqueles que procuravam tornar explícita sua revolta, utilizando músicas destoantes desse discurso (NEDER, 2014, p.288).

Entretanto, vale ressaltar que a geração Prata da Casa, desde o surgimento dos festivais, já vinha realizando um trabalho de renovação na música urbana, tanto que o movimento foi nomeado pelo jornalista e pesquisador musical José Octavio Guizzo, como “moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul” (NEDER, 2014, p.3). Teixeira (2016) argumenta que essa geração que começou nos festivais promovidos pela professora Glorinha, chega à metade dos anos 1970, em plena divisão do Estado, com boa bagagem, responsáveis pela atualização da música sul-mato-grossense. Portanto, o processo de inovação, o rompimento do “antigo”, promovido pela criação do novo Estado, encontra nessa geração um referencial, e não o contrário.

Segundo Caetano (2012), para muitos artistas, a ideia germinal da polca-rock já existia desde o Tetê e o Lírio Selvagem, com a canção Na Catarata. Entretanto, o autor destaca o comentário do músico de Rodrigo Teixeira, o qual observa que essa canção não foi uma imposição dos Espíndola, e sim, do pianista Nelson Aires. Para Teixeira, foi mais uma adequação estética do que uma descoberta. “A canção Polca Outra Vez, de Geraldo Roca, também é apontada como uma matriz polca-rock” (CAETANO, 2012, p.153). Rodrigo Teixeira observa que a música é puro *rock ‘n’ roll*, com estilo *a la* Chuck Berry, mas em compasso ternário (Ibid).

O músico anteriormente citado, nos mostra que outra referência para a polca-rock foi o grupo Poranguetê. Para Rodrigo Teixeira, o fato de o grupo batizar o próprio som de “Rock de Botina”, evidenciava a vontade de mostrar um novo estilo de trabalhar a música (NEDER, 2014, p.284). Entretanto, permaneceram envolvidos com a “velha guarda”, representantes da música do recém-criado Mato Grosso do Sul. Neder relaciona isso com a forte ligação que Lenilde Ramos, integrante do Poranguetê, possuía com a geração “Prata da Casa”, o qual ela participava assiduamente.

Caetano (2012) argumenta que a primeira música oficialmente rotulada e tocada como polca-rock foi Colisão, composta por Jerry Espíndola e Ciro Pinheiro. Esta canção foi a afirmação da polca-rock como um novo jeito de tocar. Jerry Espindola fala que havia gravado um disco chamado “Pop Pantanal”, e que Paulinho Moska se deslumbrou pela faixa 34, dizendo que aquilo era um diferencial e que ninguém havia feito antes:

[...] “olha, esse trabalho é legal”, “isso aí é um diferencial, isso aí ninguém faz”. Eu falei “não, lá na minha terra todo mundo faz”. “Não, mas aqui eu nunca vi isso. Se você fizer, você vai ser visto como novidade”. Ele falou tudo isso, foi batata. Tudo que ele previa aconteceu. Ficamos conhecidos no meio artístico, porque essas coisas vão rolando de boca a boca, muitos artistas viram, gostaram curioso para todo mundo e depois a gente começou a colher os frutos [...] ganhei um prêmio em cima e um trabalho chamado Composição ternaria. Quer dizer muito pouco tempo [depois de] ter assumido essa regionalidade, ela rendeu muito mais frutos do que minha carreira inteira antes, entendeu? Por que eu deixava isso meio de lado, por achar que era uma coisa comum. E era justamente o contrário (ESPÍNDOLA apud NEDER, 2014, p.291).

Neder (2014) analisa que, a partir de Colisão (2000), de Jerry Espíndola, de total descompromisso do mesmo em assumir a regionalidade, passa a evidenciar em sua música as influências fronteiriças. Para Caetano (2012), além de reafirmar uma identidade cultural mais voltada à cultura das sociedades platinas, ela se torna a mais recente aposta da música regional de Mato Grosso do Sul, na tentativa de obter seu reconhecimento no espaço fonográfico.

Para Rodrigo Teixeira, o que Moska disse para Jerry, “era o que ele e Caio enfatizavam e buscavam, na década de 1980” (CAETANO, 2012, p.157). Teixeira deixa claro que após Colisão, a fagulha da polca-rock foi acesa e o movimento foi reconhecido como algo estruturado e inovador, entretanto, o sucesso popular não foi alcançado. Neder (2014) menciona que segundo Jerry, os bons resultados não foram obtidos por um suposto sucesso popular, mas sim, a partir de editais lançados por empresa ou instituições, que era uma alternativa ao mercado fonográfico.

Os discursos negacionistas construídos ao longo da história, em que colocam os países platinos como símbolo do atraso, contribuíram para o “não sucesso” do movimento polca-rock. Para o autor citado, era inviável o sucesso nacional no mercado de massas, de um produto musical, com fortes influências paraguaias, e que os bons resultados alcançados por Jerry, fora do mercado popular, são decorrentes da popularização dos debates acadêmicos sobre a necessidade de valorização do diferente. E salienta que o discurso da diferença é um fator positivo e crucial para a derrubada desses paradigmas.

Apesar do pensamento de ruptura que caracterizou o início da polca-rock com a geração Prata da Casa, ao longo da história, a nova geração também se tornou referência

na música sul-mato-grossense, de início uma postura rebelde e política: “era os caras novos que estão querendo agitar alguma coisa” (TEIXEIRA, apud NEDER, 2014, p.293). A polca-rock movimentou um cenário e deu continuidade ao que a “geração dos festivais”, depois denominados Prata Casa, havia realizado, Rodrigo Teixeira resume muito bem esse momento: “Estávamos tão na frente nos anos 80, que acho que continuamos na frente até hoje, com toda a modéstia. Essa coisa de rebeldia do rock vai existir sempre, é cíclico”⁴⁴.

Os compositores mais jovens também foram se inserindo ao contexto musical da mesma forma que foi a geração anterior. Aquele ímpeto de início, enfatizado anteriormente por Rodrigo Teixeira, de fazer algo diferente, ganha formas. Um legado do movimento, deixado por esses rapazes, permaneceu e ainda permanece no universo musical de Campo Grande, ou seja, um *rock 'n' roll* com fortes influências regionais.

Em Campo Grande, nos últimos anos, surgiram experiências de boa visibilidade local entre os jovens com música que vêm, de alguma maneira buscando o sucesso sem assumir uma identidade demasiado definida. O duo Filho dos Livres pode ser citado como desses casos. Sua música é bastante influenciada pela MLC [Música do Litoral Central] e, consequentemente, pela música paraguaia e o chamamé; **entretanto transita pelo sertanejo universitário (grifo meu)**, conseguindo arrebanhar fãs em outras classes sociais e segmentos culturais (NEDER, 2014, p. 294).

Para o autor, o duo “Filhos dos Livres” traz como referência uma postura mais técnica e inserida no mercado. Sua música é mistura de rock com o regional. “O duo tem composições que ora tendem a um universo próximo da música urbana pop e pop/rock, ora ao regional, que é bem recebido pelo público sertanejo” (Ibid 2014:295). No entanto, como diferencial, não possui uma identidade demasiadamente definida, isso os possibilita alcançar um público mais diversificado como é o caso do público do sertanejo universitário. Para Neder, essa relação com o sertanejo universitário é baseada na proximidade que a música sertaneja sempre teve com as influências platinas.

O sertanejo universitário tem como diferencial os jovens, pois essas músicas, falam exclusivamente do seu cotidiano. É um estilo que reflete o modo de vida dos que ouvem, ou seja, um público jovem se identificando com artistas jovens. É uma estratégia de sucesso usada no final dos anos 1950 pelo *The Everly Brothers*, os últimos dos roqueiros clássicos. Friedlander (2006) ressalta seu estilo como retrato das preocupações

⁴⁴ Entrevista de Rodrigo Teixeira ao Matula Cultural. A música de MS: histórias de vida. Fonte: <https://matulacultural.wordpress.com/2011/11/13/a-musica-de-ms-historias-de-vida-rodri-go-teixeira/>. Acesso: 15 de já. 2021.

adolescentes, o que incluía amores, escola e, algumas vezes um olhar bem-humorado sobre os jovens.

Outro aspecto importante sobre o estilo é sua proximidade com o lado mais *pop*. O jornalista Mauro Ferreira explica: “o público, em sua maioria, não é mais o homem do campo que foi para a cidade e sente saudade do que deixou para trás”⁴⁵. Podemos também ressaltar uma maior participação das mulheres como grandes destaques nesse meio. O Filho dos Livres soube visualizar e se apropriar desse cenário, o conhecimento foi essencial para o reconhecimento.

Para se firmar no mercado, o duo contava, não somente com seu preparo instrumentista, mas também com o conhecimento deste espaço, ou seja, eles já eram um produto dessa indústria cultural. A vivência, o conhecimento e as estratégias que a equipe Filho dos Livres possuía, contribuiu para essa inserção.

Além do maior preparo como músicos instrumentistas e de conhecimento de produção de estúdio e palco, o duo traz como diferencial uma postura mais nitidamente mais técnica e inserida no mercado. Utilizam recursos de marketing no gerenciamento de seu sítio na internet, e fazem constantes estatísticas dos acessos e suas músicas para planejar os repertórios de suas produções (NEDER, 2014, p. 294).

O autor ressalta que o planejamento, as pesquisas de mercado da equipe, principalmente dos músicos, contribuíram para conhecer basicamente os “públicos-alvo”. O Filho dos Livres soube captar as diversas facetas da música sul-mato-grossense como um fator positivo, fator esse, que não foi alcançado por gerações anteriores, negociar com o mercado cultural.

Contudo, nem todos os grupos pertencentes ao universo musical de Campo Grande procura diversificar esse raio de trabalho, onde mesclam estilos pop com o regional, muitos aspectos podem ser considerados. Neder (2014) cita um exemplo que seriam os fluxos migratórios que chegaram a Campo Grande após a divisão. O autor enfatiza o caso do grupo de rock *Jennifer Magnética*, formado pelos jovens músicos Rodrigo Faleiros, Jean Stringueta e Diogo Zarate. Stringueta fala que há 15 anos reside no Estado e não cresceu ouvindo a música que é intitulada regional:

“[...] eu cresci com o pensamento voltado para outra música”. (Rodrigo, outro integrante, relata) “meu pai era roqueiro daqueles de comprar discos de vinil, da década de 60 até a de 80.... Minha forma de pensar musicalmente é pelo rock.” (NEDER, 2014, p. 297).

⁴⁵ Mauro Ferreira, jornalista e ex-crítico musical da extinta revista Bizz, do Jornal O Globo. Fonte: <https://topview.com.br/estilo/entretenimento/aperte-o-play-motivos-para-ouvir-e-amar-sertanejo-universitario/> Acesso 22 de out de 2020.

Final dos anos 1980 para início dos anos 1990, já começavam a surgir vários grupos dispostos a trabalhar sua própria música, sem a interferência de nenhuma influência regional ou fronteiriça. Neder (2014) comenta que esses grupos não buscavam dar continuidade com os sons que faziam parte do contexto, o autor nos traz um depoimento bem explícito de Rodrigo Teixeira

[Depois da geração de 80] já tem uma terceira [geração]. Ali na década de 90 começaram a surgir as bandas de rock no Mato Grosso do Sul. Com força. E inclusive faz esse pessoal da velha guarda se mexer em termos sonoros, tal. Vem aí a Blues Band, que foi uma banda germinal, que fazia blues e tal, que era o Bosco, Fabinho Brum, o Renato, que hoje é dos Bêbados. [Habilidosos, bandas de blues]. Em 96 começa uma cena da rapaziada novinha mesmo, que não quer saber de Prata da Casa! “Não me venha falar desses caras” Eles tocam punk rock, é o Incontroláveis. Então vem em 96 moçada do Panela Records, cara que é o Waguinho [...] o cebola, entra uma moçada fazendo punk rock, falando de AIDS que é o cão, tem o HIV, que era uma banda de punk falando de AIDS, cara, as letras, uma coisa muito ... Os caras levam ao pé da letra, ao fundo – aquilo que a gente queria! De fazer uma linguagem urbana, só que [diferente do que a gente queria] descolados da fronteira, esses caras da geração de 96. É punk rock, música de 2 minutos, gritando, distorção, pau no cu do trem do pantanal, véio. É a negação, a geração da negação. Surgiram em 95,96 que é quando acontece aquele boom do sertanejo [...], é meio que uma reação mesmo. [Para a geração dele, o local é uma questão, para a geração de 96, isso não é mais uma questão] “Que saco, bicho, puta que pariu, só porque é daqui tem que falar de boi, não vem com esse papo” (TEIXEIRA, 2009 apud NEDER, 2014, p. 299-300).

O depoimento de Teixeira nos mostra a construção de um cenário alternativo, em relação ao que já havia estabelecido no campo cultural de Campo Grande. Com uma nova linguagem e novas práticas, jovens buscavam exercer seu direito de inserção. Abramo (1994:96) argumenta que, o rock, além de suas ligações com a indústria cultural, surge também com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes, com uma preocupação de renovar costumes e valores.

O rock campo-grandense, desde o surgimento com os jovens no final dos anos 1960 até o início da cena alternativa, caminhou como uma experiência em um laboratório, muitos foram impactados por ele e iniciaram suas trajetórias. Entretanto, não se apossaram dele de forma definitiva, não se alicerçaram e caminharam de forma exclusiva com ele. De certa forma, foi prejudicial para a continuidade do gênero musical na cidade, e ocasionaram o que eu chamo de “épocas de silêncio”, que foi a falta de um movimento próprio que o alavancasse.

A partir dos anos 1990, como relatado por Teixeira, grandes nomes e grupos começaram a fomentar este *rock ‘n’ roll power*. O rock passou a ter seus representantes e defensores. Portanto, o *rock ‘n’ roll* campo-grandense, de essência contestatória, de um som enérgico e puro como exige o gênero, começa a ser praticado por aqui. Importante

ressaltar que, como o rock, ao longo de sua história, foi se dividindo em várias vertentes, o *rock 'n' roll*, em Campo Grande, também foi se desvencilhando, mas de uma forma diferente, de um lado o cover praticado e solicitado em “barzinhos” da cidade, do outro o autoral inseridos nos “becos” do underground. É rock de jovens esquecidos em um canto esquecido da cidade, todavia com um potencial incrível que veremos nas reflexões a seguir.

CAPÍTULO 3 - A CENA ALTERNATIVA DO ROCK CAMPO-GRANDENSE: COMO TUDO COMEÇOU

Como vimos anteriormente, a chegada do *rock 'n'roll*, em Campo Grande, se deu por diversos fatores. A busca por uma atualização cultural, o desenvolvimento do rádio na cidade e também por uma juventude que procurava, através de informações e novidades que chegavam de fora, uma nova música, uma nova forma de se expressar musicalmente. O rock foi sendo construído e moldado e, novos atores vão sendo inseridos no contexto. Uma rede de colaboradores, apaixonados pelo gênero musical, montando uma cena dinâmica e talentosa. Devemos compreender o termo “cena” como algo multifacetado, uma ideia pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, efetivas e econômicas, decorrentes desse fenômeno (JANOTTI JR e PIRES, 2011, p. 11).

Segundo os autores, são poucos os conceitos relacionados à música, que se firmaram com tanta influência no imaginário de jornalistas, fãs, e músicos quanto o termo cena⁴⁶. Na década de 1940, o termo foi muito usado por jornalistas norte-americanos para denominar o contexto jazzista e toda a sua movimentação. Tudo que englobava música, apreciadores, organizadores, produtores, músicos, era caracterizado como cena. Nos primeiros anos, jornalistas aplicaram o termo em muitas situações:

[...]. Esse discurso jornalístico não serviu somente para descrever a música [...], mas também funcionou como uma fonte cultural para os fãs de gêneros musicais particulares, habilitando-os para forjarem expressões coletivas como “underground” ou “alternativo”, e identificar distinções culturais como o mainstream (BENNET e PETERSON, 2004 apud JANOTTI JR e PIRES, 2011, p. 12).

No decorrer das décadas, o termo foi se popularizando entre o meio especializado, para relacionar as práticas musicais em determinados espaços urbanos. Nos anos 1990, o canadense Will Straw propôs uma análise das cenas como um conceito que permitia a compreensão mais ampla de parte das práticas musicais (Ibid, 2011, p.13). Para os autores citados, a cena é uma maneira das práticas musicais ocuparem o espaço urbano e ser foco dos processos sociais dos atores envolvidos na produção, consumo e circulação

⁴⁶ A “cena” é compreendida como um espaço ou um conjunto de territórios constituídos e compartilhados por diferentes indivíduos ou atores sociais que constituem muitas das tribos urbanas e das bandas de *rock underground*. Ver a respeito KAHN-ARRIS, Keith. Music is my life. Discourse analysis and the interview talk of members of a music-based subculture. Goldsmith College, Sociology Working Paper n.4, London, 1997 apud ROSA, 2007:44.

da música nas cidades. Partindo dessa premissa e a partir das práticas musicais relatadas no decorrer do presente estudo, uma parte da juventude campo-grandense, ou seja, os *rockers*, começam a ocupar espaço de acordo com suas práticas e preferências.

Sendo assim, como uma teia, todo o processo de construção vai se interligando em um objetivo máximo de fazer e apresentar o que se julga apto a fazer, que é produzir e expressar o que o mundo artístico permite e o que os jovens responsáveis por esta construção gostam de fazer. Entretanto, para isso, é preciso compreender esse espaço onde a arte se expressa de várias formas.

A complexidade do campo artístico requer conhecimentos de seus mecanismos de funcionamento. Alguns estudos nos direcionam para este universo. Nas últimas décadas, alguns estudos teóricos e metodológicos vêm se impondo no campo dos estudos sobre a arte. Para o estudo proposto, que é o rock underground de Campo Grande, a análise de Howard S. Becker “Mundos Artísticos e Tipos Sociais” (1977) é pertinente para uma melhor compreensão do cenário em pauta.

O teórico parte do pressuposto que o mundo artístico é constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte. O autor afirma que é necessário entender as obras de arte, os trabalhos apresentados, considerando-os como resultado da ação coordenada de todas as pessoas, cuja cooperação das atividades propostas é essencial para que o trabalho seja realizado e os objetivos sejam alcançados. Para o autor, qualquer valor social atribuído a um trabalho tem sua origem num mundo organizado. Para isso, é necessário que todos os envolvidos, de um determinado contexto artístico, estabeleçam uma relação de cooperação. A cooperação mútua centrada nas relações é a base do pensamento de Becker.

Esta relação é constituída tanto de pessoas que concebem o trabalho, como os que executam, como o músico, o ator, o técnico, ou seja, aqueles que propõem o momento indispensável à sua execução. Todas essas pessoas coordenam suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais que fazem parte do contexto a que pertencem. As convenções permitem a existência de atividades cooperadas.

É primordial que esses grupos de pessoas inseridos nesta rede de cooperação estejam em um campo em que eles se sintam familiarizados. Para Becker, a interação e todas as partes envolvidas, produzem um sentido comum de valor do que é por elas produzido coletivamente. “A sua apreciação mútua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas às outras, convence-as de que vale fazer o que fazem e de que o

produto de seus esforços é um trabalho válido” (BECKER 1976 org. VELHO, 1977, p.11).

Becker enfatiza que podemos descrever essas pessoas e redes de cooperação desse mundo artístico, adotando como critério o grau em que participam ou dependem dos comportamentos regulares que constituem a ação coletiva do mundo ao qual pertencem. Em sua linha de raciocínio, entre outros, ele aborda os chamados profissionais integrados, os inconformistas, os ingênuos e a arte popular. No âmbito musical, o qual está sendo discutido, o autor ressalta dois desses quatro conceitos para uma melhor compreensão do cenário, quais sejam: os integrados e os inconformistas.

O mesmo tipo de descrição, no entanto, poderia em princípio ser feita de outros participantes desses sistemas de ação coletiva. Vamos começar a considerar alguns tipos de artistas do senso comum, empiricamente identificáveis, tentando ver até que ponto a inserção de seu trabalho no contexto de mundos e convenções antes descrito pode-nos ajudar a compreendê-lo (BECKER 1976 org. VELHO, 1977, p. 11).

Para Becker, os profissionais integrados estão inseridos em um mundo artístico estabelecido de acordo com suas regras e convenções e as aceitam. Em um espaço onde todos sabem como proceder, os trabalhos são realizados de acordo com os ditames das convenções vigentes naquele mundo. O artista é reconhecido pelo público, seus trabalhos são aceitos, pois se encontram de acordo com gostos e escolhas desse público. Geralmente esse tipo de artista não ultrapassa os limites das convenções, a rotina substitui a criatividade. O autor observa que até existe uma certa criatividade, a qual destina-se ao que ele chama de “estrelas contemporâneas”.

Se há os integrados, de acordo com o autor, qualquer mundo artístico organizado produz os seus inconformistas. Os inconformistas são aqueles artistas que pertenceu ao mundo artístico convencional e que, em determinado tempo, se rebelou e resolveu não aceitar mais suas convenções. Decorrente disso, o inconformista se depara com enormes dificuldades de ter seus trabalhos reconhecidos, principalmente não aceitarem lugares convencionais de divulgação de sua arte, ignorando os mecanismos de exposição de trabalhos como teatros, museus, salas de concerto, etc. Eles criam seus próprios espaços e formas de divulgarem seus trabalhos, recrutam seus próprios seguidores criando sua própria rede de colaboradores, inclusive seu público. Entretanto, segundo Becker, os inconformistas se originaram de um mundo artístico, foram formados por ele, consequentemente de alguma forma continuam ligados a ele. Becker ressalta que a intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse

mundo, seja este que se adapte às convenções, por ele próprio estabelecidas, para servir de base de seu trabalho. Para o autor, o inconformista busca alternativas para se desvencilhar das convenções, moldando até certo ponto inovações para aquele meio, todavia sua forte relação com este mundo convencional o mantém ainda em contato com ele e almejando-o.

Trazendo a reflexão de Becker para o que estamos propondo, podemos verificar que as convenções estabelecidas em cada um dos pontos traduzem o seu contexto, ou seja, para os integrados, todo o trabalho baseia-se de acordo com os ditames do espaço. O mercado fonográfico é um exemplo disso. A rotina de satisfazer o público impede, em muitos casos, de ultrapassar essas convenções. Pouco se cria. Por outro lado, os inconformistas conhecem os padrões, todavia, como mesmo salienta o autor, em determinado tempo se negam a ser regidos pelo mesmo. Criam seus próprios meios de subsistência, mas em alguns casos, focando ainda alçar voos mais altos, muito se assemelhando com o movimento underground. Becker, com maestria, mapeia o mundo artístico que pode muito bem ser transloucado para este movimento e suas práticas.

O underground também é um local de relações onde as redes de cooperação norteiam e movimentam a cena, sem esta rede pouco se faz. Rosa (2007) argumenta que este espaço é um dos principais eventos onde podemos observar nitidamente essas relações. Portanto, antes de direcionar a pesquisa para o local onde ela foi desenvolvida, é necessário explicar o underground enquanto objeto de estudo.

O movimento underground surgiu no final da década de 1960, nos Estados Unidos, juntamente com as ondas da contracultura. De acordo com Maia (2014), em meados da década de 1960, com o objetivo de romper com *status quo* estabelecido, que era a política imperialista dos Estados Unidos, protagonizada pela Guerra do Vietnã e a cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades ocidentais, a contracultura se consolidou como um movimento que se opunha a tudo isso. O movimento foi um catalisador que influenciou importantes setores da população estadunidense e europeia, imprimindo uma cultura underground. Segundo a autora, o underground é termo inglês que significa “subterrâneo”, refere-se aos produtos e manifestações culturais que fogem dos padrões comerciais, oposto ao *mainstream*.

O mainstream (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente consagrados. O underground, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação

particulares e segmentadas, firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o mainstream) (JANOTI JR 2006 apud MAIA, 2014, p. 40).

A autora ressalta que a característica principal do underground é diferenciar-se desse *mainstream* como forma de legitimação de suas práticas culturais. Seus resultados estão mais focados com a autenticidade do que em atender os padrões mercadológicos, entretanto, não pode ser considerado um segmento à margem da produção de mercado, se equiparando, em muito, com o que foi enfatizado por Becker sobre os inconformistas. O *underground* possui um seletor público que movimenta toda a engrenagem, um público fiel e cativo que se valoriza e consagra internamente. Janoti Junior (2006) ressalta que tanto underground, quanto *mainstream*, buscam acima de tudo, um posicionamento em relação ao mercado, o funcionamento de cada campo depende de seus mecanismos próprios.

Para o *mainstream*, o interesse maior é captar o máximo possível de apreciadores e consumidores. Opondo-se a isso, o underground busca uma liberdade em produzir e se expressar. Rosa (2007) ressalta que quanto mais se insere no mercado, mais se deixa de criar seus trabalhos de forma independente. Beto Cupertino, vocalista da banda goiana *Violins*, deixa claro isso em um artigo denominado “A oposição entre os campos de produção musical underground e o popular” (Rafael de Almeida Silva, UFBR, 2011)⁴⁷.

Segundo o músico, a banda tem sete álbuns gravados, todos de forma independente. Seus integrantes possuem uma visão oposta em relação às músicas exigidas pela indústria fonográfica. A banda possui uma estética musical de gosto refinado, com letras impactantes e, decorrente disso, nunca buscou uma aproximação com gravadoras pertencentes aos grandes centros. O vocalista argumenta que a banda sempre teve uma pegada autoral e livre, características que seriam um entrave às gravadoras do mercado fonográfico. Para ele, depender deste “nicho” fonográfico seria a morte da liberdade e da criatividade de um artista. Segundo o artigo, a entrevista nos mostra o quanto o caráter de liberdade e autonomia envolve o underground.

. Maia (2014) observa que o underground é formado por vários grupos sociais que apresentam características semelhantes, que são motivados pelos produtos artísticos e culturais que eles mesmos produzem e consomem e, principalmente, de possuir o sentimento de partilha com seus pares. Oliveira (2014) afirma que o underground não é um espaço exclusivo de apenas uma tribo, o espaço abriga uma diversidade de grupos com seus mais variados estilos, segundo o autor, o underground não é limitado apenas ao

⁴⁷ Artigo publicado na revista SBSociologia. Fonte: <http://sbsociologia.com.br>. Acesso em jul. 2021.

contexto de espaço, ou mesmo de cena, mas, principalmente, como um complexo “estilo de vida”.

Matos (2019) argumenta que o estilo pode ser elaborado a partir das relações de cena entre vários gêneros e subgêneros musicais e outras expressões artísticas, as estruturas de sentimentos, as atitudes, representações e os comportamentos associados. Para a autora, o underground encarna uma gama de identidades musicais que têm em comum duas coisas: “uma expressão artística musical autêntica e autônoma, e o caráter alternativo, transgressor, que surge da relação com o sistema hegemônico” (MATOS, 2019, p.11).

A construção e movimentação da cena dependem muito deste espaço de relações, as iniciativas são elaboradas a partir do contato desta cena. Mesmo com características semelhantes, o underground possui um universo multifacetado de grupos diferenciados, com seus gêneros e subgêneros musicais, arte das mais diversas expressões como literatura, artes plásticas e outras formas artísticas.

A autora enfatiza que para muitos, descobrir o underground é como encontrar um mundo novo, onde se pode reinventar e ser da forma que quiser. Surge como alternativa adolescente para os problemas de adequação e, principalmente, de se aglutinar com indivíduos com um estilo de vida parecido ou próximo de seus ideais. Não é à toa que o dizemos “ideal underground” (MATOS, 2019, p.13).

Rosa (2007) argumenta que um dos principais espaços onde podemos perceber nitidamente essas relações, o qual se pode analisar e compreender o grau de pertencimento dos indivíduos em relação aos seus pares, são os shows de rock da cena underground. O *rock ‘n’ roll* é uma das principais formas de expressão do movimento. Nesses espaços existe um conglomerado de discursos ideológicos e estéticos representado por diversas vertentes do gênero musical, são vários movimentos dentro de um movimento underground. Como já foi enfatizado anteriormente o estudo não abordará um grupo específico, mas sim, a cena que movimenta todo processo, e um dos mecanismos que constrói tudo isso são os rôles que recebe um gama de grupos envolvido com o *rock ‘n’ roll*.

A cena underground começou a ser construída com a afirmação do rock em Campo grande, como já foi ressaltado por este estudo. As comunidades juvenis aos poucos foram recebendo informações que possibilitavam o início deste movimento por Campo Grande. Uma nova fase do *rock ‘n’ roll* começava a ganhar forma nos gostos dos adolescentes e jovens da cidade como veremos a seguir.

3.1 Os heavy: camisas pretas e cabelos longos circulando pela cidade

Dayrell (2005) distingue a juventude como uma fase em construção, mais complexa que a “fase de passagem”. É uma fase de transição em que o jovem está em um intenso processo de formação, em que os questionamentos existenciais fazem parte deste processo. Abramo (2007, apud SEIXAS, 2019, p.270) observa que a juventude vem sendo estudada e analisada a partir da década de 1950.

A autora argumenta que nos anos 1950, a juventude estava relacionada a um problema de rebeldia, cabia aos adultos guiá-los e integrá-los à sociedade. Nos anos 1960 e parte dos anos 1970, a imagem da juventude passa a ser de ameaçadores da ordem social. Jovens em busca de transformações, com isso dando início aos movimentos de contracultura. Já os anos 1980, a juventude é apontada como individualista, conservadora e apática a tudo à sua volta. Os anos 1990 configuram uma década em que os jovens geralmente estão envolvidos com a violência urbana.

Seixas (2019) enfatiza que após estes estudos em que a juventude é analisada de acordo com suas fases, uma preocupação em relacionar a juventude com outras categorias começa a surgir. Estudos com indicadores como classe, cor, gênero, sexualidade e religião passam a fazer parte.

Desta forma, as ciências sociais demonstraram que a juventude é uma construção social. [...]. Nesse sentido, os estudos sobre juventude deixam de se ater a “fases da vida”, infância, adolescência e vida adulta para pensar a juventude enquanto condição do indivíduo, ou o modo de se relacionar com a sociedade (SEIXAS, 2019, p. 270).

Com isso, algumas práticas se instituem no modo particular de se relacionar com a sociedade. Uma destas práticas é a música. A música torna-se um mecanismo destes relacionamentos. Sobre isso, Arroyo (2013, p. 17) comenta: “Se a música é a parceira de destaque nessa fase da vida, então convém saber como ela participa das inúmeras possibilidades de ser jovem e de viver a juventude nas sociedades contemporâneas”. Ao compartilhar os mesmos gostos e anseios, o jovem experimenta através da música o sentimento de pertencimento. Menandro, Trindade e Almeida (2010) também analisam que os jovens encontram na música uma de suas maiores fontes de diversão e principalmente, um meio através do qual podem se expressar.

Sua preferência musical recai sobre aqueles estilos em que encontram retratados aspectos de seu cotidiano e que tratam temas com os quais se identificam, em alguns casos com grandes doses de irreverência em suas letras. Rap, funk e principalmente o rock atraem a atenção dos adolescentes (MENANDRO, TRINDADE & ALMEIDA, 2010, p. 137).

Conforme ressaltado no capítulo anterior, a juventude campo-grandense soube dialogar e negociar com a sociedade através das práticas musicais. A partir daí a juventude começa a expressar uma cultura juvenil campo-grandense. Decorrente disso começam a surgir bandas que movimentam o segmento musical, alguns trabalhos surgem como incentivadores deste novo momento musical, como é o caso do apresentado pela banda “Alta Tensão”.

A banda “Alta Tensão” exerceu um papel fundamental para essa nova fase do rock campo-grandense. O metal, uma das vertentes do *rock ‘n’ roll*, tinha nela seu representante em Campo Grande. Campoy (2008) ressalta que o metal surgiu e estabilizou como uma maneira mais ou menos representativa de se referenciar um tipo de rock que, diminui as possibilidades dançantes dessa música para acrescê-la com mais intensidade e altura, tornando-a mais rígida. Então, tal como Friedlander ressalta, é um rock enérgico com base na guitarra e na teatralidade do vocalista (2006, p. 380).

O autor enfatiza que o público de metal ou *heavy metal*, nos anos 1970, era formado, em sua maior parte, por jovens brancos, alienados, de classe operária, que abraçava uma música que os identificava e singularizava diante dos demais grupos jovens. Campoy (2008) observa que a partir do *heavy metal*, o público apreciador do rock não se resumia mais apenas a uma canção a ser escutada ou um produto a ser adquirido, eles queriam ir além do que apenas ouvir a melodia, agora existia um público restrito que motivava um envolvimento prático, dotado de forte relevância identitária. Eles queriam se ver representados naquela música, naquela banda e, principalmente, fazer parte daquele “mundo metal”.

Paulo Azevedo, conhecido no meio como Paulo Metal e Joilson B. de Moraes, conhecido como Abbadon, nomes que compuseram o cenário roqueiro da cidade, acompanharam o início da cena alternativa em Campo Grande. Em uma entrevista, nos relata como a ideia de uma cena independente começava a surgir entre os jovens postulantes a roqueiros. “No início dos anos 1980 já começa a surgir uma galera que já curti rock e queriam montar alguma coisa, eu ainda não sabia tocar nada” (MORAES, J.)⁴⁸.

⁴⁸MORAES, Joilson B. Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 15 de out 2020.

Abbadon relata que nos 1980 já havia, em Campo Grande, um interesse e algum conhecimento sobre o *heavy metal*. Ele nos fala que geralmente uma galera se reunia na Afonso Pena para ouvir algumas fitas K7 e “bater cabeça”, muitos passavam ali e ficavam horrorizados com o que viam. “O que estes caras estão fazendo? Isso era por volta de 1984”⁴⁹. Os *heavys* geralmente se distinguem dos demais grupos pela sua maneira distinta de se comportar. Para Lima Filho (2011, p.162), os “metaleiros” formam uma rede que se desenvolve a partir da apreciação e produção da música.

Para Abbadon, o grande responsável por todo esse movimento era o músico Bosco, integrante da banda Alta Tensão, e figura constante nos grandes acontecimentos do *rock ‘n’roll* de Campo Grande. O mesmo possuía uma loja na Galeria Itamarati chamada “*Rockshow*”. Segundo Abaddon, a loja tornou-se o ponto de encontro de toda a comunidade roqueira. As novidades apresentadas pela loja transmitiam todo o conhecimento do gênero musical em Campo Grande. “Ali formamos amizades...Ali tudo começou” (Joilson Abaddon). Se antes, o acesso às informações era restrito apenas a uma parcela mais abastada da sociedade, agora uma camada mais popular se reunia em torno da loja, pois como foi ressaltado anteriormente, a maioria das informações chegava de fora e alguns grupos não tinham esse acesso, a loja aproximou mais o jovem do *rock ‘n’ roll*.

Vagner Farias Gonçalves, conhecido entre a “galera” como Vaguinho, que trabalhou na loja por 15 anos, confirma isso. O mesmo disse que no início era para ele ficar por três dias substituindo o Bosco, que iria viajar, e acabou ficando todo esse tempo. “A loja moldou uma galera enorme no rock de Campo Grande, em um tempo que a mídia não dava muitas informações sobre o rock, a loja estava lá cuidando deste povo” (Vaguinho, 2021)⁵⁰. A loja e o Alta Tensão contribuíram muito para a apreciação e o desenvolvimento dessa galera, pelo estilo.

Em termos de um rock comunitário, a banda “Alta Tensão” inaugurou esse subgênero do rock em Campo Grande. O grupo movimentou o estilo na cidade e muitas bandas surgiram depois dela. “Em 1985, os rapazes do Alta Tensão gravaram o primeiro

⁴⁹ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 15 de out 2020.

⁵⁰ GONÇALVES, Vagner F. Entrevista concedida e autorizada a SILVA. Alberto C. por WhatsApp em jan. 2021.

disco de rock de Campo Grande, intitulado *Metalmorfose*” (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.56).

Para o público roqueiro da cidade, o Alta Tensão foi o primeiro a abrir as portas do metal, em Campo Grande. Sua formação contava com: Adilson Big, Edinho, Marcão e Bosco. Yanaguita e Pereira (2003, p. 56) argumenta que o lançamento do disco foi o grande marco para o surgimento da cena alternativa de Campo Grande. O lançamento foi no teatro de arena do Horto Florestal. Nesse show foi decretado o nascimento do *metal* em Campo Grande.

Em 1987, o grupo grava o segundo álbum, “Portal do Inferno”, em um estúdio no Paraguai (Ibid, 2003, p. 57). O Alta Tensão estruturou um conceito próprio para o rock campo-grandense e mesmo com poucos locais de apresentações, a banda sempre contava com um público fiel. Num desses poucos shows aconteceu a apresentação de uma banda cuiabana chamada “SS”. Seria um som mais pesado, um rock com ritmo mais acelerado e letras mais contextuais, tipicamente com guitarras com baixa afinação mais distorcidas.

Yanaguita e Pereira (2003) mencionam que algumas bandas surgiram a partir desse momento, causado pelo Alta Tensão e, principalmente, pela apresentação do SS. “Sacrament” e “Blach Church” foram algumas delas. Para os autores estas bandas tiveram grande importância para o surgimento de outras bandas e a criação do movimento. A postura agressiva, o modo de vestir e se exibir no palco, práticas exigidas no *heavy metal*, começaram a fazer parte do contexto. Abaddon, comenta sobre isso: “Ficava eu e mais uns quatro caras batendo cabeça quando o Alta Tensão tocava” (MORAES apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.58).

Para o entrevistado, o Alta Tensão era uma banda espetacular, entretanto, as letras em português e um som mais harmonioso não combinava com o *heavy metal*. Para resolver isso, Abaddon pensa em criar uma banda que cantasse em inglês e com um som mais pesado, semelhante ao SS⁵¹.

Segundo os autores, a partir da apresentação da “SS”, um novo despertar aconteceu para aqueles que começavam a acompanhar o estilo, ou seja, aconteceu o que foi mencionado anteriormente por Campoy, aqueles apreciadores não estavam apenas restritos a ouvir ou adquirir o produto, eles queriam partir para a ação, eles queriam fazer parte daquele mundo de músicas e bandas. Paulo Metal ressalta o momento: “depois que o pessoal viu o SS se apresentar, todo mundo só queria saber de montar uma banda

⁵¹ Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 15 de out 2020.

daquele jeito. Aí começaram a surgir bandas de metal” (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 58). Para Abbadon, foi com o “SS” que a cena alternativa começou a ser organizada⁵².

Para Campoy (2008, p. 199), os praticantes remetem ao show como o momento crítico de suas filiações a essa prática, é o momento extraordinário de suas inserções. Segundo Abramo (1994, p. 96), o rock, como gênero musical, se estabelece como uma estrutura circular, de repetição da base musical e das atitudes corporais, por isso se torna imediatamente reconhecível e reproduzível.

Cada indivíduo, de acordo com seu contexto sócio histórico, a partir de suas referências, vai elaborando sua percepção de realidade. Na medida em que aumenta a sociabilidade com novas práticas que envolvem o rock, no exemplo específico da SS, novos formatos do gênero musical vão fazendo parte. *O rock ‘n’ roll* campo-grandense começa a se espalhar para as comunidades juvenis.

3.2 “Sacrament”: o sacramento do rock em Campo Grande

Como foi ressaltado no tópico anterior, a cena alternativa foi sendo instituída através de iniciativas de jovens que começavam a se movimentar de acordo com os acontecimentos que envolviam o rock na cidade. Com o surgimento da banda Alta Tensão e trabalhos como *Metalmorfose*, e a apresentação de um som mais potente como a banda SS, a juventude da época vai recebendo informações e ideias vão surgindo.

Com todo conhecimento e informações e, acima de tudo, com um sonho de montar uma banda e seguir o lema mais idealizado nas mentes jovens na época: “*it yourself*”⁵³, as bandas iam aparecendo no cenário campo-grandense. Blach Church e Sacrament (que antes chamava-se Devastation e depois passou a se chamar Necroterium), foi uma destas bandas, principalmente a segunda, que teve uma duração maior que a primeira. A *Sacrament* idealizou todo o processo discutido nesta pesquisa, a relação de seus integrantes com o gênero e, tendo de fundo, a cena alternativa como espaço de relações e apropriações.

Para o segmento autoral e organização de grupos em volta do estilo, a *Sacrament* exerceu um papel importante na cena autoral que temos nos dias atuais. A banda motivou

⁵² MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Comunicação via telefone no dia 13 de mar.2021.

⁵³ O lema punk era a do “se você não gosta do que existe, faça você mesmo. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/tres-decadas-de-faca-voce->. Acesso: 16 de mar.2021

a juventude da época e projetou o rock em um contexto puramente regional e, consequentemente incitando o aparecimento de diversas bandas e subgênero do *rock 'n'roll*.

Reproduzir o mais próximo de uma cena autêntica é o objetivo de qualquer roqueiro, imitar suas bandas favoritas, as performances, torna-se uma relação de apropriação. Sobre isso, Abramo (1994) diz que o rock é imediatamente reconhecível e reproduzível, e se configura como uma “cultura de máscara”, podendo ser vestida e imitada ao infinito. Abaddon, um dos idealizadores da banda *Sacrament*, o mesmo que antes acompanhava o Alta Tensão e participava dos encontros da galera na loja *Rockshow*, procurou isso ao buscar se apropriar de um som mais pesado e também, ao invés de cantar em português, como o Alta Tensão, apresentar suas músicas em inglês.

A banda *Sacrament*, a primeira *Trash Metal* do Mato Grosso do Sul, surgiu desse processo de reconhecimento do que já estava acontecendo, mas com suas próprias características. Abaddon, que desde a primeira formação sempre esteve presente na banda, relata que a mesma iniciou em 1986, com o nome de *Devastation*. Tinha como primeira formação, ele, na guitarra, Mauricio Teixeira, na Bateria e Fabricio Tormentor no baixo e vocal: “fizemos nosso primeiro show no bairro Coophavila⁵⁴, onde as pessoas ficaram tentando entender que estilo “novo” era aquele, pois era bem agressivo, Black/Death Metal”⁵⁵. Yanaguita e Pereira enfatizam esse momento:

A estreia do *Devastation* foi no bairro Coophavila. Rolou de tudo nesse show. Para começar o palco era uma carroceria de caminhão. Houve ainda a apresentação de vários grupos sertanejos e aí sim, depois apareceu o *Devastation*. Eles chegaram urrando. Os metaleiros tinham um som definido como “porrada”, mas não tão bem feito. Porém após esse primeiro show, a banda foi aperfeiçoando o som e aprimorando a técnica (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.59).

Aqueles jovens que ouviam e acompanhavam o *rock 'n'roll* começam também a fazer parte do rock campo-grandense. Ele sai de um grupo seletivo, de pessoas interligadas com a música e os músicos de Campo Grande, como é o caso do baterista Bosco, que já havia participado de outras bandas, e passa a ser praticado por iniciantes, aqueles indivíduos que buscavam formar a sua própria banda, muitos começavam do zero, sem saber nada de cantar ou tocar instrumentos, como é o caso de Abaddon e Paulo Metal.

⁵⁴ Localizado na Região Urbana do Lagoa em Campo Grande – MS.

⁵⁵ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por Joilson B. de Moraes (Abaddon), por e-mail em mar. 2021.

Abaddon comenta que, após o falecimento de um dos integrantes, mudam o nome da banda. Surge, em 1988, a *Necroterium*. Realizaram, em Terenos, uma nova apresentação com a mesma recepção do Coophavila, o povo boquiaberto com o que via. O som do *Necroterium* impactou a cena alternativa de Campo Grande. Era um som mais violento. Os jovens integrantes tinham a necessidade de mostrar algo diferente do que já estava rolando. Com pouco tempo de vida, a banda conseguiu gravar um *demo-tape* que teve destaque nas revistas *Bizz*, *Rock Brigade e Metal* (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 59). Em 1990, a banda mudou de nome novamente, passou a se chamar *Sacrament*. Com um estilo *Trash Metal*, a primeira de Mato Grosso do Sul, a banda começou a ser reconhecida fora do eixo campo-grandense.

Com a ida do Beto para os Estados Unidos, veio outra formação: com Mario Budega (guitar), Eddie Anderson (drums), Abaddon (guitar/vocal), Luiz Alberto (bass) – este eu ensinei ele a tocar, pois era muito difícil membros novos na época, fizemos diversos shows; quando Luiz Alberto teve que ir embora para Minas Gerais mais uma vez tivemos que fazer mudanças. Em 1990 surge a *Sacrament*, a primeira banda de *Trash Metal* do MS, com a formação que se manteve até o final da banda: Abaddon, Eddie, Mario Budega e Mauricio Fumaça, isso em meados de 1995 (MORAES, J.)⁵⁶.

O jornal de 13 de junho de 1991 destaca o convite que a banda havia recebido de uma gravadora dos Estados Unidos⁵⁷ para gravar um disco. A informação, através da reportagem abaixo, nos mostra o quanto a cena roqueira já produzia bons trabalhos naquela época. Entretanto, as dificuldades e falta de apoio impossibilitou o avanço do projeto. Joilson Abaddon, guitarrista da banda, falou sobre isso: “Na verdade naquela época tudo era muito difícil...A ideia deles era fazer a gravação e tudo mais, mas o traslado e hospedagens, seria por nossa conta, coisa inviável na época para nós”⁵⁸. Internamente a *Sacrament* seguia a mesma trajetória do *Alta Tensão*, ou seja, influenciava as cabeças da juventude local: O *Sacrament* iniciou tudo isso.

⁵⁶MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por Joilson B. de Moraes (Abaddon), por e-mail em mar. 2021.

⁵⁷Gravadora Wild Lage.

⁵⁸ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por Joilson B. de Moraes (Abaddon), por e-mail em mar. 2021.

Figura 1: Jornal da época destacando a banda de Trash Metal Sacrament



Fonte: Recorte Jornal Diário da Serra, ano 1991 - Acervo Joilson B. Moraes.

Com toda dificuldade, principalmente em relação a espaços e preconceitos, o metal se desenvolvia. De acordo com Abaddon, o preconceito com roqueiros e punks era evidente nesse período. Daí a importância, como ele ressalta, de alguns empresários da época, como Gelasio, da Ótica Itamarati e Valter Araújo, que organizavam eventos para a comunidade: “[...] as barreiras foram se rompendo e a mídia (escrita e televisa) da época

começou a valorizar e divulgar bandas do estilo” (MORAES, J.)⁵⁹. Como consta a manchete da matéria abaixo, representada na figura 2:

Figura 2 -Matéria do Jornal Diário da Serra sobre a banda Sacrament



Fonte: Recorte do Jornal Diário da Serra (s/d). Acervo Joilson B. de Moraes

Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que o aumento do número de bandas e o surgimento dos primeiros programas de rock, nas rádios, contribuíam para que o público se expandisse. O metal ganhava força com os shows que, aos poucos, iam acontecendo. Um público seletivo foi se formando em torno do *metal*. Muito disso se deve à criatividade e insistência de grupos como o *Sacrament* e o *Krematory*.

⁵⁹ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mar. 2021.

O movimento começou a ganhar força quando começaram os shows de metal. Somente de metal. Caso fosse tocado qualquer outro ritmo, o público vaiava e ameaçava a quebrar tudo. O comportamento ficou mais radical (YANAGUITA e PEREIRA, 2003:60).

Abramo (1994) ressalta que a maior parte dos acontecimentos que evidenciam a juventude dos anos 1980, está relacionada à formação de tribos (bandos, estilos, subculturas, culturas) ligadas a determinados estilos musicais. No caso específico dos apreciadores do *heavy metal*, os jovens campo-grandenses iam criando seus próprios espaços. Arroyo (2013, p.17) enfatiza que a música é parceira de destaque para o jovem e convém saber como ela participa das inúmeras possibilidades de ser jovem.

O grande elemento dos fãs de *heavy metal* é sua devoção às bandas, o grande elo de unidade entre eles é a música (Silva, 2014, p.104). Abbadon ressalta que os ensaios da Sacrament ficavam sempre lotados e que, em determinado momento, tiveram que mudar de dia e horário para que pudessem dar continuidade aos ensaios⁶⁰.

O *heavy metal* campo-grandense, a partir dessas bandas desbravadoras, criava unidade e um sentimento de pertencimento. O metal atraía um público em torno do estilo, criando e estabelecendo um cenário para a cena alternativa. Sobre isso, Abramo (1994) enfatiza que esses grupos juvenis vêm circular pelas ruas, vêm para a praça pública, fazer shows, mostrar-se aos outros, expor-se. As bandas pioneiras foram cruciais para esses ajuntamentos. “Aqueles bandas de ontem é que levantaram o rock em Campo Grande” (AZEVEDO apud YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 62).

Sobre esta característica de ajuntamento, Angela Finger, produtora musical e que muito fez para o desenvolvimento do underground da cidade, comenta que no primeiro projeto em que organizou no Clube Libanês, na segunda metade da década de 1990, uma galera de mais de 200 camisas pretas se reuniu no Belmar Fidalgo para ir junto ao evento, causando com isso, um alvoroço na população, pois segundo a produtora, naquela época, esses grupos eram sinônimos de violência e de má educação. A figura abaixo nos mostra o evento realizado no clube.

⁶⁰MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mar. 202.

Figura 3 – Evento Apoie um underground no Clube Libanês



Fonte: Acervo Angela Finger

André Porto observa a importância e a criatividade das bandas pioneiras para a formação do rock, em Campo Grande:

Com o preconceito existente contra esses grupos, as bandas tinham que buscar seu espaço.... As coisas só andaram porque a gente tirava do próprio bolso, não havia a estrutura que existe nos dias de hoje. Para saber dos shows a gente tinha que procurar as xerox nos postes da Rui Barbosa (PORTO, A.)⁶¹.

André foi integrante da banda *Krematory*. O metal começou a dividir o espaço com outros estilos, *Sacrament* teve duração até 1995 e o *Krematory* até 1994. Um público diversificado começa a fazer parte da cena roqueira de Campo Grande. Contexto este, que analisaremos no próximo tópico.

O metal permaneceu como componente essencial da manutenção do cenário *underground* campo-grandense, bandas como Katástrofe, que surgiu em 1995, *Kreatures Dark*, formada somente por garotas, que chega para romper com um universo predominante masculino, como mesmo mostra a imagem da *figura 3*, mantiveram o metal em evidência. O cenário caminhava com seus “espelhos”, a formação de pares consolidava a força do rock de Campo Grande.

Para o surgimento da cena e os trabalhos que fizeram parte do processo de construção desse espaço, a contribuição dessas bandas e seus personagens foi de uma enorme relevância para continuidade e consolidação de todo o processo. Paulo Metal

⁶¹PORTO, André. Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 15 de out 2020.

deixa claro esta reflexão: “[...] a gente começou a desbravar este negócio lá pelos anos 80... e demos sorte, o negócio vingou, a gente está vendo aí por estas centenas de bandas que surgiram aqui e no Estado”⁶². Realmente, à medida que o movimento se intensificava, novos ambientes iam reproduzindo um cenário diversificado e intenso.

Na medida em que a cena se desenvolvia, novos personagens e acontecimentos voltados à comunidade roqueira iam surgindo. O projeto “Apoie o Underground”, da produtora cultural Angela Finger é um desses exemplos.

A produtora foi uma das principais incentivadoras dos movimentos culturais, em Campo Grande, nos anos 1990, especificamente o movimento underground. Esse foi um dos campos em que mais atuou nesse período. Em 1996, para ajudar a cirurgia de um amigo que levou um tiro acidental no bar do Edgard, reduto underground da época, teve a ideia de montar um projeto para angariar fundos para o tratamento. Começava ali, um dos principais movimentos underground nos anos 1990, o “Apoie o Underground”.

Apesar do movimento focar mais os grupos do metal, que eram a maioria na cena do underground nessa época, outros grupos, como os punks, também buscavam participar. Os eventos de Angela conseguiam reunir uma grande parte de jovens com seus gostos e estilos musicais. A falta de espaço, na época, e o respeito que todos tinham por Angela, possibilitava o ajuntamento de todos os estilos do underground:

Eles não tinham espaço, a galera queria exibir seus visuais, seus moicanos espetados, seus coturnos, suas jaquetas, as minas seus cabelos coloridos, pircings, as tattoos. Eles não tinham muito onde fazer esses desfiles. As necessidades eram de todos, das bandas, do público, todo mundo queria um espaço (FINGER, A.)⁶³.

Depois do primeiro projeto, Angela percebeu a necessidade que as bandas tinham em se apresentar e de alcançarem o devido respeito da sociedade campo-grandense. Para a produtora, desmitificar os preconceitos que essa galera carregava, era um dos objetivos da continuidade do projeto. “Eu tinha um prazer enorme de fazer esse projeto e confesso que me divertia muito em fazer a sociedade aceitar os camisas pretas”⁶⁴. Após o primeiro Apoie o Underground, Angela conseguiu promover mais quatro eventos com muita participação de toda comunidade roqueira da cidade.

⁶²AZEVEDO, Paulo. Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 15 de out 2020.

⁶³ FINGER, A. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em mar. 2021.

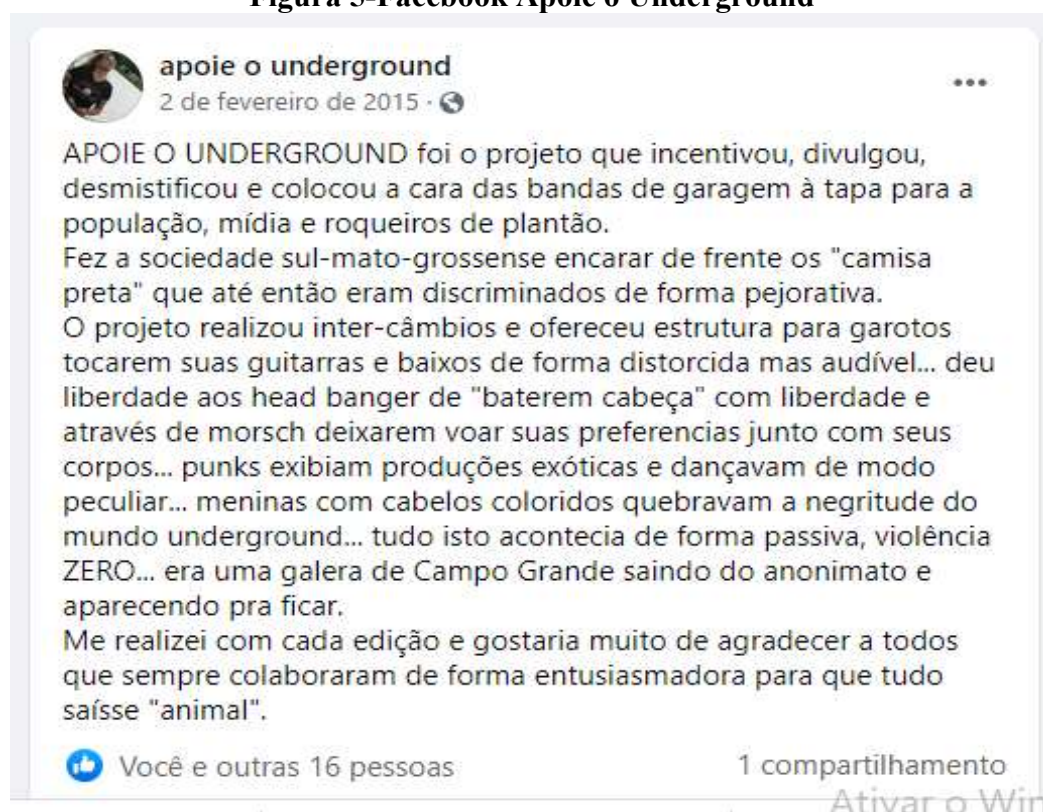
⁶⁴ FINGER, A. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em mar. 2021.

Figura 4 – 5º Apoio o Underground



Fonte: Acervo Angela Finger

Figura 5-Facebook Apoie o Underground



Fonte-pagina do Apoie o Underground no Facebook. Acesso em ago. 2021.

Para Angela tudo que não tem apoio é *underground*, e todos que entram no *underground*, sem apoio, se tornam *underground*. A mesma deixa claro que, em muitas vezes, tirou de seu próprio bolso ou correu atrás dos escassos recursos de algum apoiador ou órgão público, oferecendo na medida do possível, seu apoio a esta comunidade. Como ela mesma afirma, tornando ela também “*um underground*”. Como vimos, a cena de Campo Grande caminhava com todos seus obstáculos rumo a uma gama de pluralidades de gostos e ideias.

3.3 Boas-vindas ao punk em Campo Grande

É muito compreensível, com o que ressalta Snyders (1992), quando diz que “(...) há a alegria de escutar juntos discos de que se gostam e o desejo de se escutar discos que favorecem o estar junto (...)”, o ser humano ter como hábito compartilhar e dividir gostos e momentos que os satisfaçam. “A música também atua em um nível social mais difuso, para definir os subgrupos importantes na cultura adolescente e para identificar a quem pertence a eles.” (Roberts et al, 2003:5).

A música é o produto cultural mais consumido por alguns grupos urbanos e, em torno dela, criam-se bandas musicais alternativas, grupos, coletivos, a partir das quais os indivíduos estabelecem trocas, experimentam, se divertem, produzem, vivem um estilo próprio de vida. O rock, em Campo Grande, se fundamenta com a constituição destas práticas, ao mesmo tempo em que o rock vai se desenvolvendo, ele vai se estabelecendo com suas ramificações.

Acompanhando a consolidação do metal, na cidade, o *punk rock* também começa a se impor na segunda metade da década de 1980. Teixeira (2007) observa que se entende por punk um dos últimos movimentos da contracultura, que surge na década de 1970, caracterizado por um estilo musical engajado ao rock de comportamento rebelde e agressivo, o *punk rock*. Entretanto, como esse movimento se desenvolve?

Segundo o autor, nos anos 1970, o *rock 'n' roll* se encontrava em um momento mais voltado aos grandes “empreendimentos”, com uma proposta musical mais elaborada através de recursos tecnológicos, com eventos de rock em grandes arenas e, como mesmo e temas musicais mais voltados a viagens cósmicas, misticismo, intimismo, terror e ocultismo. O rock se desvencilhava de seus aspectos de contestação e rebeldia. Entretanto, nem tudo estava entregue ao luxo e os dividendos proporcionados pelo capitalismo:

[...] muitos grupos do *underground* inglês ou norte-americano, com propósitos adversos, fieis aos princípios básicos do rock, não se entregavam aos anseios da mídia. Conhecidos como grupos marginais ou Garage Bands (bandas de garagem, tocavam em lugares pequenos, em clubes fechados, e representavam o que havia de mais radical na época, fora do circuito convencional e, de certa forma, começaram a revitalizar o rock a sua base natural de rebeldia (TEIXEIRA, 2007:32).

Muitos jovens, frequentadores desses lugares e insatisfeitos com o momento em que o rock se encontrava, se juntaram em torno desses grupos *underground*. Para intensificar o processo, esses mesmos jovens descontentes, sem perspectiva de vida, decorrente ao cenário de crise econômica que se passava por todo o mundo, conviviam com desemprego e violência nas ruas. Esse contexto de crise econômica, aliado ao momento em que o rock atravessava, foram os sintomas embrionários que possibilitaram, na segunda metade da década de 1970, a “explosão” do movimento punk (Teixeira, 2007, p. 32)

O autor argumenta que o *punk rock* é um revivalismo da cultura *rock 'n' roll*, se posta como um tipo de música rápida, curta, poucos acordes, dançante, contrapondo com os caminhos que o rock estava tomando, ou seja, progressivo e ligado aos fortes empreendimentos comerciais. Friedlander (2006) argumenta que a música e o som eram

geralmente conduzidos por um ritmo frenético levado por todo o grupo, palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. As letras, na maioria das vezes, refletiam sentimentos em relação à sociedade corrupta e o descaso das autoridades com os menos favorecidos. As músicas e as letras revelavam uma atitude de revolta. Para Caiafa (1985), o punk resgatava o lado político do rock. Ortellado (2006) também salienta sobre esse lado do punk:

O punk era uma maneira nova de se fazer as coisas, e os jovens envolvidos nisso conseguiram inclusive encurtar as distâncias entre o mundo da cultura e o mundo da política. O punk podia falar com uma verdade inédita sobre o amor adolescente, sobre o desemprego, sobre os problemas sociais e sobre a estupidez das regras estabelecidas sem repetir clichês dos discursos políticos – ou seja, sem ter como parâmetro positivo o amor livre, a sociedade alternativa, a revolução ou o socialismo (ORTELLADO, 2006 apud SOARES, 2016, p.132).

Gallo (2008) ressalta que o punk se manifesta como uma cultura de protesto e resistência e que isto, é comunicado por uma ética, por uma forma particular de viver, por uma “anti-arte”, por uma estética de miséria. Para Abramo (1994), consiste primeiramente na organização de uma identidade distintiva, que se expressa através de um estilo de aparecimento que, paralelamente aliado a um momento de diversão, busca denunciar as “mazelas” de uma sociedade omissa. A música é uma das principais formas do punk em disseminar toda essa insatisfação.

No cenário brasileiro temos o Punk surgindo por volta da segunda metade da década de 1970. Os primeiros rumores sobre o punk em terras brasileiras se deram por matérias esporádicas editadas por jornais, revistas, entre as pioneiras, destaca-se a revista Pop⁶⁵. Abramo (1994) observa que as primeiras informações surgem em São Paulo, em 1978, “as primeiras notícias apareceram nas revistas *Pop*, *Manchete* e *Veja*” (1994, p. 92). Os primeiros grupos punks eram garotos que gostavam de rock e que viviam atrás de informações por intermédio de novos discos e inovações musicais e revistas. A autora observa que são garotos, na sua grande maioria, filhos de trabalhadores de baixa renda, moradores dos subúrbios e periferias.

Teixeira (2007) enfatiza que o desemprego, provocado pela crise econômica, as proibições impostas pela ditadura e a falta de perspectivas de vida, foram os elementos embrionários que favoreceram a aglutinação desses jovens roqueiros, em busca de superar as dificuldades da época. Segundo o autor, para extravasar os problemas existenciais, os jovens se reuniam em locais de diversão onde o rock era expressado nas suas mais

⁶⁵ Revista de entretenimento da década de 1970, editou as primeiras informações sobre o punk, a princípio como atrativo de moda (vestimenta).

variadas vertentes, um desses lugares era o SBEROC – Sociedade Beneficente e Recreativa Oswaldo Cruz, em São Caetano.

De acordo com o autor, o punk rock até então era novidade, e não existia ainda apreciadores do estilo, foi através de locais como este e pelo gosto do *rock 'n' roll* que o punk se proliferou. Alguns jovens se identificam com o aspecto radical e rebelde do punk e praticamente rompem com o rock, que se afastava desses ideais.

A partir de 1978 dezenas de jovens já se definiam como punk. Esse número foi aumentando e, diante de uma mesma afinidade, começam a se constituir em pequenos grupos que se radicalizam contra o velho conceito de rock “alienante e comodista” e, passam a revivenciar uma nova ordem (musical, visual e de costumes), uma mudança radical de comportamento, consequentemente lançam inúmeras críticas acerca de uma série de coisas, adotando um visual agressivo baseado nos moldes britânicos, roupas rasgadas, alfinetes, correntes e outros adereços. [...]. De imediato se viram inaceitáveis aos olhos das autoridades, num período extremamente repressor que gerou repulsa e perseguição massiva aos punks. Nessas condições surge a necessidade de uma autodefesa; a aglutinação fazia-se necessária como maneira de proteção diante de um sistema opressor, pois ao proclamar liberdade certamente tornavam-se alvo de represálias. Diante disso é que se forma as gangues e consequentemente a rivalidade entre elas (TEIXEIRA, 2007, p.9-10).

De acordo com o autor citado, o que diferencia o movimento Punk, do Brasil, com o movimento originário que foi na Inglaterra e Estados Unidos, é justamente o aspecto das gangues, que se espalhou por São Paulo e o resto do país. Entretanto, cabe ressaltar que não foi o punk que constituiu as gangues, pois segundo o autor, já existiam gangues reunidas ao redor de outros estilos musicais, inclusive o próprio rock. Segundo ele, o que intensificou as rivalidades foram as várias formas de pensar, agir e se expressar sobre o movimento.

Um exemplo disso seria a gangue Anjos de São Bernardo, na sua maioria, constituída de operários do setor metalúrgico. Os mesmos articulavam ações políticas por meio de greves, manifestações, panfletagem, piquetes e passeatas. “No ABC, o cenário de crise política e luta sindical impulsionava os punks em elevar o movimento para padrões mais sérios de conscientização e de “luta política libertária”” (Teixeira, 2007, p. 72) “. Os Anjos de São Bernardo assumiram essa postura mais politizada causando descontentamento interno no movimento punk. O autor ressalta que alguns punks carregavam consigo o “vínculo” destrutivo e as emoções das gangues, se opondo para um aspecto mais politizado, pois julgavam que isso romperia com a ideologia anárquica inerente do movimento punk. Todas essas divergências e rivalidades disseminaram em vários outros grupos como, por exemplo, Anjos e Abutres, Infratores, Invasores, Carecas do Subúrbio, Carecas do ABC, Carecas da Zona Leste, como veremos no próximo tópico.

3.4 O punk dos carecas de Campo Grande

Em um universo musical, o punk no Brasil vai dialogando com outros gêneros e, vai se espalhando por muitas regiões brasileiras. Em Campo Grande não foi diferente, como destacado anteriormente, o metal inicia uma cena alternativa própria do *rock 'n' roll*, através do pioneirismo e influência de bandas como *Alta Tensão*, *Sacrament*, *Necroterium*, com isso, outras vertentes do gênero vão surgindo.

Como aconteceu com o processo de inserção do *heavy metal*, as informações e novidades iam chegando aos jovens de Campo Grande, ou seja, por meio de contatos de jovens campo-grandenses com pessoas de outras localidades até mesmo de outros países ou jovens de fora, conhecedores do punk, que chegavam à cidade, como veremos adiante. Através dessas iniciativas, o punk inicia seu processo de inserção.

Desse espaço e da dinâmica que a cena alternativa proporciona, novos mecanismos vão surgindo no cenário campo-grandense. Como enfatizado anteriormente, o *heavy metal* agora, passa a ter a companhia do punk-rock. Na segunda metade da década de 1980, o movimento punk da cidade começava a ganhar força, surgindo daí algumas ramificações como o hardcore (com a mesma temática do punk, mas com o ritmo mais rápido) e o Oi!⁶⁶

O movimento Oi! ficou conhecido como o grito dos Carecas no Brasil. O movimento surgiu no início dos anos 1980, como uma dissidência do movimento punk na Zona Leste de São Paulo e no ABC paulista. Matias (2018) relata que em meados de 1979, algumas lideranças Punks que atuavam na região metropolitana de São Paulo, por meio de bandas e fanzines, tentaram restabelecer uma nova ordem no movimento, pois havia uma rivalidade entre punks da cidade e punks de outras localidades. Teixeira (2007) observa que existiram algumas tentativas de união entre os punks, porém, em vão. A disparidade entre gangues acontecia muito devido do sentimento de quem se achava “mais punk” que o outro, forçando cada qual vivenciar o movimento punk sob óticas diferentes.

Matias (2018) fala que os carecas surgiram em bairros da periferia de São Paulo, em um período caracterizado por transformações políticas e econômicas, eram integrantes

⁶⁶Oi é o nome popular do gênero musical streetpunk, variação do punk rock que surgiu no final dos anos 70 no Reino Unido. Com bandas como o Sham 69, Cockney Reject, Cock Sparrer, The 4-Skin s outras. É o punk rock com influência da subcultura bootboy (hooligans) e Skinhead, apreciado principalmente por punks e skinheads. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Oi_\(g%C3%AAnero_musical\)#:~:text=Underground.,%2C%20skinheads%20](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oi_(g%C3%AAnero_musical)#:~:text=Underground.,%2C%20skinheads%20). Acesso: 08 de mar. 2021.

de uma classe proletária menos favorecida e fragilizada, diante dos problemas pelos quais o país passava. Em Campo Grande, o movimento em si, aconteceu com todas estas informações e novidades. Para isso, a chegada de alguns participantes deste contexto foi de suma importância.

O início do movimento, em Campo Grande, se deu com a chegada de jovens que começaram a espalhar suas práticas, conhecimentos e hábitos. Nomes como: *Junk* e *Formiga*⁶⁷, provindas de Santo André e Osasco, Oswaldo Pires de Rezende Junior, de Campinas e Lucivaldo Rodrigues Costa, o Mort Boy, de Presidente Prudente, que já morava em Campo Grande, idealizam o surgimento do punk na cidade. Mort Boy fala sobre isso:

A origem aqui no MS começou punk, isso foi quando vieram morar na cidade o Junk de Santo André e o Formiga de Osasco. Eu estudava no colégio Latino Americano em 1987. Foi quando, uma amiga da escola me falou que o vizinho dela (formiga) tinha o mesmo comportamento que eu. Pedi para encontrar com ele no sábado na frente do topogigio na Av. Afonso Pena. Ele apareceu com o Junk...E daí todo sábado encontrávamos para beber ouvir som punk, nas ruas da capital...éramos quebrados...juntava grana para tomar pinga com refrigerante na boca do lixo, Calógeras entre Mato Grosso e Maracaju...roubávamos chocolate na Americanas e terminava a noite debaixo das gramas do Sesi junto com os mendigos (COSTA, L.)⁶⁸.

Matias (2018) ressalta que, na década de 1980, os jovens dos movimentos punks se agrupavam por gostos e ideologias, decorrente a uma postura crítica e emotiva, em relação ao que vivenciavam, ou seja, a música, os hábitos e as formas de extravasar com os descasos e as desigualdades eram fatores de se agruparem. Maffesoli mostra-nos que o indivíduo é mutável e se integra em variedade de situações que só serão validadas se forem representadas em conjunto, onde o indivíduo só existe na relação com o outro. Segundo o autor, as relações de proximidade entre as pessoas, como por exemplo, os gostos pelo mesmo tipo de música, linguagens ou até mesmo o visual, tornam-se mais importantes que pessoas que convivem de alguma forma no dia a dia e que não possuem nenhum tipo de afinidade.

Como percebemos, a vivência, as afinidades que os garotos possuíam em seus gostos - como mesmo relatado por Mort Boy - em ouvir um som, passear pelas ruas da cidade e beberem junto e até mesmo possuírem os mesmos costumes, motivaram uma aproximação a montar seus próprios grupos, e a excluir o que não estava de acordo com

⁶⁷ Como eram chamados pelos amigos. Infelizmente não se tem o conhecimento dos nomes completos dos dois jovens.

⁶⁸ COSTA, Lucivaldo R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em mar.2021.

suas convenções, principalmente, ao perceberem que Campo Grande já possuía uma cena *Black Metal*.

Uma atmosfera de interesses e escolhas juvenis que envolvia o rock já circulava por Campo Grande, as diferenças entre estilos e grupos começavam a fazer parte. Joilson Abbadon, integrante da banda Sacrament, lembra muito bem destas relações, confirmando o que *Mort Boy* nos mostra:

Uma vez estava descendo eu, Fabricio e o Eddie descendo lá na Afonsa Pena... a gente cruzou com dois caras que se chamava Junk e Mort Boy... dois punk que nunca tinham aparecido em Campo Grande...todo punk mesmo...em frente à Igreja Nossa Senhora do Perpetuo Socorro.... Eu lembro até hoje, o Junk chegou e falou: vocês são heavy? ...a gente cabeludo...e o problema do Fabricio, o Fabricio era anarquista totalmente, camisa com anarquia, corrente, bem doidão, anarquista... gostava do heavy, mas também gostava do hardcore.... Somo heavy, porque? (Respondeu Fabricio) ... e os caras aí: a gente não gosta de heavy, nós chegamos de São Paulo agora...cara sabe o que aconteceu? Jogo de pedra, brigamos de pedra, isso em 87ou 88, este foi o nosso primeiro encontro com eles depois a gente veio ficar amigos (MORAES, J.)⁶⁹.

Abbadon e o próprio Mort Boy contextualizam um período em que os grupos já buscavam se agrupar conforme suas preferências, ele relata que o momento do encontro refletia mais uma ideia do que os dois rapazes paulistas tinham do seu contexto de origem, do que ocorria por aqui. Mort Boy observa, no início, o contexto de São Paulo influenciava muitos esses encontros:

“Em vez de unir, queríamos espancar, isso acontecia mais em 1987/88 e só aconteceu porque a formiga tinha ódio de metal...ele perdeu a orelha numa briga na fofinha, em São Paulo, pros cabeludos, o black passou a machadinha na orelha dele” (COSTA, C.)⁷⁰.

Paulo Metal lembra que nessa época os embates já eram frequentes, pois um grupo se achava melhor que o outro: “era se encontrar e o pau comia”⁷¹. O surgimento do punk, em Campo Grande, se deu através desses encontros. Os garotos, com tempo, conhecem outro paulista, Oswaldo Pires de Rezende Junior.

“A primeira vez que encontramos com o Oswaldo Junior foi tempos depois na Av. Mato Grosso dentro da Padaria A Espanhola...também foi uma pancadaria da porra...o dono da padaria chamou a polícia...nessa época o povo usava o corte de cabelo Chitãozinho e Xororó” (COSTA, C.)⁷².

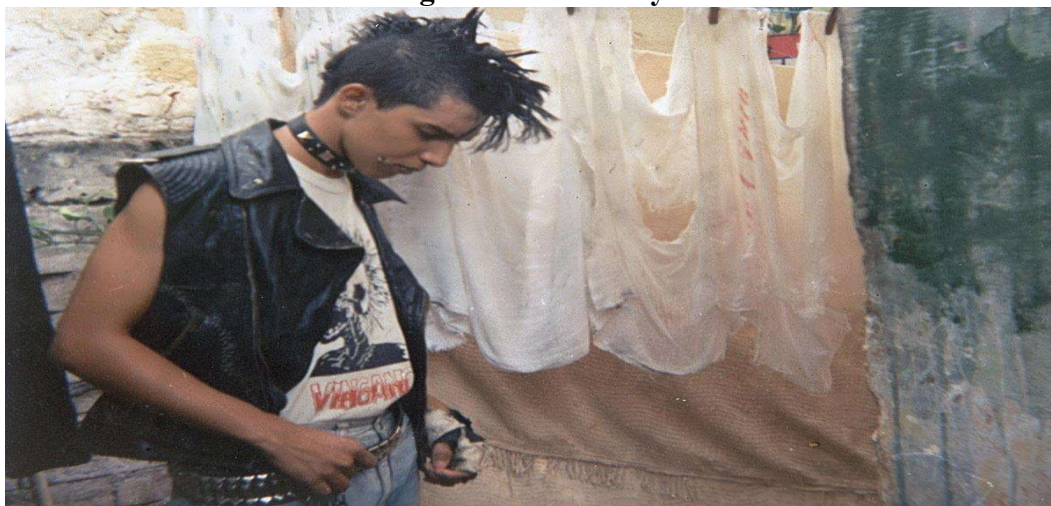
⁶⁹ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida ao “Na Lata Zine”. Ep. 3 – Joilson Abaddon (Sacrament) e Paulo Metal (Krematory). Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W24dKQwME6Q>. Acesso 08 de mar. 2021.

⁷⁰ COSTA, Lucivaldo R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em mar.2021.

⁷¹ AZEVEDO, P. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em abr. 2021.

⁷² COSTA, Lucivaldo R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em mar.2021.

Figura 6 - Mort Boy



Fonte: Acervo de Lucivaldo Rodrigues da Costa

Mort Boy fala que por aqui se ouvia apenas sertanejo e, somente depois de um ano em Campo Grande, que eles descobriram uma cena *Black metal*. Com esse cenário, o mesmo relata que ele, Oswaldo e Junk – Formiga havia retornado para Osasco – começaram a entrar em contato com o movimento dos carecas em São Paulo. A partir disso, surge a ideia de montar uma banda. Surge a primeira banda punk em Campo Grande: Chacina.

A partir desta primeira iniciativa, Yanaguita e Pereira (2003) enfatizam que, através do movimento Oi!, surge o “Carbonário”, sob a liderança de Oswaldo Pires de Rezende Junior, vindo a se tornar um dos principais nomes do movimento, entretanto antes desta banda, houve outros projetos. Marco Aurélio, conhecido como “Kão”, outro grande nome do início do punk, em Campo Grande, confirma este momento:

“Na realidade começou em 88/89 ou até antes. Primeiro tinha o Chacina, que virou Carbonário, uma banda de um cara chamado Oswaldo...depois deles teve a banda Corrupção de Menores... e depois o H.I.V. apareceu na mídia. Porque o Crazy Dick parece que começou em 90”(SANTOS, M.)⁷³.

Paulo Metal observa que Rezende Junior era um cara muito antenado com todos os movimentos juvenis no Brasil, e uma pessoa bem dinâmica no rock. O mesmo conta que no início, Rezende Junior o convidou para montar duas bandas, a banda metal Black Church e uma banda punk chamada *Crime*, que não deu em nada. Tempos depois, Rezende Junior convidou novamente Paulo Metal para formar uma banda punk, para isso Paulo relata que Rezende Junior foi a São Paulo comprar uma bateria, a qual trouxe em um bagageiro de ônibus. Assim surge: os Carbonários.

⁷³ SANTOS, Marco A. Entrevista concedida a TEIXEIRA. Rodrigo ao site Overmundo. Punk do Pantanal em nov. 2006. Fonte: <http://www.overmundo.com.br/overblog/punk-do-pantanal>. Acesso em 15 de mar.2021.

A banda, em seu início, era formada por Rezende Junior (guitarra e voz), *Mort Boy* (baixo), e Paulo Metal (bateria). Como Mort não sabia tocar direito, foi substituído por *Junk* (Yanaguita e Pereira (2003, p. 66). Os autores relatam este movimento dos carecas, em Campo Grande, entretanto, com uma ideologia mais leve que os demais grupos que representavam o movimento. Diferente de grupos como os *skinheads*, que eram contra negros, nordestinos, índios, judeus e homossexuais, a banda se preocupava em passar outra imagem, fazia músicas que homenageavam os descendentes afro-brasileiros e até teve em umas de suas formações, a presença de um representante destes povos.

Em sua trajetória e com toda atmosfera criada à sua volta, em relação ao movimento dos carecas, a banda conseguiu reunir algumas pessoas, mostrando o quanto o movimento caminhava, em Campo Grande: Os carecas campo-grandense contavam com 17 integrantes, incluindo três skingirls, todos se declaravam nacionalistas (Ibid, 2003, p. 66). Segundo os autores, alguns buscavam sempre acompanhar a banda em shows e agitar o movimento pela cidade.

No final de semana, o programa era acompanhar o ensaio da banda Carbonário, geralmente na tarde de sábado. Depois a turma saía da Estação Ferroviária e andava pelos trilhos até chegar ao Bar Arts, tudo regado a tubaina e como petisco, salgadinho Miliopã. Durante as caminhadas os carecas faziam a “limpa”, que era revistar as pessoas que estivessem nas ruas. Quando encontravam alguma droga, o entorpecente era jogado fora e o usuário humilhado, muitas vezes violentamente (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 68).

O grupo teve uma trajetória de reconhecimento fora de Campo Grande e, segundo os autores, contou muito com a mídia local. Rezende Junior, em seu primeiro ano de Jornalismo na UFMS, participou de um projeto pioneiro na extinta Rádio Difusora, que se chamava “Alternativo 1240”: “nesse programa de 3 horas de duração, o Oswaldo entrevistava todos...Falange de Rima, o peção da Blues Band conversou ao vivo com o Renato para formar a primeira banda de blues...era um programa foda” (COSTA, L.)⁷⁴.

⁷⁴ COSTA, Lucivaldo R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp mar.2021.

Figura 7 - Cartaz do programa “Alternativo 1240” da Rádio Difusora



Fonte: Arquivo Lucivaldo Rodrigues da Costa

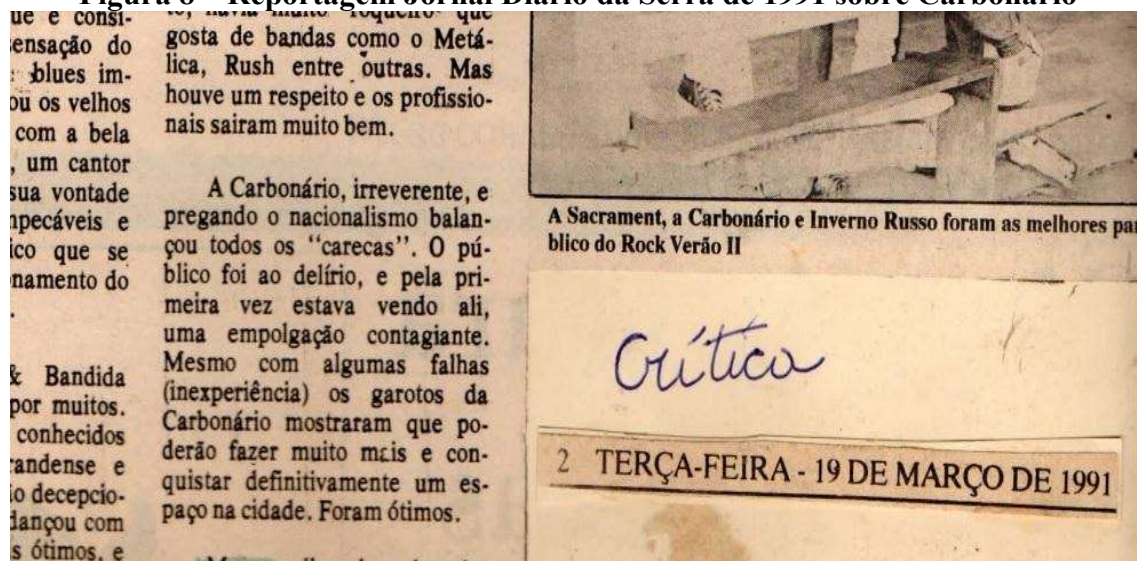
Yanaguita e Pereira (2003) observam que o programa era um tapa buraco da rádio e, Oswaldo, com maestria, soube aproveitar o veículo transmitindo o melhor que acontecia nos movimentos:

“Eu não tocava heavy metal. E falava no ar que aquilo já tinha passado e queria passar a influência estrangeira e cultura inútil. Realmente, se você for ouvir heavy metal a letra não tem nada a ver, o som é legal. Durante dois anos e meio só tocou música nacional porque a gente acredita que as pessoas devem ouvir música em português, não em inglês. É uma alienação muito grande você ficar ouvindo música estrangeira em excesso”. Afirma Rezende Junior (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 68).

O programa contribuiu para promover e deixar a banda conhecida fora de Campo Grande, ao ponto de ser mais reconhecida fora do que na própria cidade. *Mort Boy* fala que o contato com os movimentos de fora, principalmente, com o escritor Glauco Mattoso⁷⁵, proporcionou várias apresentações nos eventos organizados por estes grupos. A banda esteve presente em vários shows pelo Brasil: Campinas, Mauá, Santo André, Piracicaba e Jundiaí, incluído o maior festival careca do Brasil, o “Dezembro Oi!” (Yanaguita e Pereira, 2003, p. 69).

Na cena underground de Campo Grande, a banda buscou o mesmo reconhecimento, chegou a fazer vários shows na Avenida Afonso Pena, em eventos como Rock MS e outros espaços, todavia o de maior repercussão foi o “Rock Verão II”, realizado nas dependências do Shopping Marrakesh, em 1991. O evento era realizado para promover as bandas de rock da cidade: “A Carbonário, irreverente, e pregando o nacionalismo, balançou todos os carecas, O público foi ao delírio, e pela primeira vez estava vendo ali uma empolgação contagiante” (Trecho do Jornal A Crítica de 19/03/1991)

Figura 8 – Reportagem Jornal Diário da Serra de 1991 sobre Carbonário



Fonte: Arquivo Joilson B. de Moraes

Para esse evento, a banda procurou ensaiar ao máximo para poder causar uma ótima impressão ao público da noite. Rezende lembra que muitas pessoas queriam saber

⁷⁵ Glauco Mattoso pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva é um escritor brasileiro. A obra de Glauco Mattoso caracteriza-se pela exploração de temas polêmicos, tais como a violência e discriminação. Autor do Livro “Espírito de 69; A Bíblia do Skinhead”. Escritor, tradutor e poeta, o escritor colaborou com o melhor da literatura marginal brasileira, dos quadrinhos a poesia, do famoso Pasquim à revista Chiclete com Banana. Participou dos primeiros movimentos LGBT’s do Brasil, o Somos. Fundou em 1995 o selo Rotten Records, no qual surgiu uma das primeiras coletâneas de música Oi! No Brasil. Fonte: <https://medium.com/@hicsuntleones69/entrevista-glauco-mattoso-f653e33435cf>. Acesso em mar.2021.

o que era o Carbonário. “Por isso, a banda ensaiou muito e incluiu introduções de músicas de Luis Gonzaga, para mostrar que não tinham nada contra nordestinos ou raça nenhuma” (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 69).

De acordo com os autores, a banda tocou por muito tempo, entretanto sem a preocupação de registrar seus trabalhos, o pouco registro que se tem está nas mãos de colecionadores, inclusive de apreciadores da banda, na Europa. O material da banda era gravado direto da mesa de som, em fitas, durante o show, e muito desse material se perdeu com o tempo. O pouco que se sabe sobre o trabalho é que muitas músicas possuíam um repertório bem politizado, como por exemplo, uma música que fez muito sucesso em shows de carecas, “Fora Sarney”. A letra dizia:

Fora Sarney, fora daqui.
Nós não te queremos para o FMI.
1989 a coisa piorou.
Todo mundo ficou pobre.
Saia seu Collor.
Seu Collor saia daqui.
Porque privatizar é a mesma coisa que trair⁷⁶.

A banda, que iniciou em 1989, ficou em atividade até 1996, tendo algumas aparições esporádicas até 1999, geralmente em apresentações para o seu público. Apesar de ter um reconhecimento fora de Campo Grande, a relação com o público da cidade nunca foi das melhores. Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que o desestímulo do Carbonários com esse público e a desmotivação de Rezende com o movimento provocaram o fim das atividades. Todavia, a importância do grupo para o underground campo-grandense contribuiu para do cenário alternativo. O punk rock, com eles, deu um sobressalto para que outras bandas surgissem.

3.5 Do punk aos novos estilos

Como relatado, o punk, em Campo Grande, começou como dizem “careca”. A vinda de Junk, Formiga e Rezende Junior, com a união de *Morti Boy*, que já morava na cidade, mas que era do interior de São Paulo, fomentou o fenômeno por esta região. Pode-se dizer com isso, que o punk de Campo Grande, em seu início, teve mais a cara do punk paulista, ou seja, de garotos sedentos pelo som e por estarem juntos com seus pares.

Magi (2013) resalta que no Brasil, o movimento punk teve ressonância nas cidades de São Paulo, Brasília, Salvador e Rio de Janeiro. Em fins dos anos 1970, reunindo jovens com os mesmos desejos, entretanto, com pouquíssimas informações, da

⁷⁶ Letra extraída do Livro reportagem “Deitar e Rolar: A História do rock de Campo Grande. YANAGUITA, Eder e PEREIRA, Marcelo, 2003.

indústria cultural, exceto em Brasília, que o punk estava mais envolvido entre os adolescentes de classe média alta, filhos de diplomatas, de professores universitários e de altos funcionários do Governo Federal. Em Campo Grande, as primeiras novidades chegavam através desses garotos paulistas que iam implantando o movimento conforme seus conhecimentos e experiências adquiridas, em grande parte por iniciativas próprias, correndo atrás de informações que não chegavam até eles:

[...] eu mandava disco para Europa com um inglês ruim demorava 3 meses. Recebíamos o material em vinil da Inglaterra, Rússia, Polônia, Lituânia, Estados Unidos, Argentina e Colômbia. Tinha que procurar alguém para traduzir e depois para escrever a resposta, inglês era para rico. O legal que nunca levei tombo. Mandava 4 ou 5 discos e eles mandavam, era uma confiança às cegas, um desses amigos aprendeu português e é meu amigo até hoje [...]. Nós éramos os “fuçadores” underground, se não tinha punk em Campo Grande, trazíamos o punk para cá (COSTA, L.)⁷⁷.

O exemplo de Mort Boy, explorando as informações sobre o punk foi uma das principais características do underground campo-grandense, como veremos em futuros depoimentos. Abramo (1994) enfatiza que o punk possui uma capacidade extrema de sintetizar experiências e expressá-la em sentimentos amplamente generalizados na juventude, em termos mundiais. Segundo a autora, o punk espalhou-se como um rastilho de pólvora pelos quatro cantos do mundo, antes mesmo que a indústria cultural pudesse ter tido tempo de absorvê-lo, para convertê-lo em moda. As referências produzidas externamente aos poucos são apropriadas pelo punk, em Campo Grande. Todo o processo de experimentação, de busca de conhecimento, como o exemplo citado de Mort Boy em buscar se interagir com o punk, foi assimilado e apropriado por aqueles que queriam transferir tudo isso para um enfoque mais musical.

Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que, em uma época onde já havia um *heavy metal* forte, fazer uma música de três ou quatro notas surgia como alternativa para os grupos jovens ligados ao rock da cidade. Segundo os autores, após o início “careca”, o punk começa a se estruturar musicalmente por volta de 1992. Rapidamente começam a surgir muitas bandas, como Crazy Dick, Impossíveis e H.I.V.

Com o aparecimento de bandas, uma nova consciência musical, com letras mais impactantes – como veremos à frente - que abrangem o dia-a-dia, as injustiças sociais, a exploração social, o cotidiano da juventude, começou a fazer parte do repertório dessas bandas. As letras abrangiam todo esse contexto, buscando sempre dialogar com todos de uma forma mais próxima da realidade de todos os envolvidos.

⁷⁷ COSTA, Lucivaldo R. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em mar. De 2021.

O punk se transformou a partir da década de 1990, no grande movimento musical rock de Mato Grosso do Sul (Yanaguita e Pereira, 2003, p. 76). Muito dessa grande evolução do punk rock se deve ao compartilhamento de conhecimentos que os membros da cena underground iam intermediando. As informações e novidades, que começaram com *Morti Boy* nos primórdios do movimento, se intensificaram com os rockers que surgiam no cenário. Marco Aurélio Santos (Kão), do H.I.V., era um deles. O mesmo lembra que enviava de 50 a 200 cartas, com envelope de papel sulfite, no modelo selo social, todos os dias, para toda parte do Brasil e do mundo, e que isso contribuiu para desenvolver a cena. Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que a vergonha de ser punk foi deixando de existir. Para Kão, era uma molecada no início dos anos 1990, querendo ser punk, ocasionando com isso o surgimento de bandas como a sua e, principalmente, ocorrendo aproximação de grupos, o que antes era um pouco mais restrito como consta o depoimento abaixo:

Muitas bandas que começaram de baixo e começaram a crescer tipo os Dementes, que virou os Impossíveis depois, o Crazy Dick, o H.I.V. Eu resolvi fazer uma união com as outras bandas para tocar, a gente foi juntando para ver se começava a melhorar. A gente começou a fazer eventos no Pitty Pizzaria, onde cabia 300 pessoas, a gente começou a colocar 600 pessoas. H.I.V, Crazy Dick e Impossíveis, colocava junto o No Name, Disharmonical Tempest, começamos a misturar com bandas de metal. O povo era mais unido (SANTOS, M.)⁷⁸.

O punk, em Campo Grande, que aos olhos de muitos seria inviável, aparece como prática de um grande contingente de jovens, muitos shows eram realizados reunindo uma gama de simpatizantes, não somente do punk, mas também de outros subgêneros do rock. Segundo Kão, o tripé H.I.V, Impossíveis e Crazy Dick movimentou toda a cena punk rock, o “faça você mesmo”⁷⁹ incentivou muitos outros também a fazer parte do contexto. Yanaguita e Pereira (2003) ressaltam que formar banda foi uma tendência natural de quem ia aos shows nesse período.

Havia muita troca de ideias entre as pessoas. Eu juntei um dinheiro e comprei uma guitarra e um cubo. Em 95 formei minha primeira banda, eu tinha 15 anos foi meio sem noção, fui chamando quem tocava alguma coisa, conta João Roberto de Lima, o Mãozinha (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 78).

Contudo, de acordo com os autores, toda a movimentação, surgimento de novas bandas, públicos diversificados, provocaram transformações em um cenário em construção. Segundo eles, discursos mais ponderados batiam de frente com os mais radicais. Essas transformações ocasionaram divergências entre grupos, pois a ideia

⁷⁸SANTOS, Marco A. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em nov. 2020.

⁷⁹A filosofia punk era a do se você não gosta do que existe, faça você mesmo – “it yourself”. Fonte: www.revistacult.uol.com.br. Acesso jul. 2021.

inicial, de um movimento único de impacto, predominante no punk da época, começou a disputar espaço com aqueles trabalhos mais voltados à diversão e conscientização da realidade campo-grandense, isso acarretou extremismos em determinados grupos.

As formas de protestos eram pessoais, cada um fazia à sua maneira. Com o tempo, entre 1999 e 2000, alguns integrantes do movimento partiram para o idealismo de tentar convencer os outros a protestarem também. O problema foi que alguns eram mais extremistas. Os mais radicais levantaram suas bandeiras e começaram a protestar contra tudo e contra todos, inclusive contra as bandas. (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.78-79).

Joaquim Seabra, vocalista dos *Impossíveis*, relata que sua banda foi uma das que mais sofreram com esse momento conturbado da cena e observa que as divergências persistiram até por volta de 2004. Os Impossíveis se tornaram uma das principais bandas do *underground* de Campo Grande, nos anos 1990, com letras irreverentes, em sua maioria, relacionadas ao que os integrantes da banda apreciavam, como quadrinhos e cinema e o Município de Campo Grande, como consta na letra da música, abaixo:

De volta à 93

Letra e música: Joaquim Seabra

Você se lembra que ter filas no cinema era algo normal.

Idos de 93 a vida era bem mais legal ah au. Os dias se resumiam em Ramones

Ligar a puma e ir pro Stones. Esperar o show começar, beber na porta do bar.

Você se lembra que ir pra Rockshow era algo normal

Idos de 93 a radio era bem mais legal ah au.

Os dias se resumiam em Ramones.

Ligar a puma e ir pro Stones.

Esperar o show começar, beber na porta do bar⁸⁰

A letra da música retrata muito bem essa juventude campo-grandense, sua ligação com o universo da época e sua relação com o rock, principalmente quando cita “Ramones”⁸¹. Seabra cita os mesmos e toda a criatividade do grupo como influência dos “Impossíveis”, inclusive os mesmos tocava muito, no início, as músicas da banda norte-americana. A menção à loja *Rockshow*, como point da galera, como já foi mencionado anteriormente, o bar *Stones*, uma casa que abrigava a maioria dos eventos do *underground*, enfatiza todo o contexto do cenário da época. Paulo Metal ressalta a importância da banda para o cenário *underground*. Segundo ele, os “Impossíveis” reunia todas as tribos em seus eventos, aspecto esse até então, inexistente em um cenário em desenvolvimento.

⁸⁰ Música De volta à 93. Banda Impossíveis. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1Orz0zpefKk>. Acesso: 08 de abr. 2021.

⁸¹ Os Ramones foram uma banda norte-americana de punk rock formada em Forest Hills, no distrito de Queens, Nova York em 1974. Considerada como precursora do estilo e uma das bandas mais influentes e importantes da história do rock. A força criativa por trás de grande parte do trabalho impulsionou a banda por todo o mundo. Fonte: <https://www.rockinthehead.com/single-post/ramones-top-10-bandas-punk-rock-do-guitarrista-johnny-ramone>. Acesso jul. 2021.

Depois que o Carbonário parou, ficou apenas os Impossíveis e algumas bandas com pouca relevância para a cena. Os Impossíveis eram os punks realmente, eles se misturavam com a gente (metal). Geralmente onde eles tocavam, muitas bandas de metal tocavam (AZEVEDO, P.).⁸²

De acordo com Paulo Metal, a banda, no início tocavam e cantavam muito *Ramones*, a banda preferida da maioria dos punks da época e, quando decidiram apresentar suas próprias músicas, com temas mais voltados à realidade de cada um como diversão, cinema, quadrinhos, como o exemplo da música citada acima, causou uma revolta em uma grande parte do público, pois não aceitavam as músicas inéditas e sim, o *cover* da banda norte-americana: “no começo eles eram cover de Ramones, tocavam muito Ramones, então misturavam todas as tribos, os punks piravam naquilo ali, pois os Ramones eram o Metálica⁸³ da época” (Paulo Azevedo)⁸⁴.

“O momento de apresentar suas próprias músicas não foi aceito por muitos punks, que acabaram rotulando aquele tipo música e a própria banda como *forfun*, ou seja, somente para se divertir” (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 100).

Segundo os autores citados, o termo *forfuns* foi adotado por esses grupos para classificar trabalhos e bandas que se denominavam punk, mas que visavam o movimento apenas para diversão. Outro termo adotado conceituado nesse momento de “crise” foi o *punkecas*, sendo aquelas pessoas que se dizem punks, mas com atitudes completamente contrárias ao que é pregado pelo movimento, como por exemplo o consumismo e o descaso com a desigualdades sociais.

De acordo com Seabra, vocalista dos Impossíveis, os conflitos existentes nessa divisão, resultaram no fim do grupo musical, obrigando-os a criar outra banda, chamada “Astronauta Elvis”. Para o vocalista, o irônico de tudo isso foi quando decidiram voltar com os Impossíveis, onde as apresentações ocorreriam somente mediante cachê: “antes quando fazíamos por amor nós éramos rotulados de vendidos, playboys e outras coisas, e quando decidimos cobrar, que é justo né? ” Ninguém xingou a banda⁸⁵.

Ary Potyguara, que fez parte da primeira formação da banda *H.I.V.*, e hoje reside em São Caetano do Sul (SP), tem uma posição crítica sobre esse período que pode muito bem contextualizar ao que estava ocorrendo. O mesmo salienta que o underground de Campo Grande, nessa época, não havia se constituído ainda, a exemplo dos grandes

⁸²AZEVEDO, Paulo. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em abr. 2021.

⁸³ Metálica é uma banda norte-americana de heavy metal originária de Los Angeles formada em 1981. Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-metallica-vai-celebrar-aniversario-de-40-anos-da-banda>. Acesso jul. 2021

⁸⁴AZEVEDO, Paulo. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

⁸⁵ SEABRA, Joaquim. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

centros, como São Paulo, era de muita qualidade em termos de som, mas era muito voltada somente à diversão, bebedeira e risadas, pouco se fazia para se desvencilhar disso. O mesmo fala que, para ele, os rolês significam um pouco mais que se divertir:

“Claro que é muito bom sair para a gig⁸⁶, curtir um som, tomar umas geladas, mas também são importantes para conversas, ativismos, articulações para ações diretas” (POTYGUARA, A.)⁸⁷.

Piccolo (2013) confirma o sentimento acima expressado, salientando que o punk não é apenas um estilo musical, mas um estilo de vida, uma visão de mundo, constituindo-se em um movimento punk. Para Ary Potyguara, as articulações diretas estão relacionadas no que o underground pode representar além do enfoque musical, de diversão e ajuntamento de iguais:

“[...] No underground as decisões devem ser tomadas de forma horizontal para o bem comum [...] o ativismo deve ser proposto não só nas letras das músicas, mas também nas atitudes, como por exemplo, ajuda a pessoas de ruas e Ongs (POTYGUARA, A.)⁸⁸.

Para Kão (Marco Aurelio Santos)⁸⁹, da banda H.I.V., não houve punk em Campo Grande, para ele o movimento existiu nas músicas e nas bandas, como ele observa. Ele mesmo fala que nunca foi punk, e sim, tocou punk, entretanto, cabe ressaltar que a banda e seus integrantes, buscavam realizar trabalhos voltados a auxílios humanitários, nos anos 1990, como o “Punk contra fome”, e a participação no projeto “Apoie um underground”. O projeto foi organizado pela produtora musical Angela Finger, para angariar fundos para cirurgia de um participante do underground, que havia sido vítima de um tiro em um bar da cidade⁹⁰. Para Piccolo (2013), nos dias atuais, ser punk assume diferentes significados e estéticas. De acordo com Abramo (1994) ser punk, além da estética visual, caracterizada pelas vestimentas, o corte moicano, a diversão, é também possuir uma estética de comportamento e do pensamento, ou seja, o fazer expressivo na atuação punk.

Canevacci (2005 apud PICCOLO, 2013, p. 62) enfatiza que as contraculturas se dissolveram na década de 1990, com isso, dando espaço ao surgimento de culturas extremas. O autor fala que, nesse período, as culturas juvenis estavam em um intenso

⁸⁶É um trabalho para o músico, bandas que pode ser um show, evento, apresentação em um bar ou casa noturna. Fonte: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-uma-gig-em-musica/>. Acesso abri. 2021.

⁸⁷ POTYGUARA, Ary. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mar. 2021.

⁸⁸ POTYGUARA, Ary. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mar. 2021.

⁸⁹ SANTOS, Marco A. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em abr. 2021.

⁹⁰ Angela Finger organizou um Show beneficente em 1996 com bandas do underground para custear a cirurgia de Israel Samir.

fluxo móvel, eram plurais, fragmentadas, assim como as identidades produzidas decorrentes da própria fragmentação da sociedade.

A fala do autor nos mostra um período de intensa mobilização dos jovens no que diz respeito às culturas juvenis, o que explica, de certo modo, o momento conturbado relacionado por Yanaguita e Pereira, entre público e bandas, no contexto punk rock de Campo Grande. Para os autores, a partir desse momento, o punk rock entra em um período de divergências: “iniciou-se um boicote às bandas, de um lado ficou quem gostava de música por diversão e do outro lado que usava as músicas como protestos” (Ibid, 2003, p.79).

À medida que o público, se estende e se diversifica, de acordo com suas preferências, o punk rock torna-se cada vez mais diversificado e outros estilos musicais dentro do próprio punk, começam a surgir. Esse momento torna-se um fator preponderante para amenizar os conflitos e dar continuidade à cena. Yanaguita e Pereira (2003) confirmam isso e enfatizam que a ampliação de outros estilos possibilitou a “continuidade” do movimento underground e do punk na cidade, estilos como: o *noise*, *crust core*, *grindcore*, *hardcore* que dão *um upgrade no underground*.

O surgimento da banda DxDxOx (Dor de Ouvido), é um exemplo dessas transformações. De acordo com o vocalista, Enrique Gonçalves de Souza, a banda começou as atividades por volta de 1998. No início tinha como estilo punk rock, entretanto, com o tempo, busca um som mais pesado indo para um estilo mais pesado, com mescla de metal e grindcore. “Nos primeiros shows o pessoal não entendeu muito, pois éramos punks demais para ser metal e metal demais para ser punk”⁹¹. A boa relação do vocalista, os contatos de amigos com fanzines e revistas, contribuiu para o sucesso da banda e também a continuidade da cena que não atravessava um bom momento. A divulgação dos novos estilos, que iam surgindo, era feita por fanzines, que começaram a surgir entre 1999 e 2000 (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p.80).

A primeira década de 2000, que começou com uma profunda crise nos grupos de punk rock, como foi relatado, se destacou também pelas estratégias em buscar resolver os conflitos e fortalecer a cena. Uma das alternativas foi evidenciar o colaboracionismo entre bandas e apoiadores, como estratégia de desenvolvimento do underground. Na mediada em que bandas e participantes do meio underground se interagem, nomes, como Enrique Gonçalves de Souza, Vagner Farias Gonçalves, conhecido como Vaguinho, m

⁹¹SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em fev. 2020.

surgindo como incentivadores e organizadores dos. Enrique fala que o rock no underground é uma história eterna de construção, com vários personagens importantes, desde seu surgimento até os dias atuais.

CAPÍTULO 4 - O UNDERGROUND DOS ROLÊS: AS BANDAS E SEUS REPRESENTANTES SOBREVIVENDO E MANTENDO A CENA ATUAL

Como enfatizado anteriormente, o movimento underground possui uma história que ainda está em um processo de construção. Uma juventude dos anos de 1980, com uma incansável busca por informações, aos poucos foi construindo e movimentando a cena. As dezenas de cartas escritas à mão, as fitas K7, que eram enviadas a toda parte do mundo, as trocas de materiais como LPs e outros objetos, foram contribuindo para esta “construção”. Mecanismos próprios de uma época, como revistas, fanzines, amizades feitas, mesmo à distância, através de cartas, colaboravam com todo o processo. Enrique Gonçalves de Souza, além de vocalista da banda DxDxOx, como ressaltada no assunto anterior, promoveu inúmeros eventos ligados à galera underground. Ele é muito conhecido e é um dos grandes nomes do underground campo-grandense. Ele mesmo fala a importância das redes de contatos para o cenário:

Era algo bem comum, meu primeiro contato foi escrevendo e recebendo e recebendo respostas de endereços que pegava em Zines⁹². As pessoas tinham conhecimento através flyers⁹³ (pedaços de papel com as informações de contato) que fazíamos muito e mandávamos nas cartas que a gente trocava. Se alguma dessas pessoas locais já tinha contato com gringos, ele mandava esses flyers girava o mundo. Eram um modo de divulgação do rock subterrâneo em um grupo sem internet. Outra forma era quando saía uma resenha de material nosso ou mesmo o Flyer impresso em alguma zine que eventualmente eram trocados com zine gringos, e de lá os gringos pegavam nosso contato. Já recebi carta da América do Norte, até de Cuba, da Europa, Ásia e Oceania[...]. Tudo isso funcionava para contatos, trocas e divulgações de músicas, sejam de bandas que fazíamos parte quanto de outras bandas. (SOUZA, E.)⁹⁴.

Para Enrique, as Zines serviam como uma rede de compartilhamento da época. Através das mesmas ele adquiria os contatos que necessitava para se relacionar com outros atuantes do movimento underground de outras localidades. Em algumas ocasiões, ele conseguia informações de Zines em revistas especializadas com maiores divulgações em bancas, como *Roadie Crew* e *Rock Brigade*⁹⁵: “essas revistas tinham páginas de endereços de Zines e de pessoas, para troca de contatos, até número de telefone”

⁹² É uma proposta para artistas independentes poderem através do auto publicação expandir sua criatividade, conhecer pessoas e principalmente dizer o que precisa ser dito através das diversas formas de expressar a arte como forma de resistência. São revistinhas independentes e não profissionais com diversos fins lucrativos ou não. Movimentos de contracultura como o punk utilizaram os zines como ferramenta de comunicação e resistência. Fonte: <https://aestranhamente.com/o-que-e-um-zine-e-porque-voce-deve-ficar-de-olho>. Acesso em jul. 2021.

⁹³ Flyer – em inglês “objeto que voa” – é um material impresso utilizado por pessoas ou empresas para a divulgação de serviços, promoções, produtos, campanhas, informações entre outros. Os flyers são materiais gráficos simples e com um alto poder de retorno e divulgação. Fonte: <https://www.futuraexpress.com.br/blog/o-que-e-flyer>. Acesso em jul. 2021.

⁹⁴ SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em ago. 2021.

⁹⁵ Revistas especializadas em matérias sobre o mundo do rock ‘n’ roll.

(SOUZA)⁹⁶. Yuri Amaral (2018) ressalta que as Zines, e as interações que eram proporcionadas por estas iniciativas, possibilitavam todos os sujeitos envolvidos a lerem as práticas do underground, a se reinventarem de acordo com as informações que recebiam, principalmente conhecer o que não estavam ao seu alcance e também se fazer conhecer.

As experiências como a de Enrique, em desenvolver essas “redes de comunicação”, possibilitavam a todos estar conectados aos principais acontecimentos do mundo do rock. O underground vai se fazendo no cotidiano e nas experiências de jovens como os citados até aqui. O cenário underground composto por bandas do passado como os Impossíveis, Katástrofe, H.I.V, DxDxOx, recebem a participação de novos elementos como Burning Universe, Os Alquimistas, Pata de Cachorro, Versch, e muitas outras que fomentam a cena.

Para realização desta pesquisa, foi necessário ir ao encontro dessas bandas e seus personagens, possibilitando com isso, uma aproximação desse universo dinâmico, diversificado e criativo. Como os primeiros contatos foram feitos antes da crise sanitária, foi possível uma interação com grupos e participantes da cena, o que contribuiu para um aprofundamento dos estudos. Já com o processo pandêmico, que dificultava a realização de uma etnografia, foi necessário recorrer aos recursos tecnológicos como e-mails, WhatsApp, videoconferência, blogs, chats, Facebook, páginas na internet, de bandas e seus agentes, que possibilitaram observar o desenvolvimento da cena underground.

Lewgoi (2009) salienta que é necessário lembrar que a internet, antes de ser cultura, invenção, artifício, é um novo ambiente que unifica os mundos significativos, com suas peculiaridades e dinâmicas, sendo assim, a pesquisa buscou, através dos recursos tecnológicos, compreender a cena underground de Campo Grande. Partindo desse princípio e da colaboração de seus participantes percebemos um universo em pleno desenvolvimento com surgimento de novos personagens que buscam manter ativo o cenário underground.

Jovens que mobilizam a cena, desde músicos, colaboradores e participantes, são representantes de diversas classes sociais, que apresentam características semelhantes, motivados pelos mesmos objetivos que são produzir, apresentar e consumir sua arte. Como mesmo diz o músico Enrique Gonçalves de Souza, da banda *DxDxOx*: “o

⁹⁶SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em fev. 2020.

underground se faz de ideias parecidas”⁹⁷. Indivíduos de diversos níveis de escolaridade e profissão, desde engenheiros, publicitário, professores, a técnicos de som, açougueiro, estudantes e muitas outras atividades.

Musicalmente, são jovens com muita criatividade e muito esforçados. Alguns, no espírito do “faça você mesmo”, buscaram aprender a tocar instrumento, a cantar, somente para ter o prazer de estar ali e sentir-se pertencente ao um grupo ou contexto, como é o caso de João Paulo Abdo, da banda Peixes Entrópicos, que diz que começou a tocar para participar da cena e com o tempo foi se aperfeiçoando⁹⁸. Para Lucas Coimbra Soares, conhecido como Boloro e integrante da banda Os Alquimistas, o contexto familiar e social influenciou muito em sua presença neste universo. A música, especificamente o *rock ‘n’ roll*, sempre o acompanhou: “Meu primeiro contato com o rock é, meu pai me mostrando os LPs do Raul Seixas, a temática do meu aniversário de 4 anos foi sobre Raul Seixas”⁹⁹.

Os Alquimistas, a banda da qual Boloro é baterista e vocalista, é desses novos expoentes do movimento. A banda está em atividade desde 2013, o baterista começou na cena aos 14 anos, e lembra que o primeiro evento foi na Chácara Sagarana, um local que enfocava música ao vivo. O mesmo fala que, nessa época, tocavam conforme suas influências, de bandas que apreciavam, que era os Mutantes, os *Beatles*, *Rolling Stones*, *The Kinks*, mas já buscavam apresentar uma ou duas músicas autorais. Segundo Lucas Coimbra Soares (Boloro), no bar Sagarana ele tinha um amigo, Mauricio de Barros, que participou dos Festivais da professora Glorinha nos anos 1960. A partir desse contato, a banda buscou mesclar suas influências com a música urbana campo-grandense, tornando uma de suas marcas, inclusive para o músico, Geraldo Espíndola foi o maior nome que revolucionou a música sul-mato-grossense¹⁰⁰.

⁹⁷SOUZA, Enrique G. Live Terror Shop TV. Fonte: www.instagram.com/terrorshpcg. Acesso em abr. 2021.

⁹⁸ ABDO, João P. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em abr. 2021.

⁹⁹ SOARES, Lucas C. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em jun. 2020.

¹⁰⁰ Idem.

Figura 9 - Reportagem mencionando Os Alquimistas

Jornal: O Estado Data: Janeiro de 2015

Música

Banda regional se inspira nos anos 1960

Luana Ayala

"Os Alquimistas estão rabeando", já dizia a música de Jorge Ben Jor, um dos grandes nomes da MPB (Música Popular Brasileira), e que passava também por uma psicodelia suíngada, assim como a banda regional "Os Alquimistas", banda que nasceu em 2013 e tem como inspiração musical personalidades dos anos 60, como Os Mutantes e Beatles.

O grupo é formado pelo trio Leota (órgão e piano), Perim (contrabaixo) e Bolero (bateria), e o começo da banda foi influenciado por alguns artistas. "Tudo começou quando nos vimos influenciados por artistas que tinham em comum o espírito de paz, amor e liberdade expressados em sua música. Principalmente artistas do movimento hippie", explica Leota.

Grupo foge do rótulo musical de 'indie', e tem estilo psicodélico

Na Capital existem algumas bandas que apresentam o estilo indie rock, mas Os Alquimistas garantem que apesar de as vozes serem confundidas, o som proposto por eles foge da temática indie. "Não se encaixa em nossa proposta, usamos bastante a palavra psicodélica, que seria algo relacionado à manifestação da

mente, fluxos do inconsciente, sonhos e cores", explica.

Apesar de pouco tempo de carreira, o trio tem se surpreendido com a receptividade do público. "Tem sido bem bacana, uma galera está acompanhando a banda, nosso público é tudo de bom. Todo pessoal é muito positivo, acho que são os irmãos hippies que se perderam dos anos 60 e estão agora curtindo a energia coscoca", brinca Leota.

Repertório tem sucessos que remetem a clima sessentista

Quem conferir a uma apresentação de Os Alquimistas, poderá apreciar um repertório composto por canções de The Beatles, Os Mutantes, Syd Barrett, Donovan, The Kinks, entre outros. Leota explica que o grupo também apresenta composições autorais. "Nosso repertório tende a cada dia somar mais músicas autorais inspiradas pelos artistas nos quais tocamos covers, que também são ótimos para criar o clima sessentista que buscamos", analisa.

Até então, a banda tem apenas uma música lançada no SoundCloud (plataforma on-line de publicação de áudio utilizada por profissionais de música), que se chama "Hinos em Dó Maior". Entretanto, para 2015, a meta é aumentar este panorama.



Foto: Reprodução Facebook

Estilo musical da década 1960 é a inspiração do grupo que tem influências como 'Os Mutantes' e 'Beatles'

"Nosso plano é fazer mais gravações caseiras de antigas músicas e também das novas que vamos compor".

As redes sociais também possuem papel importante para Os Alquimistas, que as usam como canal de comunicação. Uma das apresentações do grupo acontece hoje no Blues Bar, a partir das 19h, com entrada a R\$ 5.

SERVIÇO - Mais informações sobre Os Alquimistas podem ser obtidas pela página oficial da banda no Facebook, ou pelo telefone: (67) 8283-7798.



A banda prefere ser considerada psicodélica e foge do rótulo de 'indie'

Fonte: Jornal O Estado de 2015. Arquivo: Os Alquimistas

A partir de 2017, a banda definitivamente assume um perfil totalmente autoral, com todo o repertório e músicas, próprios. Como diz: "no underground, a maioria das pessoas fazem suas próprias letras e músicas"¹⁰¹. Em 2019, lança seu primeiro EP¹⁰².

¹⁰¹. SOARES, Lucas C. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em jun. 2020.

¹⁰² Extended play é uma gravação em disco vinil, CD ou formato digital que é longa demais para ser considerada um single e muito curta para ser classificada como um álbum musical. Os EP's devem atender a um destes dois requisitos: O lançamento tem um total de uma a três (1-3) faixas, sendo que uma ou mais

No contato que foi possível de ser realizado com os grupos e seus agentes, um dos fatores positivos, que pode ser notado e ressaltado nesse meio, foi o “colaboracionismo” existente entre todos, para a mobilização da cena. A colaboração entre grupos sempre serviu como estratégia de todo o processo, mesmo em momento de crise como relatados até aqui, o “dar as mãos” serviu de avanço para continuidade do underground. O caso do baterista é um exemplo disso.

Boloro nos fala que além da banda, busca agilizar eventos para que a cena permaneça ativa. O mesmo relata que, em 2017, organizou vinte eventos no *Drama Bar*, uma casa de evento de Campo Grande. As apresentações eram às quintas-feiras e deu uma boa aquecida na cena. Outro aspecto positivo nessa iniciativa é a rede de contatos e amizades, que se intensifica. Os grupos, as bandas, sempre buscaram dar os devidos suportes para todos. Os mesmos que cantam e tocam, também ficam nos bastidores, organizando o movimento para que todos façam o que gostam. Welson Schaustz, vocalista da banda *Versch*, é outro incentivador e organizador da cena.

Welson começou no rock por meio de bandas dentro do ambiente religioso, aos 12 anos de idade. A trajetória na cena underground iniciou-se em 2005: “aos 16 anos comecei a ter contato com o pessoal do rolê, com a banda Vernon Death, de hardcore melódico” (SCHAUSTZ, W.)¹⁰³. O músico nos fala que sempre quis fazer parte de uma banda, e que ele e seu amigo Diego Ferrarezi sempre estavam no “corre” para que pudessem participar de toda a movimentação, para ele, participar de uma banda, era uma realização própria.

A partir de 2010, o mesmo intensificou mais sua participação no movimento underground, inclusive com turnês para São Paulo, capital e interior e, também, para Cuiabá. Depois disso, a banda Vernon Death acaba e, em 2018, monta a banda *Versch*, com a qual mais se identifica como músico e como integrante da cena. Porém, para Welson, seu grande projeto para o underground campo-grandense foi o lançamento do programa de rádio “Capivara Underground”: “o Capivara Underground foi a minha maior contribuição para ajudar e fortalecer a cena” (SCHAUSTZ, W.)¹⁰⁴.

O programa foi uma parceria entre Welson e Ricardo Drago, da “Mutante Rádio”, de São Paulo. A iniciativa se deu no propósito de prestigiar e divulgar o trabalho realizado

dessas faixas tem/têm 10 minutos ou mais de duração e todo o lançamento tem menos de 30 minutos; O lançamento tem um total de quatro a seis (4-6) faixas e o tempo total do lançamento é inferior a 30 minutos.

¹⁰³ SCHAUSTZ, Welson Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

¹⁰⁴ Idem.

pelas bandas de Campo Grande para o grande centro, que é São Paulo. Para Welson, além desses objetivos, a ideia também era ficar a ressaltar os trabalhos do pessoal daqui e se aproximar mais da comunidade underground: “eu me aproximei mais da galera, conheci mais as pessoas, não só as pessoas que tocavam em banda, mas passei a me tornar mais amigo deles” (SCHAUSTZ, W.)¹⁰⁵

O programa foi apresentado no ano de 2019 e teve que ser paralisado no ano de 2020, devido à pandemia, todavia, Welson pretende retomá-lo assim que normalizar a crise sanitária. O programa enfatizou as bandas autorais, valorizando o cenário *underground*, procurando mostrar que este espaço produz trabalhos de qualidade. O programa seguiu as mesmas estratégias de outrora, para evidenciar os trabalhos de Campo Grande e conhecer novidades de fora, como o exemplo citado das inúmeras cartas escritas à mão, no início, e o programa de rádio “Alternativo 1240”, que apresentou os Carbonários para o Brasil.

A metodologia do programa era de entrevistas com participantes da cena e apresentação de músicas dos próprios entrevistados, e trabalhos de outras bandas de Campo Grande. De acordo com Welson, o resultado final superou as expectativas, pois o mesmo enfatiza que a equipe de rádio parceira, em São Paulo, sempre buscava, através de suas redes, saber a repercussão do programa:

[...]. Segundo Ricardo Drago, responsável pela Mutante Rádio de São Paulo, na hora em que os programas eram transmitidos, mas de mil ouvintes escutavam o programa, a maioria era de São Paulo. Eu mesmo recebi feedbacks de bandas de fora, do Nordeste, Recife, Natal, também do Sul que mandavam mensagens para o programa. Fiquei sabendo também, por meio do Enrique da Terror Rock Shop que patrocinava o programa, que muitos pertencentes a rede de relação dele escutava e elogiava os trabalhos daqui. Acho que o programa foi um marco para mostrar o conteúdo do que o pessoal fazia por aqui. O próprio Drago falava que a galera dele estava curtindo pra caralho os trabalhos, além dos ouvintes do Brasil ele falava que uma galera de Londres e Estados Unidos também ouvia. Acho que o programa deu uma repercussão da hora (SCHAUSTZ, W.)¹⁰⁶.

¹⁰⁵SCHAUSTZ, Welson Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

¹⁰⁶ Idem.

Figura 10 - Agradecimento pelo encerramento da primeira temporada do “Capivara Underground”



Fonte: Fonte: <https://www.facebook.com/CapivaraUnderground/>. Acesso em abr. 2021.

Nesse primeiro momento, percebe-se o quanto o “faça você mesmo” prevalece como alternativa para esses grupos. As iniciativas, como as já citadas até aqui, colaboração e união de todos, pessoas como Kão e Enrique, que através de cartas e Welson, com parceria de rádio de grandes centros, divulgam os trabalhos, são mecanismos essenciais para continuidade do movimento. Boloro mesmo ressalta que, em 2013, quando Os Alquimistas surgiram, a cena passava por uma escassez de bandas e que, de certa forma, esse contexto contribuiu para que uma novidade surgisse, que foi o caso de seu grupo. Os eventos que organizou, em 2017, trouxeram à tona muitas bandas que estavam paradas. Tudo isso serve para nos mostrar o quanto a cena tem altos e baixos, muito pela falta de apoio, que persiste para este segmento.

Efraim Gonçalves Dias é um rapaz de 32 anos, exerce a profissão de açougueiro e está no underground desde 2001, atualmente é baixista da banda *Vermes*, uma das bandas de maior nome no punk sul-mato-grossense. A banda está em atividade desde 2009: “a proposta sempre foi um punk rock clássico, cru e direto, com letras politizadas e que buscam abrir os olhos de quem se nega a enxergar tudo que nos é negado” (DIAS)¹⁰⁷.

A banda Vermes foi meu primeiro contato no campo. Participei de um rolê, em agosto de 2019, e na portaria estavam Efraim e Felipe. Chegando, me apresentei e disse

¹⁰⁷DIAS, Efraim G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mai. 2020.

que estava fazendo uma pesquisa do underground. A primeira fala de um deles foi: “já veio estudar o nosso comportamento?” Segundo Efraim, a banda busca valorizar um trabalho mais voltado a um posicionamento crítico às normas “injustas” da sociedade, não fugindo muito do que é o punk em suas raízes.

Efraim enfatiza que a música underground nunca foi vista como arte, os poucos lugares que existem estão sendo fechados e, a falta de conhecimento que as pessoas têm com esses grupos, classificando-os como vândalos e desordeiros, prejudica muito a cena, impossibilitando-os de se expressar artisticamente. Muito disso é decorrente de uma forma errônea de como grande parte da sociedade enxerga esses grupos. Abramo (1994) ressalta que o significado desses jovens está justamente na própria ideia de atuar, de fazer alguma coisa, mostrar-se ativo, afirmar uma presença que expresse insatisfação e não aceitação do “estado das coisas”.

Consequentemente a todo tipo dificuldade encontrada pelo movimento (tais como locais escassos para apresentações e falta de apoio financeiro de órgãos públicos e privados) e, para que a cena não morra e esses grupos, que transitam no underground, desapareçam, Efraim fala que a solução está sendo uma movimentação maior em direção aos bairros, saindo da área central em direção aos seus territórios:

[...] através de todas as dificuldades, começamos a realizar eventos musicais e arte em bairros, casas, centro comunitários e praças. Atualmente, Campo Grande tem um dos maiores eventos de underground nas Moreninhas, que foi o nosso amigo Jefferson Lopes que abriu suas portas para o rock and roll, em seu estabelecimento o Buteco Colonial, este evento já está em sua 8ª edição, tendo repercussão em jornal e mídias de outros estados (DIAS, E.)¹⁰⁸.

O editor do caderno cultural do jornal O Estado e, também músico, Marcelo Rezende, observa que nas Moreninhas¹⁰⁹ aconteceram e ainda acontecem muitos eventos bem produzidos pela rapaziada:

Olha é bastante ativo. Para se ter uma ideia, um pouco antes da pandemia, o cenário roqueiro estava muito bem representado por bandas de metal e hardcore da periferia. Nas Moreninhas rolaram muitos shows produzidos de forma independente, trouxeram até banda americana para tocar em Campo Grande. Me agrada muito ver essa rapaziada cheia de vontade e botando pra quebrar (REZENDE, M)¹¹⁰.

Na insuficiência de políticas públicas e na ausência do diálogo, resta a esses grupos criar vínculos e encontrar, eles mesmos, mecanismos para se expressar. O projeto

¹⁰⁸ DIAS, Efraim G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mai. 2020.

¹⁰⁹ Bairro localizado na Região Urbana do Bandeira em Campo Grande – MS.

¹¹⁰ REZENDE, Marcelo. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jun. 2020.

“Moreninhas Underground”, enfatizado por Efraim, é uma alternativa que tem dado certo. O projeto foi feito para atender a cultura underground de Campo Grande que vinha perdendo espaço na cena musical da cidade. “Campo Grande não tem espaço real para o punk, o rock e o rap. Muitos lugares fecharam. Aqui nas Moreninhas, única coisa que se tem é tabacaria e elas só têm sertanejo e funk” – Jefferson Lopes de Jesus – dono do Buteco Colonial¹¹¹. Os rolês, antes da crise pandêmica, aconteciam uma vez por mês e, segundo o dono do bar, seu público chegavam de todas as partes da cidade, o projeto já estava na oitava edição e mostrava a todos que a comunidade underground não desiste jamais.

Outro aspecto importante no andamento da cena e na preocupação de oferecer oportunidades às bandas existentes são os coletivos, justamente criados para dar ênfase a ambos. Mas o que são os coletivos? Cezar Migliorin (2012)¹¹² enfatiza que o coletivo é constituído de pessoas que compartilham experiências, interesses em comum e que trabalham juntas para alcançar objetivos elencados. A ideia de coletivo é muito comum entre comunidades artísticas, geralmente no intuito de discutir interesses comuns em um sistema colaborativo. Gabriel Zamian participou da cena underground entre 2010 a 2014, e os coletivos foram sua principal forma de colaborar com o underground. O mesmo, enquanto esteve na cena campo-grandense, além de participar das bandas, ajudava na organização desses coletivos. Para ele, alguns coletivos foram de muito impacto para a cena e cita o *Mosh Mutante* e o *Matadeus* como um dos mais significativos. .

Zamian fala que o *Mosh Mutante* surgiu em um momento em que os espaços estavam escassos em Campo Grande:

[...] O Republica bar havia fechado, o Holandês Voador, se me recordo também, e o Barfly era voltado para covers ou outros estilos que atraísse outro perfil de público, geralmente uma classe média alta, não mais o underground. Nisso, um dos integrantes do coletivo, o Juberto (da Rock Mutante), tinha uma casa vazia no centro de Campo Grande. Nos reunimos, esvaziamos, limpamos um quatinho que tinha no fundo da casa e juntamos alguns equipamentos nosso, tipo bateria, amplificadores e microfones, para organizar os rolê. No início foi bem voltado para as bandas locais terem um lugar para tocar,

¹¹¹ Reportagem do Campo Grande News. “Antiga risca faca vira reduto de punk rock com caipirinha de cerveja e vinho”. Publicado por Thaila Lopes. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/antigo-risca-faca-vira-reduto-de-punk-rock-com-caipirinha-de-cerveja-e-vinho>. Acesso: abr. 2021.

¹¹² O que é um Coletivo? MIGLIORIN, Cezar. Texto originalmente apresentado no livro Teia: 2002-2012 edição organizada por André Brasil para comemorar (e compor uma reflexão sobre os dez anos do Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual Teia, de Belo horizonte. Fonte: https://www.academia.edu/2451138/O_que_%C3%A9_um_coletivo. Acesso: abr. 2021

cobrávamos um valor simbólico (R\$ 5,00), mas tinha alguns descontos (ex.: xingando deus na entrada, a pessoa paga (R\$ 3,00) (ZAMIAN, G)¹¹³.

O coletivo movimentou a galera do *underground* por um tempo, no total foram seis edições, uma a cada mês. Em cada rolê, os meninos buscavam levantar algum fundo vendendo cervejas e cobrando entradas bem acessíveis, para que pudessem investir nas próximas edições. “Estávamos conseguindo juntar dinheiro das entradas e das cervejas, juntando isso, o Juberto ia colaborar na turnê brasileira do The Shining, uma banda de punk” (Gabriel Zamian)¹¹⁴. De acordo com Zamian, todo o trabalho e a colaboração de todos nas cinco primeiras edições, resultou na sexta edição, com a presença da banda *The Shining* e o Cidade Cemitério, de Brasília. Por exigir uma estrutura maior, os rolês foram realizados desta vez no Holandês Voador, o *Mosh Mutante*, depois dessa edição, chega ao fim, dando lugar ao um outro coletivo da mesma galera que impactou por demais o movimento underground, que foi o *Matadeus*.

A ideia de fazer o Matadeus foi que, no dia 21/12/2012, o Extração Craniana (minha antiga banda com o Alyson) ia tocar no novo local do Holandês, mas tinha uma banda cristã no mesmo dia. Enviei uma mensagem para o perfil do bar e avisei que não iríamos tocar por ter esta banda no cast também. A resposta foi bem desagradável, nisso eu reuni o pessoal do Mosh Mutante, contei a situação e, apenas como forma de “causar”, resolvemos fazer novamente os rolês, mas como um novo nome, que sugeri Matadeus (ZAMIAN, G)¹¹⁵.

É nítido que sempre houve uma relação conturbada entre *rock 'n' roll* e religião onde, em muitas ocasiões, um sentimento de rejeição impera em ambos os lados. Questionando a Zamian sobre essa ideia e sobre essa relação do underground com bandas cristãs¹¹⁶, o mesmo é direto em dizer que a relação de poder entre cristão e não cristão na sociedade já é diferente. Para ele, no caso específico da rejeição, parte do princípio que são lugares diferentes com discursos diferentes.

A relação de poder entre cristão e não cristão na nossa sociedade, são diferentes. Ainda mais quando são evangélicos (que era o caso da banda que iria tocar no mesmo dia que nós), são lugares de falas diferente. Enquanto nós pretendíamos trazer um questionamento de morais, que são estabelecidas na nossa sociedade, a banda deles reforça muita coisa. [...] E a ideia do nome Matadeus era chocar mesmo, para mostrar nosso posicionamento bem marcado de como não concordamos com essa força que grupos evangélicos tem tido na nossa sociedade. Não acho que o Underground seja desconectado de um posicionamento político. Não estou dizendo que as bandas evangélicas pregam homofobia ou outras coisas (até onde eu saiba), mas, eu nunca vi também eles

¹¹³ ZAMIAN, Gabriel. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em ago. 2020.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ O rock cristão ou bandas cristãs, é uma forma de rock que apresenta letras focadas em questões de fé cristã. Geralmente essas bandas estão relacionadas tanto com Igrejas Evangélicas como Igrejas Católicas. Fonte: <https://estereotipo.wordpress.com/2009/04/18/generos-musicais-rock-gospel-existe-isso>. Acesso em jul. 2021.

questionando igrejas que pregam o ódio, então eles representam os grupos evangélicos que sempre buscamos questionar (ZAMIAN, G)¹¹⁷.

O rock descende de um grito, o do negro escravizado ao pisar na América. Benatte e Paiva (2016) salientam que o grito, a revolta e a rebeldia acompanharam o rock como suas características próprias, no momento em que questiona as estruturas e instituições da sociedade, incluído igrejas e a sua histórica denominação e, decorrente a isso, a igreja condenou o rock. Em um discurso dominador e preconceituoso, a instituição, desde os anos 1950, classificou o rock como “coisa do diabo”, com letras violentas, danças “sexualizada”, chocaram uma sociedade religiosamente conservadora.

Em uma leitura marxista, pode-se dizer que o rock incita a libertação do indivíduo, a crítica, o questionamento dos sistemas impostos à sociedade e os seus meios de controle. O rock está ligado a um questionamento da superestrutura do sistema, suas questões políticas, culturais, sociais, religiosas, que trazem reflexos na infraestrutura (CHACON, 198 apud BENATTE e PAIVA, 2016, p. 350).

A fala dos autores e o processo histórico que permeiam o gênero musical vêm de encontro com o questionamento de Zamian, em não aceitar uma banda cristã em seu *cast*, onde, segundo ele, os discursos não batem. Não cabe ao presente estudo levar em consideração toda a problematização, mas entender o posicionamento do músico. Os discursos do underground em Campo Grande, em sua grande maioria, apontam para posicionamento social. Assim, para os integrantes, é contraditória uma postura diferente do que significa o underground. Enrique Gonçalves de Souza, da banda DxDxOx (Dor de Ouvido), parte da mesma opinião em respeito à ideia:

Se você está envolvido com o metal, está envolvido com o punk, obviamente você já tem uma ideia política mais forte, não é uma descoberta, são princípios que não coagulam com outro tipo de ideia (SOUZA, E.)¹¹⁸.

O coletivo Matadeus também foi realizado em seis edições, com muito êxito em termos de divulgar e dar uma força para as bandas. A ideia de todo o andar do *underground*, em Campo Grande, é essa, dar vida à cena e manter as bandas em atividades. Segundo Zamian, o encerramento do coletivo foi com uma banda de Brasília, *Terror Revolucionário*, mostrando com isso, que a comunidade adere com toda intensidade ao “faça você mesmo”. No caso da banda de Brasília, os fundos de bilheteria

¹¹⁷ZAMIAN, Gabriel. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em ago. 2020.

¹¹⁸SOUZA, Enrique G. Live Sopapo #8. Selos e lançamentos independentes. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PFQCTL4yyBw&t=999s>. Acesso: mar. 2021.

e o apoio, como o de Enrique, que sempre incentiva o movimento, possibilitou a vinda do grupo, ou seja, “todos fazem para que o movimento aconteça”.

Figura 11 - Cartaz Mosh Mutante



Fonte: Arquivo Gabriel Zamian

Figura 12 - Cartaz do Matadeus



Fonte: Arquivo Gabriel Zamian

Assim, caminha o underground campo-grandense, com mecanismos próprios, sem esperar apoios, a não ser do seu meio. A produtora Angela Finger, fala o que a encanta nesse espaço, entre muitas coisas é justamente essa força interna que move a comunidade. O colaboracionismo e iniciativas de muitos personagens, como os destacados acima, produz um universo de muita criatividade e talento, entretanto, ainda de muitas portas a serem abertas. A da participação feminina é uma delas.

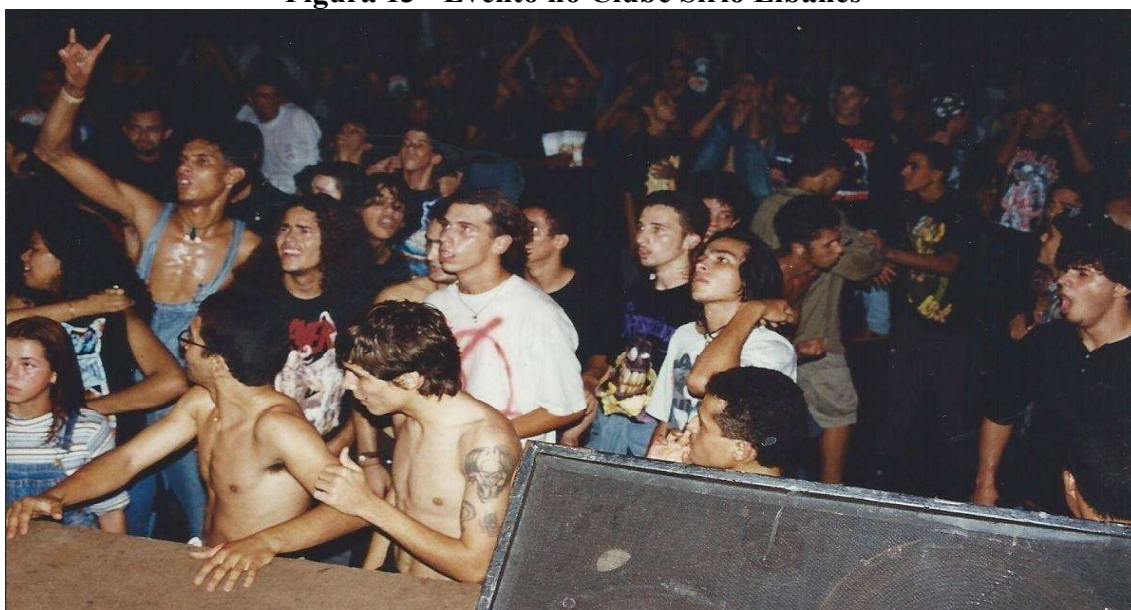
4.1 A participação das mulheres no underground

Quando foi perguntado a Abbadon, do Sacrament, que também foi por muito tempo professor de música, sobre a participação feminina no rock em seu tempo, o mesmo respondeu que era muito pouca a presença delas nos eventos:

Quando eu dava aulas de música na Minami, de 120 alunos que tinha, somente 8 alunas curtiam o rock e queriam tocar o estilo, no meu tempo existia a banda o Rapto das Sabinas, que foi uma exceção na época (MORAES, J.)¹¹⁹.

Danilo Leal, da banda Burning Universe, uma rapaziada mais recente, fala que a participação feminina já foi menos expressiva ainda, diz quando começou a colar nos rolês, “em 2000, era quase “zero” a frequência de mulheres, hoje já tem melhorado consideravelmente” (Danilo Leal)¹²⁰. A figura abaixo retrata o ambiente:

Figura 13 - Evento no Clube Sírio Libanês



Fonte: Acervo Angela Finger

¹¹⁹ MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada SILVA, Alberto c., por e-mail em mar. 2021.

¹²⁰ LEITE, Danilo L. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jun. 2020.

Em um contexto, cuja figura masculina é expressiva, as mulheres estão buscando conquistar espaços, entretanto, em Campo Grande, essa construção ainda caminha de forma gradativa. Algumas bandas de “meninas” surgiram e moldaram o contexto. Não cabe ao presente estudo analisar toda a dimensão que envolveu e ainda envolve a relação feminina no underground campo-grandense, pois seria preciso um estudo mais amplo e detalhado que, infelizmente o atual momento pandêmico não nos possibilita, mas sim, evidenciar grupos femininos que contribuíram para “construção” desse movimento e a visão delas diante dessa inserção.

A banda Rapto da Sabrina, destacada por Abbadon, formada no início da década de 1990, foi a primeira banda de formação somente de mulheres, nesse processo de construção. Yanaguita e Pereira (2003) enfatizam que não foi fácil o início, pois ainda era uma novidade, a presença nos palcos, de uma banda somente de mulheres. Rezende Junior, da banda Carbonário, comenta seu modo ainda indiferente para este momento: “[...]. Na época, a gente ouviu falar que o Rapto das Sabinas era um grupo de sapatão. Então a gente virava a cara para elas. Quando elas vinham conversar com a gente virava a cara. Hoje somos todos amigos” (Ibid, 2003:72).

Paulo Azevedo (Paulo Metal), que foi parceiro de Rezende Junior por um tempo, ressalta que o comportamento do mesmo era algo próprio dele, não condizia com o pensamento e comportamento da galera da época: “o Rezende era um cara meio diferente na época, um pouco revoltado, mas não havia nenhum tipo de represálias em relação às meninas” (Paulo Azevedo)¹²¹. Como foi ressaltado anteriormente, Rezende era muito atuante no movimento Careca e isso, às vezes, influenciava em suas atitudes.

Segundo o *rockers*, não havia represália em relação à participação das mulheres na cena, pois elas estavam sempre presentes, fosse como apreciadoras do rock, amigas com integrantes do movimento ou namoradas de algum músico. Para ele, o que ocorria na época, era ainda a falta de interesse das mulheres em participar ativamente, de montar uma banda como os meninos vinham fazendo: “na verdade as meninas não tinham uma proposta de bandas. No pop mesmo, nos lugares que havia música ao vivo, não tinha muitas mulheres cantando” (Paulo Azevedo)¹²².

¹²¹AZEVEDO, Paulo Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp no dia 02 de ago. 2021.

¹²² Idem.

Paulo Azevedo argumenta que o grande acontecimento que incentivou as mulheres a se prepararem a montar suas bandas, foi o show da banda *Volkana*¹²³, uma banda formada por quatro mulheres. Para o roqueiro, a banda *Volkana* influenciou a formação de bandas mais ligadas somente ao estilo roqueiro, como é o caso da banda Haze, formada em 1996. “Uma banda que nos inspirou muito foi a Volkana, uma das nossas primeiras referências de banda de metal com mulheres no metal “ (Lívia Cordeiro, Haze)¹²⁴.

A Haze surgiu no cenário underground com o nome de Kreature Dark, com a formação composta somente por mulheres. A banda deu um toque feminino com uma pegada mais metal, algo ainda inédito, em se tratando de uma banda feminina. “Eu sentia falta de uma banda feminina. É difícil garotas começarem a tocar instrumentos, ainda mais quando só se vê homem tocando. Elas pensam que isso é coisa só para homem”, relata Aline Dutchi, que já foi baixista, guitarrista e baterista na banda só para manter uma formação exclusivamente de mulheres (YANAGUITA e PEREIRA, 2003, p. 64).

Lívia Cordeiro, guitarrista da banda, fala que a intenção sempre foi manter uma formação exclusivamente feminina, mais como forma de incentivo para que as mulheres possam participar e conhecer o que é o metal. Entretanto, as dificuldades de manter a formação somente com uma pegada feminina existiram, pois nem sempre se encontra mulheres tocando no meio metal e acaba-se escolhendo um amigo para participar da banda.

¹²³ Banda Volkana metal feminina de Brasília, formada em 1987 por Mila Menezes, Karla Carneiro, Ana e Eliana. Fonte: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/1140-volkana-a-melhor-banda-de-rock-de-mulheres-brasileiras-que-ja-existiu>. Acesso 02 de ago. 2021.

¹²⁴ Revista: Cultura em peso. Haze: dedicação e persistência no underground nacional. Fonte: <https://culturaempeso.com/2020/02/06/haze-dedicacao-e-persistencia-no-underground-nacional>. Acesso: abr. 2021.

Figura 14 - Reportagem do Jornal O Estado de 2015 – Haze força feminina

C6 o Estado
Matutino do Sul | Campo Grande - MS | Sexta-feira, 3 de abril de 2015

Artes&Laz

Metal

Força feminina

Formada por três mulheres, o Haze completa duas décadas de música na Capital com novos projetos

Ana Karolyna Resquim

Em 1996 nascia em Campo Grande a banda Haze. Formada por meninas, o power trio surgiu para fazer a diferença. O objetivo era criar uma identidade musical autêntica misturando vocais líricos e guturais. "Nós queremos fazer um som autoral, pesado, colocando as nossas críticas e mostrando a força feminina", declara uma das fundadoras da banda, a guitarrista e vocalista Livia Cordeiro.

Também fazem parte da banda, a baterista, remanescente da formação original, Dutchi Dady, e a baixista, que participa desde 2012, Bruna Cordeiro, irmã mais nova de Livia.

Em 2009, quando a banda já havia conquistado espaço e tinha agenda cheia na Capital, o grupo resolveu dar uma pausa para que as integrantes pudessem pôr em prática planos pessoais. "Resolvemos mudar algumas coisas, porque apesar de muitos eventos, a banda chegou em um ponto que precisávamos de mais equipamentos, precisávamos gravar e isso exigia investimentos", relata Livia.

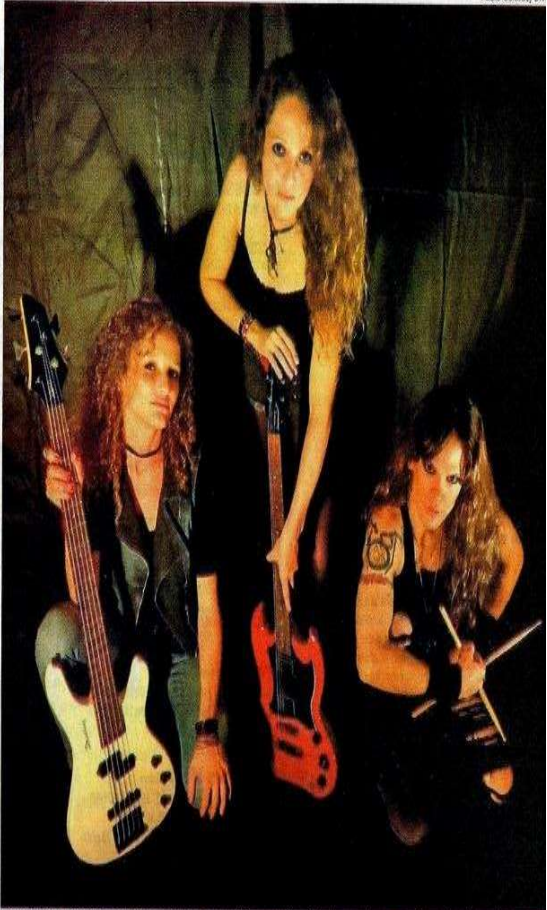
Com a pausa, Livia foi para São Paulo estudar, e em seguida Bruna, que ainda não fazia parte do Haze, também partiu. No fim de 2011, Dutchi também foi para São Paulo e em 2012, a banda voltou, agora com Bruna como baixista. "A minha irmã conhecia todas as músicas da banda de trás para frente e havia aprendido violão, baixo. Então ficou perfeito", diz Livia.

Atualmente, a vocalista divide seu tempo entre sua vida de bióloga e os trabalhos com a banda. Bruna e Dutchi permanecem em São Paulo.

Porém, em março, a banda entrou em estúdio e já gravou um EP com três faixas que deve ser lançado no segundo semestre deste ano.

Ao longo dos anos, a banda já compôs mais de 30 faixas e no EP estão três canções, selecionadas entre as dez que o trio executa em seus shows. "Gritos Mal Ditos" e "Dunas de Pedras" são em português e "Carry a Touch for", em inglês.

A primeira canção fala sobre o sofrimento da humanidade, a segunda é inspirada em guerreiros antigos que habitaram a serra da Bodoquena e a última é sobre pessoas que querem carregar todo o peso. "O EP é uma prévia para o lançamento de um álbum que estamos preparando", finaliza Livia.



Banda retorna à ativa com planos de lançar um EP, que será prévia de um disco completo das três músicas do H

Fonte: Arquivo da Banda Haze

Atualmente, a banda é composta somente por mulheres: Livia Cordeiro (guitarra e vocal), Bruna Cordeiro (baixo) e Aline Dutchi (bateria). A guitarrista ressalta que, insistir em uma formação feminina em uma realidade masculina, é desafiar as diferenças que o cenário impõe. Para as meninas, o desejo de fortalecer o underground com a presença das mulheres é o grande objetivo da banda e, também, com uma postura crítica, através das letras de suas músicas, conscientizar a todos de que elas também podem movimentar a cena: "nós queremos fazer um som pesado, colocando as nossas críticas e mostrando a força feminina" (Livia Cordeiro)¹²⁵. A reportagem abaixo, do jornal O Estado, enfatiza esta força, que já movimenta o cenário por mais de duas décadas.

¹²⁵ Caderno cultural Arte & Lazer, jornal O Estado de 03 abr. 2015.

A Haze surgiu no underground em que um processo de desenvolvimento, no caso específico da decisão de mulheres em também quererem participar da cena, incentivava a outros grupos a aparecerem. Mesmo em quantidade pequena, outras bandas femininas foram surgindo neste processo de construção. Outro grupo de mulheres de destaque nessa construção foi a Idis, sempre enfocando o autoral. A atuação da banda no cenário underground de Campo Grande foi entre o período de 2009 a 2012, o grupo ficou marcado nas mentes de muitos participantes da cena. O conjunto era formado por Dani Vallejo, no vocal, Luana Cella, no baixo, Michelle Meza, na guitarra e Natasha Hora, na bateria.

Luana, baixista, nos fala que a participação das mulheres na cena campo-grandense tem aumentado muito em relação há tempos anteriores, entretanto para ela, continua difícil: “[...] dá para ver que ainda somos poucas, comparado a atuação dos homens, ... a gente sempre ouvia piadinhas, tipo assim, será que elas tocam mesmo, ouvi dizer que elas são bonitinhas, vamos lá ver, não iam pelo som” (CELLA, L.)¹²⁶

Daniele Vallejo, vocalista na época, hoje é integrante de uma banda no Rio de Janeiro, ela observa que sua relação com a música começou aos 6 anos de idade, sua primeira memória com o rock foi ouvindo Raul Seixas, no carro de seu pai: “na família sempre fui a roqueira de gostos estranhos, sempre cantei, desde que me entendo por gente”¹²⁷. Daniele se mudou para Campo Grande com 17 anos e sempre teve interesse de conhecer a cena autoral da cidade. Quando começou a tocar em bares com a *Idis*, começou a se inteirar com tudo à sua volta:

2010 e 2011 foram os melhores anos para a Idis, existia o Voodoo, que era um bar muito querido para nós, músicos e produtores, a banda era muito ativa nesse período, com shows todo o fim de semana e posso dizer que vivi um dos melhores tempos no cenário underground de Campo Grande (VALLEJO, D.)¹²⁸.

Para a vocalista, a participação feminina, enquanto atuava no cenário campo-grandense, era muito restrita, um ou outro grupo de mulheres encontrava-se em atividade. Perguntado à mesma como analisa a presença feminina em um ambiente predominante masculino, ela responde:

Somos muito pouco [...]. A gente tem que se impor né, sempre foi assim. Não é uma disputa é só algo que nos tiraram e que merecemos ter. É o lugar de fala, de criação, de produção, é igual e está mais do que na hora de sermos tratadas

¹²⁶ CELLA, Luana. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em mar. De 2020.

¹²⁷ VALLEJO, Daniele. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jun. 2020.

¹²⁸ Idem.

com o mesmo respeito que eles tratam os “Brothers” deles. Já ouvi muita merda na minha história musical, coisas que nunca vou esquecer, mas isso só me deu força a provar a que viemos...”Para um bando e garotas até que elas tocam bem” (VALLEJO, D.)¹²⁹.

Outro grupo de garotas que moldou o underground, no mesmo período da *Idis*, foi a “Dimitri Pellz”, tendo como vocalista Maira Espíndola, integrante de uma das famílias mais influentes na música sul-mato-grossense, os Espíndola. Neder (2014) ressalta que apesar de ser integrante de uma família muito relevante na história musical de Mato Grosso do Sul e do Brasil, não absorveu a influência regional predominante dos Espíndolas:

Comecei a me envolver com o pessoal do rock. Conheci muitas pessoas, [acabei] montando uma banda, fazendo música, e não é só o Dimitri Pellz [banda de rock] que é minha banda, né. Eu tenho outros projetos que nunca saem muito do papel, mas que estão ali né? Que não são necessariamente rock, mas meu nicho é mais o núcleo do rock ‘n’roll. Não faço só punk rock, faço rock (ESPINDOLA, M. apud NEDER, 2014, p. 299).

A banda sempre se destacou pelo desempenho e performance de palco. A mais importante publicação de música do mundo, a revista *Rolling Stones*, colocou entre as iniciantes de maior atenção e com uma sonoridade própria, em meados dos anos 2000, isso muito se deve à performance de sua vocalista Maira Espíndola¹³⁰. A Dimitri Pellz atuou no cenário campo-grandense, de 2005 a 2015, sempre à frente dos trabalhos a versatilidade de Maira Espíndola

Figura 15 - Publicação do Jornal O Estado de 2015 – Dimitri Pellz



Dimitri Pellz é uma das bandas que tocarão na festa, que revive um pouco da cena rock que existiu na Capital em 2005

Festa recupera dez anos da história do ‘underground’ local

A casa de show Bar Fly será dominada por uma atmosfera marcada pela nostalgia e pelo rock. A festa “The Freaking Out Years”, que acontece no dia 11 de outubro, às 21h, resgata o ambiente musical do cenário de rock da cidade por volta de 2005. Na época, uma série de bandas se lançaram no

desafio de “Nada de covers e brincar de imitar alguém”. Nessa cena brilharam bandas como Impossíveis, Fingers, Astronauta Elvis, Dimitri Pellz, Noradrenalina, Fotovoltáticos, Gobstopper, Facas Voadoras, Parkers e Jennifer Magnética, e algumas outras que as vezes até acabaram se

perdendo pelo caminho. A festa promete ser uma noite repleta de diversão e muita música autoral para quem gosta de rock. “The Freaking Out Years” acontece na rua Pajuçara, número 201, bairro Chácara Cachoeira. Entrada custa R\$ 10 na hora. Informações: (67) 9247-0866. (JCJ)

Fonte: Arquivo Dimitri - <https://www.facebook.com/dimitri.pellz> - Acesso abr. 2021

¹²⁹. VALLEJO, Daniele. Entrevista concedida a SILVA, Alberto C., por e-mail em jun. 2020.

¹³⁰ Matéria publicada pelo site Midiamax em 13 de julho de 2017. “13 provas de que MS é a terra do rock, e cheia de bandas históricas”. Fonte: <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2017/13-provas-de-que-ms-e-terra-do-rock-e-cheia-de-bandas-historicas>. Acesso jan. 2021.

A formação e contribuição dessas bandas citadas, conduzidas por mãos femininas, abriram portas, não somente para atuar, mas também para participação das mulheres na cena. A presença delas, mesmo ainda de forma tímida, tem motivado o surgimento de outros trabalhos feminino. Atualmente, no espaço underground, a presença feminina tem se destacado e, muito se deve ao pioneirismo de bandas como as até aqui mencionadas. O que Paulo Azevedo nos falou anteriormente, dizendo que no início não havia iniciativas de mulheres em montar suas bandas, gradativamente esse panorama foi mudando, o reflexo disso pode ser constatado no rolês atuais.

Um dos rolês em que participei, em março de 2020, que foi no bar “Trem Mineiro”, localizado na periferia de Campo Grande, pude presenciar a apresentação do “Astronauta Elvis”. A banda é composta por Joaquim Seabra, (o Cebola), Luana Cella, Camila Bittencourt, Bruno Girelli e Jean Robert. Seabra fala que a opção pelas meninas, em sua banda, foi primeiramente pelo talento que as mesmas possuem: “a gente já tinha visto a Camila (guitarra) e a Luana (baixo) tocarem na cena com outras bandas, sempre gostamos delas” (SEABRA)¹³¹. A curiosidade é que, Luana é a mesma integrante da *Idis*, mencionada anteriormente. A fala de Seabra nos mostra dois aspectos importantes: primeiro, que a participação das mulheres vem despertando atenção naqueles que buscam movimentar o underground, devido ao talento das mesmas; outro aspecto, seria que essa participação vem se firmando cada vez mais.

Elas sempre foram atuantes, não é de agora. E é superimportante e muito legal elas mostrarem e inspirarem outras meninas e também os caras. A gente sempre escutou bandas com mulheres nas bandas (SEABRA, J.)¹³².

Outro participante da cena underground, que ressalta trabalhos femininos na cena, é Lucas Coimbra Soares (Boloro), d’Os Alquimistas, que já foi citado anteriormente. Para o baterista, a participação feminina é muito pequena ainda, mas quando perguntado a ele qual sua banda preferida no underground campo-grandense, não hesita em dizer que é Billie Negra, conjunto do atual cenário.

Do punk, ao jazz, ao soul, ao funk, com letras políticas e poéticas, a *Billie Negra* está em atividade desde 2017, atuando no underground. A banda é integrada por Diego Ricarte, Diovani Cavalheiro, Pedro Rabelo e, no vocal, Carol Caco. O grupo busca trazer as influências do punk, como liberdade e contestação, para as letras de suas canções, as

¹³¹SEABRA, Joaquim. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em mar. 2020.

¹³² Idem.

pautas sociais como feminismo, desigualdade social, meio ambiente e questões indígenas, estão sempre presentes nas letras do grupo.

Como a única mulher da banda, Carol busca carregar essa bandeira de forma direta dentro dos rolês:

Para mim, como mulher, ter um microfone, é ter oportunidade de falar sobre as mulheres. Ser mulher em um segmento majoritariamente masculino já é uma bandeira levantada, só pelo fato de estar ali e produzindo tanto quanto eles. Tem muita mulher produzindo música e arte em Campo Grande! Me espelho nelas (CACO, C)¹³³.

Para o underground de Campo Grande, o que se vê nesse ambiente, ainda em construção, é que as mulheres, como no movimento, também se encontram nesse processo de desenvolvimento. As conquistas vêm acontecendo de forma gradual em um contexto desproporcional em que sua maioria é formada por homens. Vale lembrar, de acordo com os depoimentos enfatizados até aqui, que a grande luta no underground campo-grandense é sobressair nesse ambiente masculino.

Todavia, em se tratando de Campo Grande, esses “embates” têm sido de forma harmoniosa, mas, que muito ainda deve ser conquistado. Percebe-se que trabalhos vão surgindo, os acordes, que antes eram mais executados pelos garotos, passam a receber a companhia das garotas, confirmando o que Danilo Leal, da Burning Universe, salientou no começo desse tópico, que a frequência das garotas tem melhorado nos últimos tempos.

4.2 Rolê du caralho!

Para compreender o underground em Campo Grande é preciso compreender os chamados “rolês”, entretanto, o que são os rolês? Antes de mais nada, temos que entender o significado da palavra rolê. Os dicionários dizem apenas que, *rolé* ou *rolê*, vem do francês *roulé*, do verbo rolar, andar, circular¹³⁴. A palavra pode ser aplicada da seguinte forma: como bife a rolê, gola rolê, um movimento de capoeira ou dar um rolê, um rolê em relação ao um passeio. De acordo com o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira:

[...] O termo rolê é uma gíria muito comum no Brasil e seria o mesmo que fazer um passeio, portanto, a ideia de circular pela cidade para se divertir. Na internet, os objetivos descritos eram: encontrar amigos, conhecer pessoas, paquerar, dar uns beijos e zoar (PEREIRA, 2016, p.547).

¹³³ Entrevista ao caderno de Arte & Lazer do jornal O Estado publicado em 29 de mai. 2019.

¹³⁴ De onde vem a palavra rolê e como ela começou a ser utilizada. Fonte: <https://portuguese.stackexchange.com/questions/5179/de-onde-vem-a-palavra-rol%C3%AA-e-como-ela-tem-a-ser-utilizada>. Acesso em 11 de mar.de 2021.

Para os participantes do underground, o rolê é o espaço dos encontros, de curtir com seus pares, é o momento de se desligar de um mundo “pesado” e adentrar em um mundo repleto de arte e de ideias. É local de “festa”, onde se compartilham experiências, gostos, estilos de vida, oportunidades, reconhecimento e laços de amizade. O antropólogo José Guilherme Magnani, enfatiza que locais como estes se caracterizam pela dinâmica do lazer e da sociabilidade.

A questão do tempo livre assumiu lugar privilegiado nos estudos de Magnani, tratava-se de demonstrar que, ao contrário de uma constatação bastante em voga, os fins de semana dos trabalhadores não eram utilizados (exclusivamente) para complementar, através dos bicos, os magros orçamentos domésticos e nem eram gastos diante de intermináveis e alienantes programas de TV (Magnani, 1992, p.192). Uma aproximação com o campo de estudo possibilitou ao pesquisador reconhecer as existências de inúmeras formas de diversão que faziam parte do tempo livre dos trabalhadores.

Para isso, o antropólogo partiu de uma análise formulada por Roberto da Matta, em que relaciona dois planos, o privado e o público, associados à casa e à rua. Porém, Magnani aponta um terceiro domínio, que é intermediário entre rua e casa, que seria o “pedaço”. Segundo Magnani, enquanto a casa é lugar da família e a rua espaço de tensão compartilhado com estranhos, o *pedaço* é o lugar dos colegas dos chegados:

[...] é onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (MAGNANI, 1984, p.138).

Magnani salienta quanto começou a estudar a sociabilidade por meio da categoria “pedaço”, no contexto da periferia, do bairro, ela parecia muito relacionada com a questão da vizinhança. Entretanto, o emprego da categoria possui significados, pois de acordo com o autor, os atores sociais, no seu cotidiano, ou seja, trabalho, religiosidade, lazer, possuem padrões de comportamentos regulares. “Para tanto, é preciso dispor de categorias que permitem explorar as relações entre determinada prática coletiva e seus padrões de implantação espacial” (Magnani, 1992, p. 192)

Na famosa Galeria do Rock, onde fiz uma pesquisa com vários alunos meus, o que chamou a atenção foi a presença, num mesmo espaço físico, de gente de variadas procedências: o pessoal que gostava de rock, a galera dos esqueitistas, os tatuadores, os grafiteiros, enfim, eram muitos grupos no mesmo lugar. Percebi, então, que essa categoria de “pedaço”, que funcionava bem na periferia, precisava, aqui, de ajustes. Diferentemente do contexto do bairro, onde as pessoas se conhecem, nesse espaço do centro da cidade, para onde ocorre gente de todos os lugares, as pessoas não necessariamente se conhecem, porém *se reconhecem* (**grifo meu**), como portadoras de certos sinais, de símbolos, de um linguajar, uma forma de se vestir, de um gosto musical etc. Podiam ser jovens que vinham da Grande São Paulo, do litoral, dos bairros

periféricos, mas acabavam se reconhecendo como portadores de padrões e códigos compartilhados (MAGNANI, 2010)¹³⁵.

De acordo com o autor, a partir desse novo olhar, a categoria “pedaço”, que antes fazia referência à vizinhança, à moradia, passa também a ser analisada através das práticas de lazer e encontro. Para isso, é necessário distinguir duas formas de relação, o componente espacial e o simbólico. O primeiro, trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores, o qual Magnani chama de *mancha*. A *mancha* sempre é ligada em torno de um ou mais estabelecimentos que complementam ou competem entre si, mas que no conjunto concorrem para os mesmos fins, exemplo: faculdades; bibliotecas; livrarias; papelarias que delimitam uma área da cidade marcada pela atividade do ensino (Magnani, 1992, p. 197).

A outra forma de relação seria o componente simbólico. Como acima enfatizado por Magnani, no exemplo da Galeria do Rock, o componente simbólico é fator preponderante para determinar o “pedaço”. Enquanto a ideia do “pedaço” tradicional baseava-se na aproximação, onde os frequentadores se conheciam por intermédio de vínculos construídos no dia-a-dia do bairro, a diferença agora seria que os sujeitos não necessariamente se conheciam, mas se reconheciam enquanto portadores dos mesmos símbolos, como por exemplo, gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes (Magnani, 1992, p. 195). Estar com seus pares, configura um espaço com suas fronteiras estabelecidas, o qual resulta em o indivíduo “ser ou não do pedaço”.

Pela definição do antropólogo, é possível dizer que o rolê, que compõe a dinâmica do underground, em Campo Grande configura-se como um *pedaço*, onde seus agentes se reconhecem a partir das práticas e dos símbolos que envolvem o rock *n’roll* em suas mais distintas vertentes. Um contexto em que vários grupos se reúnem em torno de suas bandas preferidas, seus gostos e, principalmente, o estar presente em um ambiente que se pode produzir o que gosta, ou seja, tocar e fazer suas músicas, ou estar ali para prestigiar e ouvir essas músicas que representam muito do que esses jovens idealizam. É muito forte a relação dos jovens do underground campo-grandense com a música autoral dessas bandas. “Se for para sair de casa para ouvir um cover, prefiro ouvir minhas músicas

¹³⁵ Este trecho é referente a uma entrevista concedida ao “Com Ciência” – Revista eletrônica de jornalismo científico, em maio de 2010. Fonte: <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=56>. Acesso 26 de jul 2021.

gravadas no celular, em minha casa” (OSTEMBERG, M.)¹³⁶. Podemos citar a letra da banda Burning Universe como um exemplo dessas músicas apresentadas no underground da cidade:

Laboratório¹³⁷

Letra: Danilo Leal

Quanto tempo vai levar
Pra você aceitar?
Que nós estamos sozinhos
E somos tão frágeis
A criação foi feita
Com milhares de defeitos
Nos deixaram aqui para apodrecer
E decidiram nunca mais voltar
Meus pulmões podres não aguentam respirar
Troque de peça comigo
Deixe pra mim as que você não mais usará
Nos deixaram esquecidos
Sem qualquer sentido para estarmos aqui
Seguimos assim até tudo acabar
E somos tão pequenos, é só você pensar
E você acreditou
Que um ser tão perfeito
Iria criar um tão errado assim?
Meu coração afogado em gordura
Troque a peça comigo
E eu posso voltar a me exercitar
E tudo fica claro, quando olhamos sem medo
Quando conseguimos enxergar a farsa
Manipulação, ameaças
Ou que a ajuda vem do medo e não da vontade
Olhe para o céu outra vez
Seguir doutrinas ou ideologias
Cria barreiras em seu cérebro e o impedem de crescer

Em estudo de campo, realizado antes da pandemia, foi possível acompanhar alguns rolês do underground campo-grandense. No período do segundo semestre de 2019 até março de 2020, ao todo foram analisados seis rolês: 02 no Botteko; 02 no Trem Mineiro; 01 no Holandês Voador e 01 no Genuíno. O objetivo não é contextualizar cada um e sim, buscar mostrar seu universo, de acordo com as experiências adquiridas em cada local.

A estrutura de cada rolê se baseia nas apresentações das bandas, toda a base do underground campo-grandense parte dessa junção bandas e rolês. Sem banda não há rolê, e sem rolês não há bandas. A iniciativa dos rolês parte, geralmente, da vontade de alguma banda em apresentar seu trabalho, ou algum grupo da cena que pretende organizar uma

¹³⁶ OSTEMBERG, Matheus. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., em mai. 2021.

¹³⁷ Letra cedida esta pesquisa por Danilo Leal, banda Burning Universe.

noite de muito rock autoral, é o chamado: “*It yourself*”¹³⁸. A partir daí, começa um movimento intenso para organizar local, reunir todos participantes e iniciar as chamadas para o rolê.

É raro apenas uma banda fazer parte das apresentações, quanto mais bandas, maior a quantidade de pessoas presentes no evento. Nos rolês que participei havia três ou mais bandas na programação da noite. Os preparativos que antecedem o evento são de muita correria, convidar bandas, correr atrás de equipamento e principalmente dos espaços, são as principais pautas de uma organização.

Os espaços sempre foram os principais obstáculos no underground, encontrar uma casa de show, um bar, sempre foi uma luta para a organização dos rolês. O fator positivo encontrado nos rolês que fiz parte e compuseram esta pesquisa, foi a colaboração de administradores de locais que sempre fizeram parte e incentivaram a cena autoral. Geralmente esses locais eram bares que já recebiam uma galera envolvida com as bandas e o cenário underground.

Cristiano Nakazato, conhecido no meio como *Coringa*, é um desses incentivadores, é proprietário do Botteko, um bar que fica na Avenida Calógeras e afirma que está nesse contexto há muito tempo:

“Eu estou...eu estou faz tempo nessa porra, uns trinta e oito anos, desde as primeiras bandas de Campo Grande até hoje.... Eu vivo o underground e sobrevivo dele. É isso aí, já levei porrada, já dei porrada, a polícia sempre vem e enche o saco, mas continuo aí” (NAKAZATO, C.).¹³⁹

Outro nome muito importante para o atual momento do underground da cidade é George Van der Vem. Como Coringa, o mesmo está no movimento há mais de vinte anos. George é proprietário do icônico “Holandês Voador”, bar conhecidíssimo do *pedaço*, e muito presente no atual momento da cena, sua representatividade no meio faz jus ao movimento no que diz respeito a “resistência”. Seu bar, por várias vezes, teve que ser fechado e sempre ressurgiu em outro local. George comenta o que representa estar sempre presente no meio autoral:

Eu estou nessa desde os 16 anos. Fazia eventos em bares, fazia portaria, colocava banda, sempre autoral. Eu sinto um prazer de trabalhar com isso... não é fácil, mas vale a pena...a partir do momento que o primeiro acorde toca ali no palco, transforma...acaba virando uma diversão trabalhar. O que motiva isso é.... o microfone é algo muito poderoso, a partir do momento que você

¹³⁸ Filosofia punk de que “se você não gosta do que existe, faça você mesmo”. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/tres-decadas-de-faca-voce-mesmo>. Acesso 01 de ago. 2021.

¹³⁹ NAKAZATO, Cristiano. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., Evento “Sábado no Butteko”, no dia 15/02/2020.

liga, pode ter uma pessoa ou duzentas pessoas, mas você está se expressando (VAN DER VEM. G.).¹⁴⁰

Tanto o depoimento do Cristiano, como o do George, nos mostra a dificuldade e, ao mesmo tempo, o apego de trabalhar com essa galera *underground*. Praticamente uma vida inteira de lutas e estratégias para manter a cena em atividade. Financeiramente o retorno é quase inexistente, entretanto, o “estilo underground” sempre falou mais alto na vida de cada um. Segundo George todos os infortúnios que fazem parte desse universo, transformam-se em momentos prazerosos no instante em que o indivíduo liga a aparelhagem e expõe seu trabalho autoral. “Às vezes, eu fecho às cinco da matina e dez horas já estou de pé para que não falte nada a noite. Vale a pena fazer qualquer sacrifício” (George Van der Vem).

Contudo, é válido abrir um parêntese em relação ao que estamos discorrendo, para averiguarmos a quais infortúnios George nos fala. Entre tantas dificuldades constatadas enquanto da realização de estudos de campo, como a falta de recursos e a falta de um apoio maior por parte da mídia, verifica-se que a rigidez, através das fiscalizações por parte de órgãos públicos, tem-se tornado a principal barreira na criação e manutenção de espaços próprios para a prática do underground. Uma dessas “barreiras” chama-se Lei 45DB, responsável pelo fechamento de alguns locais próprios do movimento.

Para muitos frequentadores e organizadores dos rolês, a escassez de casas e fechamento de outras estão relacionadas à Lei nº 08/1996 ou, popularmente conhecida como 45DB. Kenzo Minata, dono do antigo bar *Resista*, onde é hoje localizado o bar Boteko, fala que “o segmento vem sofrendo golpe atrás de golpe e que isso tem refletido na cultura e, que a nova Lei é um desses golpes”.¹⁴¹

A Lei Complementar Municipal nº 08/1996, veio transformar radicalmente o segmento cultural de Campo Grande. Em março de 2018, o Tribunal Municipal de Justiça acatou um pedido do Ministério Público e, por unanimidade, decidiu extinguir uma série de alterações impostas no Código de Polícia Administrativa de Campo Grande, de 1992, referentes à poluição sonora, e na Lei do Silêncio, aprovada em 1996. A principal mudança foi a redução do limite sonoro permitido em alguns estabelecimentos noturnos, a Lei que antes permitia até 90 DB, passa a permitir então somente 45DB, para se ter uma

¹⁴⁰VAN DER VEM, George. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento “Carnaval Voador”, no dia 21/02/2020.

¹⁴¹ Documentário Paralelo Comunicação Musical - 45 DB Boca do Lixo. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Tbo44GSfpRQ>. Acesso em 31 de mar. 2021.

ideia, o barulho de um liquidificador girando, tem em média 75DB¹⁴², muito mais intenso que o limite permitido para a execução de música ao vivo.

De acordo com a opinião de muitos que frequentam os locais que executam música ao vivo como uma de suas atividades, uma conversa e até mesmo uma gargalhada em uma roda de amigos já ultrapassa o limite permitido¹⁴³. Decorrente disso, muitos bares foram sucessivamente fechados, como é o caso do Drama Bar e o Bar Valu, localizados na área central, que encerraram suas atividades em julho de 2018, locais que buscavam evidenciar bandas autorais.¹⁴⁴ Todavia, o caso mais emblemático foi o encerramento dos bares Resista e Holandês Voador, na Avenida Calógeras, no mesmo ano. O Holandês Voador é um caso mais emblemático, pois entre encerramento de atividades e reabertura, foi-se já cinco vezes.

Os dois bares ficavam próximos um ao outro, eram considerados os *points* da cena autoral de Campo Grande, a união dos dois locais projetava um *underground* pouco evidenciado no meio social do Município. A esquina da Calógeras com Antônio Maria Coelho, por um tempo tornou-se um corredor cultural. O estudante Leonardo Ribeiro, frequentador do local, comenta sobre isso em uma entrevista para o jornalista Samuel Isidoro: “com certeza, esta é a esquina mais underground de Campo Grande”.¹⁴⁵

A Lei, com toda certeza, chegou para dificultar ainda mais o contexto underground, que em sua trajetória é repleto de lutas e resistências. George, do Holandês Voador, é o próprio underground em pessoa, sua história se assemelha com todos os embates do contexto. O anseio de montar um espaço de rock que receba toda a juventude envolvida no underground sempre foi o seu objetivo. Segundo ele, as dificuldades para disponibilizar um espaço como esse, em campo Grande, são imensas. Deixa claro que é mais cômodo encher de bebida a mocidade do que oferecer um microfone.¹⁴⁶

George relata que devido à Lei, torna-se difícil manter um bar de rock. Ele fala que enquanto tinha bar na Calógeras, por três vezes foi multado. As dificuldades em buscar uma liberação por vias legais são constantemente barradas. O mesmo observa que

¹⁴² Fonte: <http://www.primeiranoticia.ufms.br/cidades/lei-do-silencio-e-responsavel-por-fechamento-de-bares-culturais>. Acesso 31 de mar. 2021.

¹⁴³ <http://www.primeiranoticia.ufms.br/cidades/lei-do-silencio-e-responsavel-por-fechamento-de-bares-culturais>. Acesso 31 de mar. 2021.

¹⁴⁴ Fonte: <https://correiodoestado.com.br/cidades/com-lei-do-silencio-vigente-bares-fecham-na-capital/333236>. Acesso em 01 de abr. 2021.

¹⁴⁵ Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/dupla-de-bares-criou-na-calogeras-a-esquina-mais-underground-da-cidade>. Acesso: 02 de abr. 2021.

¹⁴⁶ VAN DER VEM, George. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento no Holandês Voador no 15 de fev. 2020.

por 01 ano e 08 meses tentou tirar um Alvará de Licença Ambiental¹⁴⁷. Para o empresário, a contradição disso tudo está nas facilidades para tirar um alvará para venda de bebidas alcoólicas, sendo que para a música underground é quase impossível. “[...] isso aqui não vai ter Alvará, e para ter Alvará para casa de show, é preciso ter muita grana, o cara com grana quer retorno” (VAN DER VEM, G.).¹⁴⁸

A Lei do Silêncio ou 45 DB, é mais uma batalha, entre muitas, que esses grupos encontram na busca por apresentar seus trabalhos. A “crise dos espaços” sempre foi pauta presente em todo processo, todavia, para amenizar isso e outras incertezas e, dar continuidade à cena, muitas vezes novos mecanismos são criados. Os envolvidos sempre se unem para não deixar a cena morrer.

Para as bandas independentes é de grande importância existir “lugares” que compreendam suas ideias e que os recebam e que valorizem o que fazem. Fischer (1987) ressalta que a arte nunca foi uma produção de origem individual, e sim coletiva, o indivíduo se utiliza da arte para comunicar-se com o meio em que vive. Bares como Resista e Holandês Voador são exemplos desses ambientes, onde o diálogo, a troca de ideias e experiências se interagem por meio da música e do som. Ícaro Maranhão, integrante da banda punk “Pata de Cachorro”, observa que no underground você se expressa e ninguém te julga.¹⁴⁹

De acordo com quem vive nesse meio, Campo Grande não oferece estrutura e nem apoio a esse segmento. Sendo assim, é crucial a colaboração de pessoas, como George, do Holandês; Kenzo Minata, do Resista; Leonardo Soldati, da *Brava* e, Mariana Sena, do *Drama*, que abraçam esta galera que vem de todas as partes da cidade, envolvidas com a música.

¹⁴⁷ O Licenciamento Ambiental é o procedimento administrativo pelo qual o órgão ambiental competente licencia, a localização, instalação, ampliação e a operação de empreendimentos e atividades utilizadoras de recursos ambientais, consideradas efetivas ou potencialmente poluidoras ou daquelas que, sob qualquer forma, possam causar degradação ambiental, considerando as disposições legais e regulamentares e as normas técnicas aplicáveis no caso (Resolução CONAMA Nº, 237/1997, art. 1º, inciso I). Fonte: <http://www.campogrande.ms.gov.br/semadur/canais/licenciamento-ambiental-municipal-silam/>. Acesso 07 de abr. 2021.

<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/dupla-de-bares-criou-na-calogeras-a-esquina-mais-underground-da-cidade>. Acesso: 02 de abr. 2021.

¹⁴⁸ VAN DER VEM, George, entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento no Holandês Voador no 15 de fev. 2020.

¹⁴⁹ MARANHÃO, Ícaro, entrevista concedida e autorizada a SILVA Alberto C. Evento do Butteko no dia 08 de fev. 2020.

Kenzo Minata¹⁵⁰ enfatiza, quando tiveram a ideia, em 2015 de montar o *Resista*, na avenida Calógeras esquina com a Cândido Mariano, enumeraram na época, 48 bandas que estavam fora do circuito musical de Campo Grande, circuito este, composto pelas casas que ofereciam oportunidades a trabalhadores da música, exceto aqueles que seguem o autoral. De acordo com o empresário, com o surgimento da casa, várias bandas voltaram à ativa e, no embalo, novas bandas surgiram para cena. Para Kenzo, a idealização de locais como esse, incitam não somente empreendimentos econômicos, gerando empregos e rendimentos ao município, mas, principalmente, novos talentos que contribuirão para cultura local.

Sendo assim, é de difícil compreensão, um Município como Campo Grande, de avanços extremos tanto no social, como no cultural, não criar mecanismos para atender e valorizar essa juventude. Para a comunidade underground é melhor estar nos rolês, criando e produzindo cultura, do que estar inserido na marginalidade.

45 DB fecha as portas para estes grupos e, não somente a eles, mas também aos outros estilos musicais que fazem parte das atividades desses estabelecimentos. O fechamento do *Resista* e do *Holandês Voador*, em 2018, é um exemplo disso. Para os artistas independentes é necessário um longo debate e condições para mostrar seus trabalhos. Fred Pereira¹⁵¹ lembra que na revitalização da área central, se falava muito em cultura e da criação de uma área para sua execução, as chamadas, ZEIC's (Zona Especial de Interesse Cultural), prometida no planejamento municipal. Baseados nisso, o que eles querem é apenas essa iniciativa para representar seus trabalhos e se divertirem.

O artista independente em Campo Grande, como em grande parte do país, sempre lutou contra este tipo de retrocesso, o impedimento de expressar, e de empreender os relega ao isolamento e até mesmo ao esquecimento. Para desviar de tudo isso, os grupos, as bandas, vão se impondo e criando alternativas, como os coletivos, ressaltados anteriormente, espaços mais afastados da fiscalização da área central, como é o exemplo do “Moreninhas Underground”; as redes sociais, como meio e visualização e de afirmação de seus trabalhos, ou seja, estratégias que possibilitam a continuidade do movimento; os rolês em que participei, os quais estamos analisando é um exemplo disso.

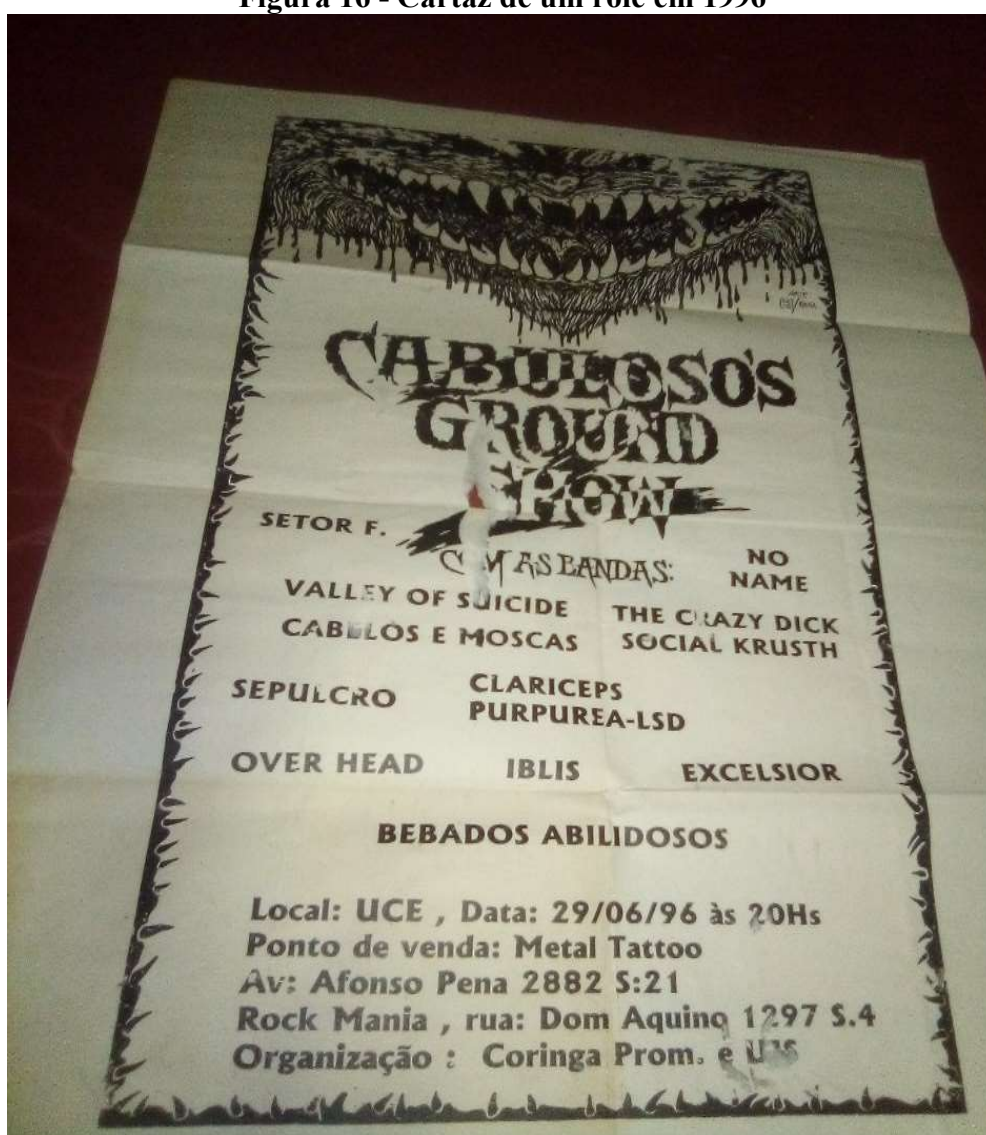
¹⁵⁰ Fonte: <http://www.primeiranoticia.ufms.br/cidades/lei-do-silencio-e-responsavel-por-fechamento-de-bares-culturais-em/1247/>. Acesso: 01 de abr. 2021.

¹⁵¹ Fred Pereira, músico e frequentador do rolês underground. Entrevista ao documentário 45 DB. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Tbo44GSfpRQ>. Acesso: 01 de abr. 2021.

Sendo assim, dando continuidade ao estudo de campo, escolhidas as bandas e o local, o próximo passo é divulgar o evento. Ao longo dos tempos a divulgação sempre foi se modificando, de acordo com a chegada das novas tecnologias. A evolução dos cartazes diz muito sobre isso, como ressaltado anteriormente, a forma artesanal de antes foi sendo substituída pelo *CorelDraw* ou outras formas de confeccionar as propagandas do evento.

[...] a gente não tinha muito acesso a computador, ainda rolava muito recorte e cole... eu fazia na mão recortava muito as revistas da minha mãe, ao lado do bar do Tião tinha um negócio de xerox, e lá tirava um monte de xerox...era tipo dez centavos à cópia...tipo, nessa época rolava uma coisa muito interessante na divulgação, era muito papel, hoje em dia mudou, toda terça-feira à noite, balde com cola, vassoura e cartaz na mão, a gente fechava o centro inteiro velho! (GIRELLI)¹⁵²

Figura 16 - Cartaz de um rolê em 1996



Fonte: Arquivo de Cristiano Nakazato (Coringa)¹⁵³

¹⁵² Xitus Girelli, Fred Pereira e Yuri Rodrigo, Live Sopapo #9. Nos Tempos do Tião e do Zé Carioca. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Jnxxm_CvEI4. Acesso em 18 de mar. 2021.

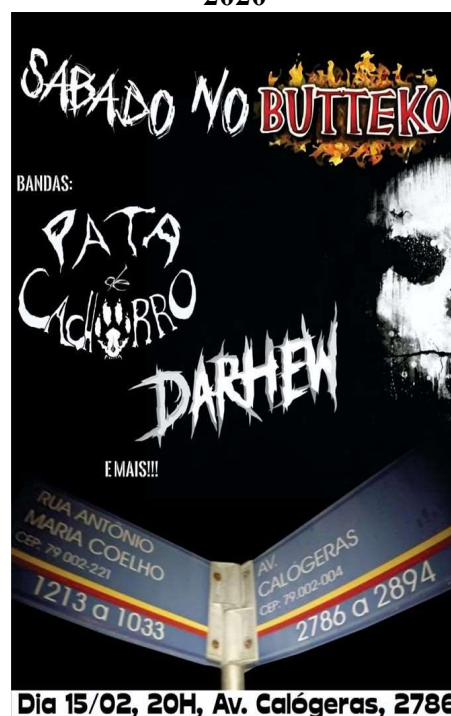
¹⁵³ Esta foto foi tirada por mim no rolê do Buteko em 15 de fev. 2020.

Figura 17 – Cartaz de um rolê 2005



Fonte: Cristiano Nakazato (Coringa)

Figura 18 - Cartaz de um rolê em 2020



Fonte: Cristiano Nakazato

A criatividade dos cartazes que circulavam e ainda circulam no movimento underground, salientava a preocupação em impactar o evento, chamar a atenção dos grupos. A preocupação com o visual dos cartazes, os detalhes em que, às vezes eram feitos à mão, dialogava com o que iria acontecer em determinado rolê: “no passado, sem rede social ou internet, as pessoas buscavam mais informação, liam panfletos e cartazes de shows” (SOUZA).¹⁵⁴ Para confeccionar um cartaz, geralmente não existia um modelo, o que existia eram diversas formas para criar situações referentes a uma possível temática do rolê, na maioria das vezes carregada de muito humor.

Geralmente, a divulgação fica a cargo das bandas que irão participar. Elas providenciam toda a divulgação, primeiramente através das redes sociais, depois nas redes de contato de cada banda. Nas entrevistas que foram feitas, a pergunta de como estavam cientes daquele rolê, todos sem exceção, ficaram sabendo através das redes sociais dos amigos e também das bandas. Para o estudo de campo, a rede social também serviu de “chamamento”, o conhecimento da existência dos rolês foram também através desta ferramenta.

Nos rolês que fizeram parte do estudo de campo, algumas observações foram realizadas para a compreensão de todo o processo. Primeiramente, a presença do público

¹⁵⁴SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail mai. 2020.

é maciçamente da cena underground, exceto um ou outro que comparece para conhecer, como é o caso da universitária Camila Souza: “Eu tenho alguns amigos que participam e tocam em uma banda, presencialmente aqui no Holandês Voador é a primeira vez, é bem interessante”¹⁵⁵. O público é composto pelos integrantes das bandas que irão tocar naquela noite, membros de outras bandas que estão apreciando os trabalhos dos amigos, fãs, familiares e amigos. A grande máxima foi verificar que muitos que estavam ali, não estavam para curtir uma determinada banda, e sim, marcar presença, pois o sentimento é, comparecendo o underground se fortalecerá. Estas pessoas sentem-se responsáveis pelo movimento e o que acontece nele, vivem o espaço que, ao longo do tempo, contribuíram para sua construção. A média de público dos rolês que fizeram parte do estudo variava em torno de 50 pessoas.

O fato de todos se reconhecerem e já fazerem parte da cena causa um efeito de “estranhamento” para quem não faz parte do “pedaço”. As práticas, hábitos e até visual tornam-se mecanismos de reconhecimento. Em dois rolês que foi possível participar, procurei comparecer com um visual diferente dos demais participantes, e nos dois, o impacto de não pertencer ao pedaço, foi de imediato notado. Ao chegar ao rolê do Butteko, Coringa dono do bar, pensou que eu fazia parte do departamento de fiscalização do Ecad¹⁵⁶. No Holandês Voador, a impressão causada foi a mesma: “[...] hoje quando você chegou...puta, fiscal...eu vi o caderninho, puta veio cobrar o alvará” (VAN DER VEM)¹⁵⁷. O padrão estético desses locais contribui para o reconhecimento e o livre acesso, sem chamar muito atenção dos demais.

No rolê do *Butteko* do Coringa, a presença do público segue também o mesmo perfil, o público com suas habituais camisetas de banda, de preferência preta, buscando prestigiar e se divertir. Gabriel Alencar, integrante de uma banda chamada “Bizonhentos” é um dos que colabora com a cena, tocando ou apenas prestigiando:

“[...] nós temos uma banda de punk rock, a gente frequenta underground, toca de vez em quando e sempre estamos acompanhando os movimentos, os bares... a gente está sempre acompanhando para fortalecer” (ALENCAR, G.).¹⁵⁸

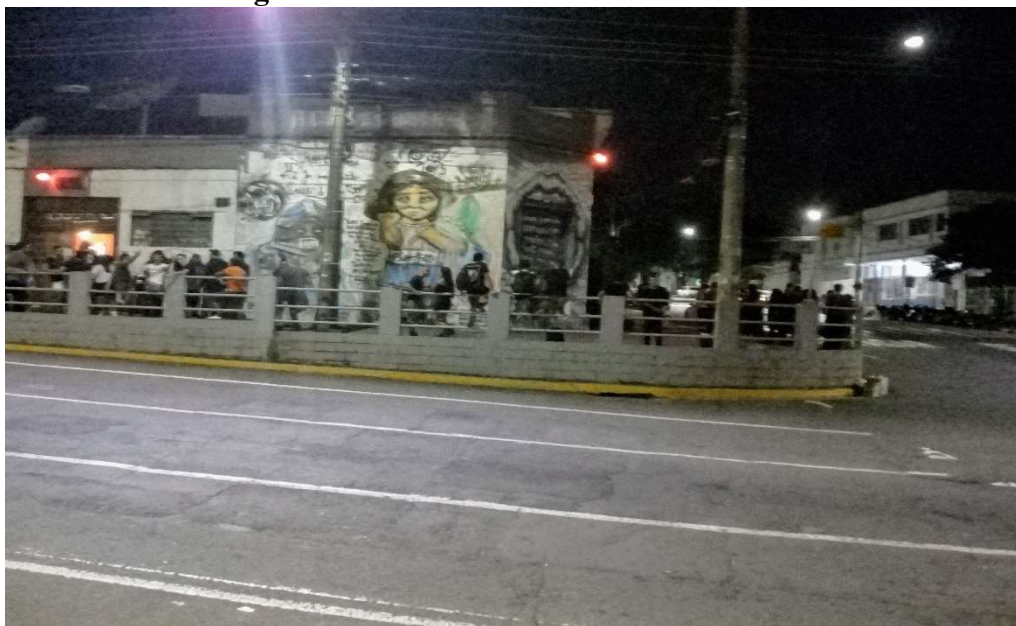
¹⁵⁵ SOUZA, Camila. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento no Holandês Voador fev. 2020.

¹⁵⁶ Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – é um escritório privado brasileiro responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos seus autores.

¹⁵⁷ VAN DER VEM, George. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento no Holandês Voador em fev. 2020

¹⁵⁸ ALENCAR, Gabriel. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. Evento Bar Butteko em de fev.2020.

Figura 19 - Rolê do Butteko em 15/02/2020



Fonte: arquivo do autor

Outro ponto observado foi a falta de estrutura que envolve todo o processo na montagem do rolê. A falta de apoio, as dificuldades encontradas para montar um evento são imensas. O trabalho torna-se quase um processo artesanal, Pedro Rabelo, antropólogo, professor e atuante da cena autoral, analisando o atual momento do underground de Campo Grande, salienta que o melhor termo que poderia explicar nossa realidade underground seria de “música precária”:

[...] já um bom tempo que eu não gosto usar a categoria underground, para falar da cena, da música que a gente faz, porque eu acho um termo um pouco colonizado, eu acho que independente é bem melhor...pensando na nossa realidade, que a gente vive aqui em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, eu pensei na ideia de **música precária (grifo meu)**, não na qualidade da música que é precária, mas pensando na nossa experiência de tocar aqui, que sempre é uma experiência precária, no sentido do tipo, do que se faz, nas condições pré-existentes, a gente faz do jeito que dá, com o equipamento que dá, com os músicos que dá, no lugar que dá. Então, nesse sentido, eu não estou querendo inventar uma categoria nativa..., mas eu acho que a melhor categoria que eu consegui pensar do nosso fazer, da nossa cena local até agora é música precária, eu faço música precária, sou músico da precariedade, e com orgulho. A gente faz independente de qualquer coisa, seja no Holandês Voador, com a gurizada da Moreninha... a gente continua sempre fazendo e isso é muito bom (RABELO, P)¹⁵⁹

Pedro Rabelo sintetiza a cena de forma ponderada e geral, talvez por expressar a forma mais “pura” do underground, que é fazer com prazer o que sente e, principalmente, o que vive. Entretanto, as dificuldades não fazem parte exclusivamente do momento atual, Vagner Farias Gonçalves, o Vaguinho, que participa da cena desde os anos 1990, lembra

¹⁵⁹ Pedro Rabelo na Live Sopapo #1. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_IlyFEKfAQ4&t=1178s. Acesso 25 de marc. 2021.

que já tocou até em boate de strip tease¹⁶⁰, Para Enrique, líder da banda *DxDxOx* e atuante da cena há mais de 23 anos, observa que a falta de apoio do poder público é o grande empecilho para o desenvolvimento da cena:

Talvez mais interesse do poder público em valorizar a produção e perceber a grande cadeia econômica envolvida, com geração de empregos e renda aos múltiplos atores do rock na cidade, sejam músicos, donos de bares e espaços, organizadores de eventos. Não existe qualquer empatia do público atual, seja municipal, estadual comeste estilo de música (SOUZA, E.).¹⁶¹

Com todas as dificuldades, os rolês acontecem, a satisfação de realizar, mesmo com todos os problemas, produz um sentimento de dever cumprido a todos que estavam envolvidos na organização. Interagindo nos rolês, percebo que seguem a rotina de show qualquer, as bandas se apresentam de forma intensa buscando sempre apresentar suas melhores músicas, em algumas ocasiões lançam uma nova música, a rapaziada se reúne para “tomar umas” com os amigos, muitos ficam do lado de fora do bar e outros buscam interagir com o som da banda com gestos típicos da galera: “bater cabeça”, participar de um “*mosh*” (pronuncia-se móchi¹⁶²), da “roda de pogo” (pronuncia-se pôgo)¹⁶³. Movimentos típicos que fazem parte da rapaziada nos rolês.

Presenciar o *pogo* ou *roda punk* como alguns o chamam, foi algo surreal, uma dança que parece mais uma batalha campal em frente ao palco, onde todos envolvidos chutam dão socos, um aparente tumulto que na realidade é uma interação amigável que representa aquele momento intenso de som e euforia. É impressionante, aqueles indivíduos, naquele lugar apertado, escuro, abafado, de paredes escuras e portas fechadas, pulando de forma frenética em movimentos diversos. Uma sintonia perfeita entre banda e público. Em todos os rolês que estive, o pogo sempre esteve presente.

Aurelio Marinho Jargas, baterista de algumas bandas de Curitiba, se considera praticante do que ele chama de “pogoterapia”, em um artigo publicado, em 2005, explica a dinâmica do pogo.

O movimento é o seguinte: você anda dando os passos no ritmo da música. A cada passo, a perna é levantada e esticada, dando-se um chute no ar, como se estivesse chutando uma bola de futebol. Um chute médio, nem fraco nem forte. O detalhe é que ao invés de chutar o ar, você chuta outras pessoas, pois estão todos espremidos. Mas preste atenção, você não está chutando outras pessoas porque você quer. A música faz você chutar o ar e por acaso há outra pessoa

¹⁶⁰GONÇALVES, Vagner F. Vagner. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em agos. 2020.

¹⁶¹SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em abr. 2020.

¹⁶² O mosh não é uma exclusividade de show punk. “Dar um mosh” é subir no palco e se jogar de lá, caindo em cima da plateia. Fonte: <https://aurelio.net/pogo>. Acesso em jul. de 2021.

¹⁶³ O momento de alegria e energia. É dançar em um contexto punk, onde todos pulam, se chutam e se abraçam. A dança consiste em pulos, correrias e movimentos cadenciados de braços e pernas. Fonte: <https://aurelio.net/pogo>. Acesso jul. De 2021.

no lugar do ar. Tanto o chutante quanto o chutado estão cientes disso, então todos se chutam o tempo todo isso é normal (JARGAS).¹⁶⁴

O mosh é outra dança que faz parte do agito dos rolês, sua reprodução proporciona uma experiência incrível para quem participa. Segundo Ambrose (2011 apud Andrada, 2013, p.37), mosh é uma forma de dança ritualizada e furiosa combinando uma violência muito real com demonstrações emocionais fortes, situações de vida e morte, ao som cru do rock 'n roll. Para muitos, o mosh é a representação fiel de como a música, a banda está sendo recebida pela plateia. “Quanto mais intensivo e ativo o mosh se apresenta, mais memorável e satisfatória é a experiência em si” (LAU, 2005 apud ANDRADA, 2013, p.39).

A dança que representa todo o sentimento de comunidade que envolve o rock e o underground, pois o bom andamento de todo o sistema depende da colaboração e parceria do “outro”, sem essa unidade, nada se concretiza. E o *mosh* é isso aí, unidade e parceria. Para que o “moshar” aconteça com sucesso, consiste apenas em o indivíduo se jogar para a galera.

Alex Reinoso, o Lelo, é guitarrista da banda “Katástrofe”, uma banda de *Thrash Metal* de Campo Grande, formada em 1994. Lelo, além de músico, atua no meio literário underground, já publicou alguns livros que ressaltam muito bem esse universo. Em um de seus livros, “Contos do Abutre” (2017), ele relata a experiência do *mosh* da qual participou:

O show ia rolando, e a galera agitava e bebia e tocava o terror. Os seguranças não tinham muita experiência com o metal; pensavam que a galera estavam brigando e tentavam separar empurrando e levando alguns para fora. Isso causou certa indignação na galera. Os seguranças não permitiam que subíssemos no palco para darmos o *mosh*, e quando eles nos pegavam, nos jogavam com tudo para fora do palco. Aproveitei a distração de um segurança cabeça de bagre e fui por trás do palco; subi sem que ele me visse. Quando o segurança me viu, fez sinal para que eu descesse imediatamente. Atendi o pedido. Fiz sinal para a galera, os caras se ajuntaram, então eu mergulhei no meio da multidão, me joguei sem medo, a galera me ergueu e flutuei envolvido por metal e metaleiros. Muito bom, cara! O *mosh* foi uma das melhores invenções do mundo do metal. Você sobe no palco e se joga no meio da galera, você fica flutuando nos braços da multidão, a rapaziada se respeita é tudo muito saudável. O *heavy metal* tem dessas coisas. Quem já deu um pulo para o meio do nada, sabe o que eu estou falando (REINOSO, 2017, p.18-19).

Andrada (2013) enfatiza que alguns autores como Lau (2005); Richies (2011); Stuckey (2006) e Simon (1997) apontam que existe organização, regras e estrutura envolvidas no mosh, apesar da aparente cena de confusão. Para os autores há um combinado inconsciente entre os participantes sobre o comportamento esperado de um

¹⁶⁴ Matéria Roda de Pogo – A Dança Punk, publicado em jan. 2005. Fonte: <https://aurelio.net/pogo/>.

indivíduo dentro do *mosh*. Andrada, com base na análise dos autores, destaca que o conhecimento da prática é passado de forma não verbal, e sim corporal, o relato do Lelo Reinoso diz muito sobre isso. Para a autora, acima de tudo, existe um padrão comportamental que somente os integrantes do meio reconhecem, portanto o *mosh* é uma prática que faz parte do pedaço.

Por fim, na observação dos rolês foi possível compreender a conectividade que cada banda possui com o rolê e seu público. Em cada estudo de campo, fiz o possível de chegar com bastante antecedência para poder verificar todo o andamento do rolê, os preparativos, a montagem de toda a estrutura. E o que se percebe de imediato é a atuação da banda nos preparativos, desde a bilheteria até a correria de seus integrantes em busca de algum equipamento.

As apresentações, sempre são envolvidas com muita agitação, a dinâmica relação entre músicos e público movimentam a pista. Em um local com iluminação e som precário, o público fiel à beira do palco canta e pula com sua banda preferida ou apenas agita para viver aquele momento, alguns que estão ali, como eu, por exemplo, devido a uma acústica deficitária e portas fechadas (uma preocupação para o som não escapar e causar transtornos) não consegue entender o que a vocalista expressa, mas mesmo assim a relação palco e pista são impressionantes, o som e toda efervescência contagiam a todos, até mesmo um “não nativo”.

Portanto, partindo de minha participação nos seis rolês que presenciei antes da pandemia, pude perceber uma cena em dificuldades por falta de apoio e estrutura física, por outro lado, foi possível também observar um trabalho carregado de muita criatividade e muito empenho, principalmente no que se refere à música autoral, uma das principais características do movimento underground campo-grandense. Portanto, em cada rolê em que participei, as experiências adquiridas e o aprendizado, fez-me sentir e ser reconhecido, como mais um integrante do pedaço e expressar como eles mesmo expressam: “*esses rolês foram du caralho!*”

4.3 O autoral nos acordes do underground

O jornalista cultural Marcelo Rezende é músico, um dos fundadores da banda Bêbados Habilidosos e, um dos desbravadores da cena blueseira de Campo Grande. Atualmente, atua como editor de um caderno de cultura do jornal “O Estado”, por isso se sente responsável em difundir e apoiar o underground, pois sabe o quanto é difícil para

um jovem começar. Para o jornalista, os jovens desse movimento, são verdadeiros batalhadores da cena musical de Campo Grande, para ele, é muito gratificante ver esses grupos lutando pelos seus espaços.

Para o jornalista, que viveu em um tempo que em Campo Grande o rock predominava em todas as rádios, “lamenta que nos tempos atuais isso é quase um milagre acontecer” (REENDE, M.)¹⁶⁵. O mesmo ressalta, que essa juventude atual, que tenta se expressar através do rock, merece muito respeito e reconhecimento e, que a cena musical de Campo Grande deveria ser mais unida, tomar como exemplo os jovens do underground o qual ele os definem como “.

Em um cenário rico em diversidades rítmicas, a música underground sempre encontrou muita resistência e escassas oportunidades. A maioria dos espaços que tem a música ao vivo como atração prefere investir em “algo pronto” a investir em “algo novo”.

O público muito carregado com o “modismo”, que impera no universo da música influi muito para que se intensifique na cena esses conflitos. Marcelo Rezende alega que essa questão é tão absurda que certa noite presenciou “Bon Jovi cover oficial” tocando em dois bares na mesma noite. O jornalista fala que dificilmente uma banda de metal das Moreninhas, com estilo e uma música diferente do gosto da maioria, vai tocar num *Jack Pub* ou *Blues Bar*.

Para se entender este processo, antes de tudo, deve-se estar ciente que é comum esse tipo de música não fazer parte de um padrão voltado ao consumo e ao modismo. Nos dias de hoje, a indústria cultural com suas “imposições” não permite isso. Geralmente a música underground, de alguma maneira, está relacionada de forma estrutural e funcional em um contexto contracultural, e o autoral, é “peça chave neste processo”. Para o integrante da cena underground, o autoral é conhecer músicas novas e diferentes, é refletir, não de uma forma padronizada, e sim espontânea, ação contrária de quem prefere ouvir sempre as mesmas coisas ou com os mesmos apelos. “O autoral é a forma de pensar o mundo de uma forma artística” (SOUZA, A.).¹⁶⁶

Alyson Matheus de Souza é músico, antropólogo e participante do underground de Campo Grande. Para ele, o autoral representa um novo olhar do mundo em constante efervescência, direcionar-se para o autoral é sair de versões já pensadas por outros:

O autoral para mim atrai mais que o cover. O autoral é isso, constante forma de repensar a arte, de trazer um novo olhar sobre a música, é repensar algumas

¹⁶⁵REZENDE, Marcelo. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jan. 2020.

¹⁶⁶SOUZA, Alyson M. Live Sopapo # 10. Autoral ou cover. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0vbeivSSRk&t=1487s>. Acesso 07 de abr. 2021.

formulas que a gente acha como consagradas, que são tradicionais da música. É que como uma das principais expressões artísticas, a música vem para confrontar o que a gente acha que é convencional (SOUZA, A.).¹⁶⁷

Desfrutar a realidade e fugir das representações, ou seja, cantar e compor o que se vive é a base das músicas do underground, é como Alyson enfatiza, é confrontar o que a gente acha convencional, ou seja, “normal”. A forma peculiar e criativa produz um repensar que vem de encontro com o que o underground exige, que é incitar o indivíduo a “sair da caverna”. Para entender todo o processo, o mesmo dá o exemplo do cover, o mesmo salienta que já executou esta forma de se expressar, no início, e serviu como um formato pedagógico, serviu para se aperfeiçoar musicalmente, entretanto, o autoral lançou-o a um outro patamar, o fez sair de uma zona de conforto, “o autoral nos força a sair da comodidade” (SOUZA, A.)¹⁶⁸.

O autoral não é exclusividade do underground. Todos os segmentos musicais criam e produzem seus trabalhos próprios, lançando-os sempre que podem. Todavia, os mesmos mesclam, ora uma música inédita, ora uma regravação ou reprodução de um trabalho já exposto em outras ocasiões. Nos dias atuais, esta prática, principalmente no rock brasileiro, tem-se mostrado muito ativa para esta forma de se expressar e trabalhar a música, muitos trabalhos de antes estão sendo refeitos. No entanto, para o movimento e para o rock underground, é de suma importância ressaltar o autoral.

Alguns envolvidos na movimentação dos rôles enfatizam esta prática como a essência de toda a cena. Para entendermos isso, trazemos alguns depoimentos de personagens aqui já destacados, pessoas que contribuíram para toda construção do underground campo-grandense, como é o exemplo de Joaquim Seabra (Impossíveis), que nos fala que a música autoral no underground, especificamente, é “a identidade da banda. É a hora em que a banda dá a cara a tapa”.¹⁶⁹

Para o vocalista da banda DxDxOx (Dor de Ouvido), não existe fundamento em uma banda no underground que não produz o autoral: “[...] “o rock underground nada mais é que a expressão artística, logo, eu entendo que a produção underground está diretamente ligada ao autoral” (SOUZA, E.).¹⁷⁰ Marco Aurélio Santos, o Kão, fala que a importância do autoral para o underground é de suma importância, pois é o momento em

¹⁶⁷SOUZA, Alyson M. Live Sopapo # 10. Autoral ou cover. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0vbeivSSSrK&t=1487s>. Acesso 07 de abr. 2021

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹SEABRA, Joaquim. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em ago. 2021.

¹⁷⁰ SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em ago. 2021.

que as bandas mostram suas criações musicais: “é muito massa quando as pessoas sabem cantar as suas letras”.¹⁷¹

Sendo assim, é inconcebível em um contexto underground, que é reservado a trocas e desconstrução, trilhar outros caminhos que não seja o autoral. Geralmente, quem frequenta esses ambientes quer fugir de ideias prontas, que são vendidas diariamente à nossa volta por jornais, revistas, TV. Welson Schaustz, da banda *Versch*, vai mais além em afirmar que, sem o autoral, não existe o underground:

Na minha concepção a música autoral é a alma do underground. O que faz o underground sobreviver, é o autoral. Por exemplo, o que motiva as bandas que fazem parte do underground é apresentar o trabalho o autoral. As pessoas que também frequenta o rolê underground, o que estimula elas a participarem do rolê underground é conhecer o trabalho autoral das bandas, dos, artistas, dos cantores, etc. A gente pode englobar outras coisas que não são somente as músicas no underground. Então assim, resumidamente, na minha opinião, o autoral é a alma do underground. Então assim, a importância do autoral para o underground, eu acho que sem o autoral não existiria underground (SCHAUSTZ, W.)¹⁷².

Os depoimentos nos dão um claro entendimento que a música autoral é a base de sustentação da cena independente. O êxito de um rolê se baseia nesta relação. Este formato possibilita bandas e compositores a pensar o mundo à sua volta, a expressar sua revolta, ou até mesmo se divertir com ideias próprias. Para entendermos isso, nada melhor que conhecer alguns trabalhos de bandas do underground campo-grandense. O comportamento, as experiências de vida e como cada grupo “utiliza” o espaço, estão fortemente ligados nas letras de músicas de cada banda.

ANTÍDOTO¹⁷³

Letra: Danilo Leal Leite

Banda: Burning Universe

Chegamos no ápice da raça

Já não acompanhamos as máquinas

Nossas mentes sempre mais lentas

Dependência

Chegou a hora da medicina evoluir

Do contrário: Futuro escuro

Prevenir doenças sem cura

E evitar o mal que se aflora

Uma dose de ânimo, por favor!

Vendida em farmácia sob prescrição

Para que eu enfrente o mal do século

Pessoas

Estamos na dependência

Da Vacina anti-depressão

Anti-depressão

¹⁷¹ SANTOS, Marco A. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., WhatsApp em de ago. 2021.

¹⁷² SCHAUSTZ, Welson. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por Welson WhatsApp em ago. 2021.

¹⁷³ Banda Hardcore Burning Universe. Letra: Danilo Leal Leite. Material cedido por Danilo Leal Leite.

Uma dose de paciência, por favor
Paciência!
Pra que eu enfrente o trânsito
As filas e a ignorância
Intolerância
Intolerância é a lei

SALVAÇÃO¹⁷⁴

Letra: Carlos Vinnicius M. Rodrigues

Banda: Darhew

Os direitos trabalhistas no Brasil são um descaso.
Jornadas desumanas para manter sua própria vida.
Miséria e humilhação é que encaramos todo dia.
Prensados em um ônibus como se fossemos sardinhas.
Alienação em massa. Elegemos um babaca. Que humilha o seu povo
E ainda é exaltado. Massa de manobra.
Radical e imoral para o futuro da nação.
Qual seria a salvação.

As músicas acima mencionadas traduzem uma linguagem muito marcante de contestação e repúdio às normas sociais vigentes, buscam através de suas letras, mostrar à sociedade suas inquietações. Pícaro, produtor musical da cena independente de Brasília, fala que o underground e sua música colocam as pessoas para pensar mais.¹⁷⁵

A música “Salvação” e “Antídoto”, nos mostra isso. “Nós nos expomos aos riscos todos os dias, enfrentando ônibus lotado, trabalho e outras coisas” (Carlos Vinnicius M. Rodrigues).¹⁷⁶ Portanto, toda a indignação, a sensação de repúdio, são explanadas em discursos diretos e realistas, direcionados aos descabros de uma sociedade desigual. Carlos Vinnicius se conceitua como um contribuinte da subcultura, com muita sede de som extremo, gritando sua liberdade em meio ao caos. O jornalista Marcelo Rezende observa que esses músicos ainda fazem composições com rebeldia e “vomitam” isso em suas letras.¹⁷⁷ Danilo Leal Leite, da banda Burning Universe, está no underground há mais de vinte anos, é engenheiro civil e fala que as preocupações com as “desigualdades”, presentes em nossa sociedade, estão muito presentes no underground, a banda busca passar isso em suas músicas.

A banda H.I.V., já destacada neste estudo, busca reproduzir em suas letras fatos, acontecimentos e experiências que vivenciaram e que faziam e ainda fazem parte da sociedade. As letras representam o anseio, as angústias e as revolta da juventude contra

¹⁷⁴ Banda de Hardcore/Crossover Darhew. Letra: Carlos Vinnicius Menegazzo Rodrigues. Material cedido pela banda

¹⁷⁵ Live Sopapos #8. Selos e lançamentos independentes. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PFQCTL4yyBw&t=1161s>. Acesso: 20 de mar. 2021

¹⁷⁶ RODRIGUES, Carlos Vinnicius M. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp mar. 2021.

¹⁷⁷ REZENDE, Marcelo. Entrevista e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jan. 2020.

as imposições de uma sociedade que não lhes dava nenhum retorno e, que também, cometia atrocidades em prol de seus próprios interesses. A letra “Diga não ao Serviço Militar” e “Caos” são uma delas:

Diga não ao Serviço Militar¹⁷⁸

Letra e Música: Marco Aurélio Santos

H.I.V

Estou com dezoito anos
Mas também estou fudido
Pois, tenho que me alistar, na porra do serviço militar
Me disseram o seguinte: é apenas doze meses!
Eu estou pouco me fudendo, pois não quero ser militar não
Diga não ao serviço militar.
Eu não quero ser militar não – 2x
Eu não vou correr não, com um fuzil nas mãos
Eu não vou morrer, como um bastardo por nenhuma não.

Caos¹⁷⁹

Letra: Marco Aurélio Santos

H.I.V.

Os índios estão doentes e morrendo.
Pessoas desempregadas e desesperadas.
Prédios caindo em florestas queimando.
E pouco a pouco o Mundo está acabando.
Fome guerra e destruição.
Miséria inveja e ambição.
Tráficos enchentes, desabrigados.
E nas esquinas mendigos embriagados.
Espancamentos estupros, depressão.
Doenças, discórdias e opressão.
Dor, medo, ódio, escravidão.
Insegurança, morte e destruição

Abramo (1994) resalta que a crítica ao sistema e à ordem social são temas constantes nesses grupos, o capitalismo é visto como um inferno, montado pela voragem violenta da busca de lucros. Para Merriam (1964), se resume em uma forma de se expressar emocionalmente através da música, o descargo de ideias e pensamentos, a oportunidade de alívio e, talvez, a resolução de conflitos, bem como a manifestação de criatividade e expressão das hostilidades.

Entretanto, na cena campo-grandense, nem todos os discursos seguem uma linha de confrontação. Muitos temas variados também fazem parte em contexto de pura diversão. É o que Merriam conceitua como entretenimento e diversão em que o puro prazer de tocar ou cantar apenas, também contribui de alguma forma para comunicar e expressar o que está à sua volta.

A banda também procurava retratar as relações dos integrantes em seu repertório. Uma das músicas era “C.C.C.P. (Clube da Ciência Paiaguás)”. A letra envolvia o

¹⁷⁸ Letra cedida a esta pesquisa por Marco Aurélio Santos da banda H.I.V.

¹⁷⁹ Letra cedida a esta pesquisa por Marco Aurélio Santos da banda H.I.V.

ambiente onde todos os integrantes da banda conviveram e se conheceram. De acordo com Ary Potyguara, integrante da banda, essa música representa muito para o grupo. Segundo ele, foi como o grupo se conheceu na Escola Arlindo de Andrade, enquanto participante desse Clube de Ciência.

Eu sempre fui um jovem que gostava de se envolver em projetos e ações independentes dentro do colégio. Foi lá que conheci o Kão. Ensaiávamos na própria escola em salas de aula ou então em uma sala bem apertada onde guardavam os instrumentos da fanfarra, que aliás que foram peças que se tornaram a nossa primeira bateria. Uma gambiarra que tinha os pratos pendurados por cabo de rodo e vassouras preso à janela (POTYGUARA, A.).¹⁸⁰

C.C.C.P. (Clube de Ciências e Cultura Paiaguás)

Letra: Ary Potyguara

Música: Marco Aurélio Santos

Nesta vida temos que reconhecer
Os valores das pessoas que nos fazem crescer.
O C.C.C.P. é o grupo que provou
Que o nosso Estado (MS) é capaz.
Clube de Ciências e Cultura Paiaguás. 4x
Clube de Ciências e Cultura Paiaguás
Transformam propostas em projeto.
Apesar de tantas falsas lutas
Que nos impõem a pensar.
Refrão: Fundado em 88 (Clube de Ciências e Cultura Paiaguás)
Idealizado para sempre (Clube de Ciências e Cultura Paiaguás)

Os Impossíveis, uma das bandas já ressaltadas neste estudo, é um exemplo nítido do que Merriam fala sobre a música como função de divertimento e entretenimento. Joaquim Seabra, vocalista da banda desde a primeira formação, salienta que as letras das músicas retratam experiências vividas em uma realidade próxima de cada um mesclado com a “sétima arte”, paixão dos rapazes: “nas músicas dos Impossíveis a gente sempre colocou as coisas que a gente gostava, quadrinhos, cinema e muito *rock ‘n’ roll*.”¹⁸¹ O próprio Seabra fala que considera os Impossíveis o Tarantino¹⁸² do punk-rock. Zumbi da Calógeras e o Monstro do Lago enfatizam muito bem a pegada da banda:

Zumbi da Calógeras¹⁸³

Letra: Joaquim Seabra

Era uma noite horrível
Escura e tenebrosa
Foi quando vi aquela criatura.
Aquela coisa horrorosa
Meus olhos arregalaram.
Não acreditei no que estava vendo
Mas pude sentir pela dor.

¹⁸⁰POTYGUARA, Ary. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mai. 2021.

¹⁸¹SEABRA, Joaquim. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C. por WhatsApp em fev. 2020.

¹⁸² Quentin Tarantino é um realizador, argumentista, produtor, ator, diretor, fotógrafo e crítico de cinema norte-americano. Fonte: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-15570>. Acesso 05 de ago. 2021.

¹⁸³ Letra cedida a esta pesquisa por Joaquim Seabra da banda Impossíveis.

Que estava morrendo
Eu sou o zumbi da avenida Calógeras
E eu vou pegar você.
Eu sou o zumbi da avenida Calógeras
Se prepare pra morrer.
Hoje vivo atormentando
Almas inocentes.
Não quero ficar no IML
Com aqueles indigentes
Se você quer me conhecer
Só apareço de madrugada...
Se tiver coragem talvez você
Será uma alma penada.

O Monstro do lago do amor¹⁸⁴

Letra: Joaquim Seabra

O sol está quente o dia está bonito
mas mesmo assim eu me sinto esquisito
Estou dentro de um filme de terror
eu sou o monstro do lago do amor
Eu sou o monstro do lago do amor
Não consigo dormir na minha cama
a minha pele está cheia de escama
O meu corpo está mudando de cor
eu sou o monstro do lago do amor
Eu sou o monstro do lago do amor
Ninguém acreditou e eu não estou com saco.
Por isso vivo aqui dentro de um buraco
Eu sou o monstro do lago do Amor

Repare que as letras destacam o que Joaquim Seabra denomina como “Tarantino do punk-rock”, a fantasia do cinema e da arte reproduzido nos pontos referenciais de Campo Grande. Para ter estas ideias, o vocalista evidencia momentos que nunca saíram da memória da cada integrante. O meio de vivência e experiências destacadas nas letras e nos acordes da banda.

Outra banda que traz elementos próprios em suas letras e que representa o autoral do underground campo-grandense é a banda “Pata de Cachorro”. A banda foi criada em 2017, seu estilo é o Horror Punk, suas letras são inspiradas no folclore brasileiro e sul-mato-grossense. Gabriel Zamian, guitarrista da banda, diz que como punk, possui suas ideologias e revoltas, entretanto, a banda busca valorizar o que é próprio na nossa cultura. O visual da banda representa claramente o estilo criativo de cada um e a letra extraída do imaginário popular diz isso:

¹⁸⁴ Letra cedida a esta pesquisa por Joaquim Seabra banda Impossíveis.

Figura 20: Banda Pata de Cachorro



Fonte: <https://www.midiamax.com.br/midiamaais/musica/2020/rock-com-bandas-pata-de-cachorro-e-misbehaviour-sao-atracoes-do-som-da-concha> - Crédito: Bruno Castro

EL XUPACABRAS¹⁸⁵

Numa noite cheia de caos e confusão
A lua se escondia na total escuridão
O medo tomou conta de todos na região
Parece que se abriu um portal para outra dimensão
Ninguém se atrevia a pela janela olhar
Ao longe se ouviam as cabras a gritar
E junto do rebanho um berro infernal
Coloca a todos em um puro terror
MENTAL
E pela manhã quando o sol apareceu
O pastor foi ver o que aconteceu
Mas quando parou para o rebanho olhar
Encontrou todas as cabras com as patas para o ar
Olhando os pobres animais sem vida
Dois furos bizarros em forma de mordida
Tudo foi sugado por sua barriga
E nenhuma gota de sangue foi perdida

O imaginário popular sempre foi cercado por inúmeras crendices e superstições. A banda faz questão de trazer esse imaginário como característica do grupo. Em uma combinação de humor e um som com uma pegada bem rápida inerente do punk, a lenda do chupa-cabras¹⁸⁶, recebe um contexto criativo.

¹⁸⁵ Música El Xupacabras. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZR6jr6Djsi4>. Acesso 08 de abr. 2021

¹⁸⁶ Relatos sobre o chupa-cabra apareceram pela primeira vez em Porto Rico em meados dos anos 1990. Eles descreviam uma criatura bípede de quase um metro e meio de altura com olhos grandes, espinhos nas costas e longas garras. Esta criatura, segundo relatos, estaria matando animais de criação para corte e chupando seu sangue – daí seu nome popular. O impressionante da história é a rapidez com que ela se espalha. Ela primeiro se espalhou por Porto Rico, depois pelo resto da América Latina e Sul dos Estados Unidos. No Brasil, uma reportagem sobre o chupa-cabra no programa *Domingo Legal* do SBT, em 1997, levou a uma onda de supostas aparições da criatura por todo o país. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-earth-38363455>. Acesso: 06 de ago. 2021.

Como vimos, nas músicas destacadas, as bandas seguem uma linha original do underground que é a criatividade, voltado a um *rock n'roll*, às vezes contestatório ou irreverente, mas sempre com características próprias do contexto independente, ou seja, músicas rápidas, voltadas ao ambiente em que se vive.

Allan Merriam (1964 apud FREIRE, 1992), antropólogo e pioneiro da Etnomusicologia, enfatiza que a música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se divorciando do comportamento que a produz. O meio underground possui a capacidade

A música é um produto do seu meio. De acordo com o autor, para se entender de fato a música é preciso compreender as razões do comportamento e do meio que a produz. Se a música é um produto de seu meio, do comportamento de seus “criadores”, o underground é o ambiente próprio que produz esta relação. As músicas citadas são um reflexo puro desta ideia.

4.4 O mercado do “faça você mesmo”

Como já foi discutido em um capítulo anterior, o processo de surgimento do *rock n'roll* teve, como um dos fatores, essa “absorção” das grandes empresas fonográficas sobre as independentes. Nakano (2010) ressalta que esse panorama ficou inalterado até o final da década de 1980 e, somente com o advento da tecnologia digital, que esse cenário se modificou quando houve um novo surgimento de gravadoras independentes, porém não houve uma mudança drástica com a tecnologia digital, a distribuição e comercialização ainda era um impasse. O caso do cantor Lobão é um exemplo desse processo, quando nos anos 1990 buscou se desvencilhar desse processo. Em 1999, Lobão renuncia às gravadoras e cria um selo próprio com um lançamento de CD com produção independente e numa formatação inédita no país, o disco, não vendido em lojas, a distribuição ficou a cargo de bancas de jornais e revistas.

O desenvolvimento da internet, tecnologias complementares de compactação de arquivos e do acesso a banda larga, tornou acessível o processo de distribuição. Nakano fala que a partir desse processo, muitos empreendedores se valeram da queda nos custos de produção e das possibilidades de divulgação e distribuição e criaram pequenas gravadoras. Com a popularização das tecnologias, as oportunidades de difundir a arte autoral nunca mais foram como antes, e nesse cenário os selos de música independente têm papel crucial na movimentação da cena. A partir das vias digitais, um novo modo de se fazer música começa a ganhar novos rumos.

Em Campo Grande, o segmento independente tem encontrado vários obstáculos para o seu desenvolvimento, a falta de apoio e recursos são os principais problemas, entretanto os agentes envolvidos têm buscado alternativas para o andamento do processo. A história da produção independente em Campo Grande sempre seguiu literalmente o “faça você mesmo”, várias mãos contribuíram para que ocorressem os trabalhos. Enrique Gonçalves de Souza, da Banda DxDxOx (Dor de Ouvido), é uma dessas mãos, começou participando de bandas no final dos anos 1990 e logo se preocupou em gravar o que estava produzindo.

Enrique, desde o início, sempre buscou trocar experiências através de cartas com grande parte do mundo.¹⁸⁷ A troca de cartas sempre foi uma das principais características do meio underground, as informações que iam e vinham sempre fomentaram a cena. Para Enrique, a produção se iniciou com a vontade de mostrar o trabalho de sua banda a aqueles que faziam parte de seus contatos, para isso houve a ideia de gravar seus próprios ensaios. Por meio de um gravador de fitas, gravou o ensaio de sua banda, transformando-o em seu primeiro trabalho fonográfico.

No Dor de Ouvido (DxDxOx), por volta de 2000, a gente ensaiava no estúdio Lando lambe na Calógeras, lá tinha um gravador tipo tape deck e eu tive a brilhante ideia de gravar os ensaios, tudo ao vivo do jeito que dava. Comprei uma fita K7 ferro da Basf, para fazer uma máster. Nesse dia para economizar chamei a banda Japurá Noise, mas não tinha falado para eles que iria lançar tape. Gravei o ensaio e fui para casa da minha mãe que tinha um tape deck duplo, lá eu fiquei gerando umas fitas másters, gerei duas Japurá Noise e Dor de Ouvido, fiz umas capinhas e comecei a mandar para a galera que eu já correspondia e aí comecei a lançar (SOUZA, E.).¹⁸⁸

Segundo Enrique, a troca de ideias e experiências contribuiu para criar uma rede de contatos inserida no campo do contexto musical. Através desses contatos, e da rede que criou, o underground se fortalece no propósito em divulgar e distribuir o material de sua banda e de seus amigos e, segundo ele, com o tempo intensificou essas relações.

Meu primeiro lançamento foi com os Bizarros, a banda me passou um material e fiz a distribuição, depois comecei a lançar em projetos Split¹⁸⁹, começou a chegar os convites. Também comprava uma quantidade de máster e capas e reproduzia, eu ia nos shows com uma caixinha debaixo do braço para vender para galera (SOUZA, E.).¹⁹⁰

Essa ideia de contribuir com a cena através de suas produções independentes fez com que Enrique se voltasse para o underground como um agente mais ativo. Montou

¹⁸⁷SOUZA, Enrique G. Sopapo #8. Selos Independentes. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PFQCTL4yyBw&t=5448s>. Acesso abri. 2021.

¹⁸⁸ Idem

¹⁸⁹ Split, são trabalhos com duas bandas no mesmo suporte físico.

¹⁹⁰SOUZA, Enrique G. Sopapo #8. Selos e lançamentos independentes. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PFQCTL4yyBw&t=5448s>.. Acesso: abr. 2021.

uma loja, a *Terror Rock Shop*, no intuito de fomentar o contexto. A loja desempenha um papel de apoio e contribuição para o desenvolvimento do underground e, acima de tudo, desenvolver relações que antes, nos anos 1980 e 1990, fora desempenhado pela *Rockshow*,

Segundo Enrique, a loja trabalha em três frentes de apoio ao cenário underground: lançamento de CDs ou mídias; consignado oferecendo seu espaço; produção de camisetas. Em relação aos CDs, a loja oferece parcerias com bandas ou selos. No consignado, as bandas colocam seu material, seja CD, camisetas ou livros e a loja revende. Na produção de camisetas, a loja trabalha com a venda e se for o caso, a banda disponibiliza a arte e a loja coloca à disposição para pedidos.¹⁹¹ Alguns trabalhos, Enrique produz e disponibiliza em plataformas digitais, entretanto, segundo ele, é um ambiente que ainda está se familiarizando.

Como enfatizado nas pesquisas citadas, as plataformas são para as bandas independentes o caminho mais próximo de se divulgar seus trabalhos. Com o crescimento desse mecanismo, muitas bandas têm usado esses recursos, facilitando em muito todo o custo que um eventual suporte físico possa trazer e, também, diminuindo o caminho percorrido entre a produção e a distribuição. Welson Schaustz¹⁹², vocalista da banda *Versch*, confirma isso, dizendo que sua banda custeia e prepara toda gravação e, depois de pronta, insere o trabalho em todas as plataformas. Joaquim Seabra, dos *Impossíveis*, ressalta que em tempos anteriores, a banda distribuía os trabalhos por carta para os selos e fanzines disponíveis e também vendiam no rolês, e nos dias de hoje, disponibiliza suas músicas nas plataformas.¹⁹³

Para se ter uma música em plataformas como *Deezer*, *Spotify* e *Amazon Music*, deve enviá-las por meio de distribuidoras parceiras. Existem diversas empresas que fazem esse serviço como a *CD baby*, a *ONErpm* e a *Record Union*, entre muitas. Essas distribuidoras cobram uma taxa para que você envie um single, um EP ou um álbum completo. Welson, da *Versch*, fala que eles usam a *ONErpm* que muitos trabalhos são gratuitos, a ferramenta faz o trabalho como distribuidora, retendo uma porcentagem das vendas em streaming como *Spotify*, *Deezer*, por exemplo.

¹⁹¹SOUZA, Enrique G. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

¹⁹²SCHAUSTZ, Welson. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abri. 2021.

¹⁹³ SEABRA, Joaquim. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por WhatsApp em abr. 2021.

Portanto, dominar as novas formas de ferramentas no mundo digital torna-se essencial para o artista underground que deseja alcançar objetivos, entretanto, muito deve ser feito para sua consolidação. É necessário elaborar estratégias que ressalta todo o planejamento de produção, lançamento e distribuição. É importante que o músico ou banda também ensinem para seu público como interagir com as plataformas, de forma que a música possa alcançar mais pessoas, pois apesar das facilidades, as ferramentas aumentaram a competitividade, um enorme número de cantores se lançam diariamente. É necessário construir parcerias, pois em um campo de muita disputa, o “faça você mesmo” deve ser expandido para um formato de colaboração.

Contudo, é essencial ter o conhecimento que, as tecnologias digitais estão à disposição, não de forma única, mas para acrescentar no difícil caminho a ser percorrido pelo artista independente. Danilo, vocalista do *Burning Universe* sintetiza muito bem esse momento:

A essência continua a mesma, o “faça você mesmo”, organizar os próprios papéis, prestigiar as bandas, é isso que mantém o underground vivo. O que mais mudou, acredito que é a forma de comunicação e de se consumir música. A internet deu uma virada nisso tudo, aproximou pessoas, a sua música pode ser ouvida em qualquer lugar do mundo, isso é muito legal (LEITE).¹⁹⁴

O que era distante antes, hoje o caminho é bem mais curto. Com as novas tecnologias mudou-se por completo a relação entre artista e público. Perguntado a Abbadon qual orientação que ele dava para essa nova geração, ao contrário da geração dele, com recursos aos montes, ele responde: “criem, façam músicas, ainda existe muita coisa a ser criada nesse estilo! Copiar para ficar tocando em barzinho não dura muito, fazer shows é muito melhor”.¹⁹⁵

4.5 A resignificação dos papéis campo-grandense em tempos de pandemia

Geralmente, quando se remete ao rock underground, a ideia que se tem é a de “cena”, seja ela, musical, teatral, ou outras formas. Não muito diferente de outras regiões do país, no caso específico de Campo Grande, a cena musical é a base de toda a movimentação. As relações entre indivíduos, música, bandas e suas práticas são mecanismos inerentes deste contexto. Para isso, o interagir com o outro, ou seja, o aspecto físico de estar ali é essencial para que a engrenagem do espaço *underground* se mantenha na ativa.

¹⁹⁴LEITE, Danilo L. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em jul. 2021.

¹⁹⁵MORAES, Joilson B. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., por e-mail em mar. 2021.

Entretanto, como é possível que isso aconteça se o contexto atual que o país atravessa, decorrente da crise sanitária, não favorece sua continuidade? Para isso, alternativas são postas em práticas para que o movimento não entre em estagnação. A cena, de certa forma temporária e acima de tudo respeitosa às normas de saúde, busca soluções no campo digital. Os rolês continuam ativos, mas de forma virtual.

Sendo assim, com todo o desenvolvimento, a cena local de espaços físicos passa a ser representada pela cena virtual, ferramenta de suma importância em tempos pandêmicos. Para o underground, nunca este ambiente esteve tão em voga, aquele local de interação, de música, de apresentar as bandas, de relações de amizade e compartilhamento de ideias e gostos teve que ser transportado para o virtual. Uma ideia ligada à limitação geográfica, graças à popularização de novas tecnologias, ampliou-se para além dos círculos urbanos (SÁ 2011 apud BRITO, 2019).

Por inúmeras particularidades, a cena musical de Campo Grande, seja ela, roqueira, sertanejo, regionais, sempre esteve presente de forma presencial, nos bares, restaurantes, casas de shows. Com raríssimas exceções, a forma digital, através de trabalhos fonográficos, manteve economicamente algum segmento musical. Economicamente, os “locais” sempre foram a base de sustentação. Para o artista independente, especificamente do underground, o estar de corpo presente é primordial para o seu desenvolvimento, artisticamente falando.

A troca de ideias e experiências movimenta todo o processo. Alysson Mateus de Souza, baterista da banda “Espelho Negro” e “Damon Terror”, resume este sentimento de interação que o atual momento de pandemia tem dificultado, o mesmo ressalta sua preocupação de se transportar para o virtual:

[...]. Eu sinto falta de ir naquele lugar, de ver as bandas, de tomar umas cervejas com os amigos naquela mesa da calçada, de dar risadas e contar mentiras... enfim, até mesmo conversar sobre música, sobre arte e cultura...enfim, sobre os assuntos da sociedade, existe esta necessidade de ter essa relação de corpo a corpo...E a gente começa a ver se realmente...será que a gente vai chegar nesse momento...a gente vai conseguir dispensar todo esse espaço de contato só para ir para o virtual? (SOUZA, A.) ¹⁹⁶

A cena virtual campo-grandense, em tempos de crise sanitária, sofreu um aumento vertiginoso. A impossibilidade de eventos ao vivo, em razão da proibição de aglomerações de pessoas, obrigou a todos os envolvidos buscarem alternativas para sua continuidade, e assim, as plataformas sociais foram transformadas em novos “palcos”.

¹⁹⁶SOUZA, Alyson M. Live Sopapo #1, mai.2020. https://www.youtube.com/watch?v=_l1yFEKfAQ4&t=227s. Acesso 18 de mar.2021.

Com esta migração “temporária”, os rolês passaram a ser uma tela de um equipamento, as relações, os encontros são agora os “chats com trocas de mensagens. Do “ir aos rolês” passa-se agora para “o rolê vai à onde eu estou”

Com isso, formatos de *lives* foram surgindo, bate papo ou apenas discussão em torno de algum tema foram instituídas, O objetivo de tudo era manter a cena viva e apresentar trabalhos próprios. As Lives como: “Sopapo #”; “Roubada Live e Produções Precárias”; “Na Lata Zine”, tornaram-se os rolês virtuais, como mesmo falou Pedro Rabelo, apresentador de uma das Lives: “o povo está chegando, está colando aqui no rolê”¹⁹⁷.

Em cada *Live*, quase toda atmosfera do ambiente real pôde ser transportada para este novo cenário, as bandas, as conversas habituais de música, os conflitos existentes na sociedade, o momento das novas amizades, as trocas de experiências até mesmo a sensação de “tomar umas” com os amigos. Em algumas Lives percebe-se um ou mais consumindo bebidas. Isso não significa que os integrantes sejam propensos a bebidas ou algo do tipo. Para eles, beber com os amigos, é como uma espécie de “ritual de encontro”. Matheus Ostemberg, baterista da banda Versch, observa que esta alternativa virtual contribui para que todos os *rockers* se mantenham próximos, interagindo, mas que não substitui o frenesi que um rolê, tocar diante de uma galera, proporciona.¹⁹⁸

Portanto, embasado no que foi falado até aqui, o virtual torna-se uma alternativa em um momento conturbado, uma saída a ser pensada para a cena underground em um período de crise, mas que não substitui o presencial. Entretanto, vale ressaltar que a internet já vinha sendo uma ferramenta de expansão da comunidade roqueira. Com o maior acesso à internet houve uma renovação no cenário musical, ocasionando uma abertura para as produções independentes. A digitalização da música desenvolveu uma nova forma de relacionamento e uso por parte dos consumidores

A digitalização da música, a popularização da Internet, assim como o ganho na capacidade e velocidade da transmissão de dados entre computadores desenvolveu uma nova oportunidade para os consumidores de música: compartilhar os arquivos digitais a custo quase zero entre as pessoas sem a necessidade de uma mídia física, não dependendo mais de uma rede varejista e do controle objetivo da gravadora, mudando a relação entre os participantes da cadeia de suprimentos musical (LEWIS, GRAHAM E HARDAKER)¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Em uma observação com a chegada dos participantes através dos chats. Live Sopapo #13. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tEAfZ7PdCI4&t=71s>. Acesso 18 de mar. 2021.

¹⁹⁸ OSTEMBERG, Matheus. Entrevista concedida e autorizada a SILVA, Alberto C., em ago. 2021.

¹⁹⁹ Hardaker, G.; Graham, G. *Wired Marketing: Emerging Business for E-commerce*. Wiley, New York, NY, 2001.

Minuzzi e Novaes (2015) observam que a música alternativa se configura no cenário contemporâneo como uma forma de refúgio ao músico, pois não dependem do mercado fonográfico nos processos de produção e disseminação de seus produtos. As dificuldades e atravessadores, que faziam parte da cadeia produtiva, quase que totalmente desaparecem. Os avanços das novas tecnologias contribuíram, em vários aspectos, como qualidade, distribuição, compartilhamento e até comunidades virtuais.

O músico independente, ou seja, aquele que não depende diretamente das grandes gravadoras para produzir e reproduzir seu trabalho passou a possuir com as transformações tecnológicas, grande parte da produção musical e toda a autonomia de difusão (MUNIZZI e NOVAES, 2015, p. 5).

A partir de “portas” como estas, o músico independente passa a gerir e expandir seu próprio espaço artístico, profissional e até mesmo seu público consumidor. Para Munizzi e Novaes (2015), as redes sociais, através de suas plataformas, costumam reunir uma motivação comum, cujos interesses, informações e conhecimentos são compartilhados por integrantes de determinados grupos. Para o músico independente, ferramentas como esta, servem para diminuir o distanciamento que habitualmente se encontra em uma realidade “não virtual”, ela pode alcançar um contingente fora de seu raio de ação, e para o músico independente isto é crucial.

Sendo assim, com todos os processos de transformações que a cena musical tem passado nas últimas décadas, o virtual veio para contribuir com o desenvolvimento do underground campo-grandense. Nas plataformas digitais são encontrados muitos trabalhos de músicos e bandas da cidade. E sem dúvida nenhuma, em tempos como o que estamos vivendo, o virtual manteve e mantém a cena viva até o esperado reencontro da galera underground. É como enfatiza muito bem Pícaro Merchando, produtor de bandas independentes, em Brasília, “enquanto isso, vamos de Live, de Streaming, fazendo como dá”.²⁰⁰

²⁰⁰Live Sopapo #8 – Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PFQCTL4yyBw&t=6233s>. Acesso 21 de mar.2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em princípio, a presente pesquisa tinha como objetivo realizar um estudo de campo de forma intensa, participando dos chamados “rolês”, entrevistando personagens que compuseram a construção do movimento underground campo-grandense, dialogando com participantes da cena e, principalmente, conhecendo toda a estrutura e suas relações. A pandemia do COVID 19, que atingiu todo o mundo, impossibilitou uma aproximação com o contexto proposto. Decorrente disso, uma nova proposta foi considerada. Se antes, o objetivo era acompanhar o movimento, agora, o objetivo seria se inteirar com todo processo de construção desse universo underground campo-grandense.

Nos caminhos que percorri na elaboração da dissertação, dividi o texto em quatro partes. Esse formato foi pensado da seguinte forma: primeiro conhecer o surgimento do *rock ‘n’roll* com seu “underground blue”, o rock que nasceu das mãos dos negros norte-americano, de sua explosão nos anos 1950 até sua chegada no Brasil. Na segunda parte é abordada a juventude campo-grandense, do final dos anos 1950 até meados da década de 1970, flertando com o estilo e, construindo suas bases musicais através do *rock‘n’roll*. Foi possível observar a grande influência do *rock ‘n’roll* na base da música moderna urbana de Mato Grosso do Sul. Grandes nomes da nossa música, como Paulo Simões, Geraldo Espindola, Geraldo Rocca e tantos outros começaram a se expressar tendo o rock como fonte de inspiração.

Na terceira parte, foi ressaltado o início da construção da cena alternativa. Jovens campo-grandenses, antenados com o rock, buscando fazer parte deste mundo. Rapazes do “faça você mesmo”, lema do punk e do rock brasileiro, construindo uma cena através de suas bandas e de suas experiências. Foi nesse contexto que várias bandas surgiram e um público jovem começou a se formar em volta do estilo. Bandas como *Sacrament*, os *Carbonários*, os *Impossíveis*, H.I.V. DxDxOx (Dor de Ouvido), moldavam o rock da rapaziada que tinham o sonho de formar sua banda.

Enfim, na quarta parte, abordo o underground atual, o movimento dos roqueiros de Campo Grande. Como foi ressaltado anteriormente, antes da pandemia foi possível participar de alguns rolês, sendo assim, pude conhecer um pouco desse ambiente. Foi possível conhecer algumas bandas, conversar com seus integrantes e se interagir com essa movimentação.

Nesse sentido, abordado nesses quatro capítulos, iniciei um olhar sobre o processo de construção situado em um contexto campo-grandense. Pela pesquisa, foi possível observar que o *rock ‘n’roll* percorreu um longo caminho até chegar aos ouvidos da

juventude campo-grandense. Influenciado por tudo de “belo” que o estilo proporciona, percebe-se que seu desenvolvimento, sua afirmação, se deu por uma juventude ávida por informações e novidades, com objetivo claro de se conectar com o mundo e, principalmente, apaixonados por música.

Um grupo de jovens que convivia com uma imensa riqueza rítmica, proveniente de contextos fronteiriços e de outras partes do país, se interessam por um estilo que fazia a cabeça de uma grande parcela da juventude por todo o mundo. Neder (2014) enfatiza que o diálogo entre músicas da América Platina, brasileira e o rock identificou o que seria hoje conhecida como a *moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul* (GUIZZO, 1982, p. 5 apud NEDER, 2014, p.13). Com isso, a juventude campo-grandense, do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, moldou e projetou a música sul-mato-grossense tendo como uma de suas bases o *rock ‘n’ roll*.

Alguns fatores contribuíram para que essa juventude e o rock caminhassem lado a lado. As emissoras de rádio, os espaços de socialização como o Rádio Clube, Clube Surian foram preponderantes para o início de todo o processo de inserção do estilo musical. As junções do Clube Surian com os festivais de música sul mato-grossense contribuíram para o surgimento dos primeiros trabalhos ligados ao som contagiante do *rock ‘n’ roll*. Os Bizarros, os Miniboyes, o Zutrik foram um deles.

É nesta conjuntura que o estilo musical se estabelece e passando a fazer parte do universo musical sul-mato-grossense. A partir daí uma galera de adeptos ao estilo começam a ser organizar e a movimentar o som com seus altos decibéis, a possuir um estilo próprio com seus cabelos longos e suas formas de se vestir. O rock começava a seduzir uma parte da juventude campo-grandense. A banda Alta Tensão foi precursora dos primeiros eventos ligado exclusivamente ao rock, como trabalhos produzidos e shows.

A partir disso, em Campo Grande, o estilo musical ganha força e o grande sonho de fazer parte desse espaço roqueiro induz muitos a criarem suas próprias bandas, mesmo que em muitos casos, não possuíssem nenhum conhecimento musical, apenas a paixão pelo *rock ‘n’ roll*. No início dos anos 1980, já surgia uma rapaziada buscando o rock como prática musical. Essas iniciativas deram o tom do desenvolvimento da cena roqueira.

No decorrer do estudo apresentei uma linha de construção desse cenário, em Campo Grande. A investigação que empreendi sinaliza que esse universo constitui uma série de práticas e ambientes frequentados por aqueles que buscavam cenas musicais alternativas, como por exemplo o show realizado pelo grupo que seria o futuramente o

Sacrament, a primeira banda Trash Metal de Mato Grosso do Sul, em um bairro da cidade, em cima de uma carroceria de caminhão. O underground campo-grandense é constituído a partir das práticas como essa.

O objetivo do estudo, como enfatizado na introdução, tinha como base a observação dos jovens *rockers* no underground campo-grandense, convivência e estratégias, entretanto, a crise sanitária decorrente ao COVID-19, impossibilitou uma aproximação maior. Todavia, a ideia de conhecer e compreender todo o processo de desenvolvimento do underground se manteve.

Como ressaltado anteriormente, a pesquisa possibilitou, através de seus personagens principais, aqueles que contribuíram para que tudo ocorresse, conhecer e compreender a construção do movimento underground em Campo Grande. Alguns aspectos devem ser destacados para essa compreensão.

Antes de tudo, deve ser enfatizado que o movimento começou a ser instituído a partir de iniciativas que envolviam as mesmas preferências, ou seja, gosto pelo *rock 'n' roll*, decorrente ao ambiente construído desde o final dos anos 1960. Jovens que já curtiam o estilo movimentavam ideias para que as práticas roqueiras se iniciassem. Ao compartilhar os mesmos gostos e anseios, o jovem experimenta, através da música, o sentimento de pertencimento (MENANDRO, TRINDADE e ALMEIDA, 2010, p.117). A partir disso, a ideia do “faça você mesmo”, começa a fazer parte de uma parcela de jovens apaixonado pelo *rock 'n' roll*, do zero e com pouco conhecimento em práticas musicais, muitos começam a montar sua banda.

Com o surgimento de bandas, o rock foi fazendo a cabeça da rapaziada. A relação do estilo com a sociedade campo-grandense seguia um momento em que o rock repercutia em todo o país. Em Campo Grande, como foi relatado no decorrer do estudo, alguns empresários e a grande mídia começavam a se interessar pelos trabalhos que envolviam o *rock 'n' roll*. Alguns eventos eram organizados com o estilo como atração principal. Algumas bandas como, *Sacrament*, *Krematory* e depois, Carbonários já chamavam atenção da mídia especializada. A partir desse período, a cena roqueira se desenvolvia, a ponto de outras vertentes e novos personagens surgirem, entretanto, o apoio inicial foi ficando escasso no decorrer do desenvolvimento da cena.

Outro aspecto importante para o desdobramento do movimento foram as resoluções em aproximar os jovens roqueiros de Campo Grande, com jovens participantes de bandas e apreciadores do estilo, por todo Brasil e até fora do país. A necessidade de dialogar com outros espaços e personagens da cena underground, contribuiu para o

desenrolar dos acontecimentos. Um tipo de “rede de contatos” ou de “compartilhamento”, em tempos em que as redes sociais não faziam parte, aproximava os roqueiros de Campo Grande com todo o mundo.

Nomes do underground, como Kão (Marco Aurelio Santos) e Enrique Gonçalves de Souza, procuravam compartilhar experiências através de cartas, na maioria das vezes escritas à mão. Essas cartas apresentavam os trabalhos realizados pela comunidade campo-grandense e buscavam também, adquirir conhecimentos e novidades para o movimento. As dezenas de cartas, as fitas K7 com projetos da galera de Campo Grande, as trocas de LPs, eram enviadas a todo mundo. Com toda certeza, a construção da cena deve muito a práticas como essa.

O compartilhar, decorrente às redes de contatos construídas por estes personagens, não foi uma característica solitária para o desenvolvimento do underground, outro fator de destaque de toda essa construção seria a colaboração de grande parte dos participantes desse contexto. Em muitos espaços underground, as diferenças de vertentes, de estilos, de gostos ou até mesmo de ideologias provocaram divisões que marcam determinados ambientes. O underground do metal, do punk entre outras, contextualizam cada um o seu espaço próprio.

No underground campo-grandense o que se percebe é um ambiente também composto por grupos envolvidos de acordo com suas preferências, todavia, para o bom andamento, essas “escolhas” se interagem e convivem como uma engrenagem que mantém o funcionamento de todo o processo. A colaboração de pessoas e até de grupos, se torna uma característica dos roqueiros de Campo Grande.

Nos *rolês*, que foi possível participar antes da crise pandêmica, o que se viu foram muitas pessoas colaborando para que o evento acontecesse. Bandas dando suporte a outras bandas, até mesmo com instrumentos e aparelhagens de som, isso acontecia até mesmo entre grupos de vertentes diferentes. Colaboradores, verdadeiros “guerreiros” da cena como os citados no estudo, Cristiano Nakazato, George Van der Vem, que driblam as dificuldades para colaborar com a galera roqueira. Um sistema de colaboração movimenta o cenário. O evento *Apoie o Underground*, de Angela Finger, o programa *Capivara Underground*, do roqueiro Welson Schaustz, citados neste estudo, são alguns exemplos desse “colaboracionismo”.

O aspecto colaboração, inerente no underground de Campo Grande, substitui de certa forma, a ausência de um caráter profissional nesse universo. Todos os participantes, com raras exceções, como é o caso dos personagens acima citados, não sobrevivem dos

trabalhos e projetos realizados no movimento. Músicos, bandas, organizadores, investem seus próprios recursos, obtêm recursos, ou seja, são trabalhadores de diversas áreas profissionais que pagam para tocar, cantar, gravar.

Outro ponto de destaque que se pode ressaltar no movimento, seria a sensibilidade de cada músico ou banda em traduzir através das letras de suas músicas sua forma de pensar o underground. O espaço, em Campo Grande, é composto de criatividade e pluralidade. Tende a trabalhos mais politizados, outros mais irreverentes, mas sempre relacionando a experiências e formas que cada um vive e enxergar seu meio. Mesmo com divergências no passado sobre esta forma de produzir suas letras e músicas, o espaço evoluiu muito na aceitação de trabalhos. O fator positivo de tudo isso é o respeito que cada grupo possui em relação aos seus colegas de cena.

Sendo o underground um espaço ainda em processo de construção, o que se percebe, enquanto realizada esta pesquisa, é que gradativamente, algumas questões têm-se prosperado. A presença feminina é um dessas questões. A participação de mulheres em bandas ou até mesmo formando suas bandas, tem aumentado no decorrer dos tempos. A banda de Trash Metal *Haze*, que começou em 1996, e permanece até os dias atuais, as meninas do Astronauta Elvis e muitas outras têm buscado participar do espaço. A convivência com os rapazes, que são maioria, tem-se mostrado favoráveis. Cebola (Joaquim Seabra), vocalista dos Impossíveis e do *Astronauta Elvis*, é dos sujeitos que se mostra animado com a participação das mesmas: “elas sempre foram atuantes, é superimportante e muito legal elas se mostrarem e inspirarem outras meninas e também os caras. A gente sempre escutou bandas com mulheres nas bandas” (Joaquim Seabra)²⁰¹.

Portanto, de acordo com as observações, os contatos que foram possíveis de serem realizados com grandes nomes da história do underground de Campo Grande, o que se pode constatar é que se trata de um ambiente em constante evolução. Um espaço de indivíduos que fazem desse contexto um estilo de vida e, principalmente, um “escape” das incertezas e dificuldades do dia-a-dia. Abramo (1994) enfatiza que grupos juvenis constroem estilo próprio, com espaços específicos de diversão e atuação, elegendo e criando seus próprios bens culturais, como sua música, sua arte no intuito de escapar da mediocridade que envolve seu meio.

Sobretudo, o underground se constitui em um pedaço, onde mesmo não convivendo em termo de proximidade no cotidiano de cada um, se reconhecem através

²⁰¹ Entrevista de Joaquim Seabra a esta pesquisa em fev. 2020.

do estilo musical, do ambiente em que frequentam, dos gostos, enfim do rock 'n'roll. É como Fred Pereira, participante e atuante do underground, ressalta ansiosamente para o retorno pós-pandemia: “[...] nós veremos muito ainda com os camisas pretas, em lugares pequenos, escuros e fedidos”.²⁰²

²⁰² Fred Pereira Live Sopapo #9 – Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Jnxxm_CvEI4. Acesso 22 de mar. De 2021.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.
- ABREU, Martha. O legado das canções escravas no Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. São Paulo: UFF. Revista Brasileira de História. v. 35, n. 69, p. 177-204. 2015.
- ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da black music nos Estados Unidos. Revista de História, UFBA, 2011, p.50-70.
- AMARAL, Yuri. Fanzines: reflexões sobre cultura, memória e internet. Foz do Iguaçu (PR): EDUNILA, 2018
- ANDRADA, Lucia Vulcano de. Análise de noções de violência no mosh a partir do heavy metal. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- ARROYO, Margarete. Jovens e música: um guia bibliográfico. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- AUGE, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BARROS, Patrícia Marcondes. Tropicália: a face da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo. Cascavel: UNIOESTE. Revista de Literatura, História e Memória. Vol. 10, n. 15 p. 45-57, 2014.
- BECKER, Howard S.; VELHO, Gilberto (org.). Arte e Sociologia: ensaios de Sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BENATTE, Antonio P.; PAIVA, Marília L.P. Rock e Religião: algumas metamorfoses do Diabo. PLURA, Revistas de Estudos e Religião, ISSN, 2179-0019, v. 7, nº 2, 2016, p.347-363.
- BRITO, Lucas Alves de. Sample Hunters: uma netnografia sobre as práticas comunicacionais da subcultura dos fãs da música sampleada nas comunidades virtuais WhoSampled e Sample Spotters. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2019.
- CAETANO, Gilmar L. A música regional urbana e identidades culturais de Mato Grosso do Sul: Questões a partir da musicologia histórica. Dourados: UFGD, 2012.
- _____. Elites letradas e música regional: uma história sobre a identidade cultural sul-mato-grossense. Dourados, Fronteiras, v.15, n.26, p.109-123,2013. Artigo.
- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. São Paulo: Editora 34, 1995.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. Trevas na cidade: o underground do metal extremo do Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2008.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Tempo social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n.2, p.p.93-107 2005.

CORRÊA, Miguel A. PRI-7 Achegas para uma historiografia do rádio no Centro-Oeste. *Rádio-Leituras*, ano V, n. 1, edição janeiro-junho, 2014

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2001. Tese de doutorado.

_____. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

FERNANDES, Victor Guilherme P. *Um passo à frente: história social de um rock brasileiro*. Juiz de Fora: Instituto de Ciências Humanas/PPGCS, 2016.

FERRARETO, Luiz Arthur. *Rádio: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2014

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FREIRE, Vanda L.B. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. UFRJ, 1992. Tese de doutorado.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GALLO, Ivone Cecilia D. *Punk: Cultura e Arte*. *Varia História*, Belo Horizonte: v.24, nº40: p.747-770. Jul/dez, 2008.

GARCIA, Tania da C.; TOMÁS, Lia (org). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Almeida, 2013.

GROPPO, Luiz Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

GUIZZO, José Octavio. *A Moderna Música Popular Urbana de Mato grosso do Sul*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1982.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JACINTO, Thífani Postali. *Práticas culturais urbanas: estudo sobre o blues e o hip hop como comunicações específicas de grupo*. Sorocaba: Universidade de Sorocaba, 2010. Dissertação de mestrado

JANOTTI JR, Jeder Silveira; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org). *Dez Anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LEWGOI, Bernardo. A invenção da ciber (cultura). Virtualização, aura e práticas etnográficas pós-tradicionais no ciberespaço. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, vol. 9, n.2, mai-ago, pp. 185-196. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009

LIMA, Denise M.O. Campo do poder, segundo Pierre Bordieu. *Cógito – Salvador*, n. 11, p. 14 – 19, Outubro, 2010.

LIMA FILHO, Irapuan P. Uma atitude bem rock and roll: estilo de vida e redes sociais entre roqueiros em Fortaleza. Comunicação apresentada no XV Congresso Brasileiro de Sociologia. Fortaleza: CE, 2011.

MAGI, Érica R. Rock and roll é o nosso trabalho: a legião urbana do underground ao mainstream. São Paulo: Alameda, 2013.

MAGNANI, José G. C. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. São Paulo, USP – Universidade de São Paulo, *Revista de Antropologia*, 1992, v.35, p. 191-203

_____. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Braziliense, 1984.

MAIA, Andreia Karinne A. Aproximações entre a cultura underground e os grupos culturalmente marginalizados da Folkcomunicação. Ponta Grossa-PR. Volume 12, Número 26, p.35-46, setembro, 2014.

MATIAS, Renata Cristina. Carecas do Subúrbio: a experiência urbana narrada pela música, as práticas sociais e a construção de um herói nacional. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

MATOS, Evelyn Christine da Silva. Ruídos subversivos: Andanças no underground carioca. Niterói, UFF –Universidade Federal Fluminense, 2019.

MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais. Uma parabólica. São Paulo: Editora 34, 2003

MENANDRO, Maria Cristina S.; TRINDADE, Zeidi e ALMEIDA, Angela M. Oliveira. Gente jovem reunida: representações de adolescência/juventude em textos jornalísticos. Vitória: UFES/GM Gráfica e Editora, 2010.

MINUZZI, Marcus e NOVAES, Anderson Lucas da S. Música independente e mídias sociais: produção, promoção e público. PUC: Goiás. *Revista Panorama*, v. 5, n. 1, jan/dez. 2015.

NEDER, Alvaro. Enquanto este novo trem atravessa o litoral central: música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

OLIVEIRA, Bruno Pereira de. A cultura punk e o underground: um estudo no cenário de duas cidades do interior paulista. São Carlos-SP Universidade Federal de São Carlos-PPGE, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In.: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil*

Republicano – O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

REINOSO, Alex S. Contos do abutre. Rio de Janeiro. Editora Multifoco, 2017.

SEIXAS, Luana Cristina. A Sociabilidade Entre Jovens Através do Heavy Metal. CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 28, 2019.

SOARES, Alexandre B. “Eu acho que, pra você estar nesse meio, você tem que ser resistente quanto ao mundo comum”: juventude (s), subculturas e resistência cultural no Rio de Janeiro. Janeiro. Revista EPOS, Rio de Janeiro – RJ, vol. 7, nº 2, jul-dez de 2016, p. 123-146.

PAVÃO, Albert. Rock Brasileiro 1955-1965: trajetória, personagens e discografia. São Paulo: EDICOM, 1989.

PEREIRA, Alexandre. Os ‘rolezinhos’ nos centros comerciais de São Paulo; juventude, medo e preconceito. Revista Latinoamericana de Ciências Sociales, *Niñez juventud, Manizalez*, v.14, p.545-557, 2016

PEREIRA, Eurípedes Barsonulfo. História da fundação de Campo Grande. Campo Grande. Editora UFMS, 2001.

PERUZZO, Cecilia M. Krohling. Mídia regional e local: aspectos conceituais e tendências Comunicação & Sociedade. São Bernardo do Campo. Poscom Umesp, a. 26, n. 43, p. 67-84, 2005.

PICCOLO, Fernanda D. Ocupações punk no Rio de Janeiro: visões de mundo e constituições das identidades. Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 59 a 70, jan. /jun., 2013.

PINHEIRO, Marcos S. & MACIEL, Fred. Blues: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. Revista Outros Tempos, v.8, número 12, dez. 2011. Artigo submetido à avaliação em 18/9/2011 e aprovado para publicação em 25/11/2011.

PINTO, Marcelo Garson B. Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural. São Paulo: USP, 2015.

ROBERTS, Donald. F., CHRISTENSON, Peter G. & GENTILE, Douglas A. The Effects of Violent Music on Children and Adolescents. In: GENTILE, D.A. Media violence and children: Complete Guide for Parents and Professionals. Westport, CT: Praeger, 2003.

ROSA, Maria da Glória S; CANDIDO, Alberto da F.; SIMÕES, Paulo. Festivais de música em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: UFMS, 2012.

ROSA, Pablo Ornelas. Rock Underground: Uma Etnografia do Rock Alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.

SANTOS, André Domingos. Cinco cantos de vanguarda: populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2013. Tese de doutorado.

SILVA, Rafael de A. Oposição entre os campos de produção musical underground e o popular. UFB, 2011.

SILVA, Wlisses James de F. Heavy Metal no Brasil: os incômodos perdedores na década de 1980. São Paulo: USP, 2014.

SNYDERS, Georges. A escola pode ensinar as alegrias da música? São Paulo: Cortez, 1992.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. O movimento punk no ABC paulista-Anjos: uma vertente radical. São Paulo: PUC, 2007

TEIXEIRA, Rodrigo. Os pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul. 2ed. Campo Grande: UFMS, 2014.

_____. Prata da casa: um marco da música sul-mato-grossense. Campo Grande: UFMS, 2016.

TROMBETTA, Gerson Luis; SAGGIORATO, Alexandre. Guitarra-rock: uma sonoridade incômoda no cenário musical brasileiro (décadas de 1960 e 1970). DOI: 10.18226/22362762 v 18, n 36, p.209-225, jul/dez 2019.

WACQUANT, Loic. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. Curitiba: Revista Sociológica Política, n 23, p,155-164, nov 2004. Artigo.

WEINGARTNER, Gutemberg. A construção de um sistema: os espaços livres público de recreação e de conservação em Campo Grande – MS. São Paulo: USP, 2008.

YANAGUITA, Éder; PEREIRA, Marcelo. Deitar e rolar: a história do rock de Campo Grande. Campo Grande: Tese de bacharelado em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da UFMS, 2003.

