

Rubens de Freitas Benevides

---

JUVENTUDE, POLÍTICA E ROCK AND ROLL  
a cena de rock independente em Goiânia



JUVENTUDE, POLÍTICA E ROCK AND ROLL  
a cena de rock independente em Goiânia



Universidade Federal de Goiás

**UFG**

*Reitor*

Edward Madureira Brasil

*Vice-Reitor*

Eriberto Francisco Bevilaqua Marin

*Diretor do CAC/UFG*

Manoel Rodrigues Chaves

*Coordenadora do Departamento Editorial CAC/UFG*

Regma Maria dos Santos

*Conselho Editorial*

Antônio Fernandes Junior, Cleves Mesquita Vaz, Eliane Aparecida Justino

Gleyce Alves Machado, Ivânia Vera, Maria Aparecida Lopes Rossi, Nádia Campos Pereira,

Regma Maria dos Santos, Thiago Jabur Bittar

Rubens de Freitas Benevides

---

JUVENTUDE, POLÍTICA E ROCK AND ROLL  
a cena de rock independente em Goiânia





Dedico este livro ao Lucas, o menino que todo dia descobre  
um jeito novo para seu pai crescer um pouco mais.  
E à Bia, que dividiu comigo todas as dificuldades do período  
de elaboração deste estudo. Sem ela, nada teria sido feito.



## Sumário

- 9 Diversidade cultural e diversidade musical – o significado da cena do rock independente em Goiânia  
| Francisco Chagas E. Rabelo
- 15 Introdução  
Parte I - Pós-modernidade e desigualdade social
- 25 Os limites da política no Brasil  
Parte II - Juventude e identidade
- 63 Juventude: a situação presente  
Parte III - Política da diferença e rock and roll
- 101 Contextualizando o rock
- 189 Resta ainda a política?  
Criatividade, *performance* e identificação
- 211 Referências



## Diversidade cultural e diversidade musical – o significado da cena do rock independente em Goiânia

| **Francisco Chagas E. Rabelo**

ACREDITO QUE A GRANDE CONTRIBUIÇÃO QUE a sociologia tem dado para a compreensão das práticas sociais vivenciadas neste território, sem permanecer circunscrita a ele, está não apenas em mostrar uma face obscura, mas também em desvelar várias faces. Goiás é diverso, como diversa é sua expressão cultural, e diverso é o Brasil, diverso é o mundo, desde que não nos deixemos levar pelas iniciativas uniformizadoras, que tentam tornar o pensamento homogêneo e unidimensional. Entende-se que as construções conceituais que se fazem do estado de Goiás se devem a uma preocupação em reduzir os processos sociais ao modelo explicativo que foi elaborado por razões geopolíticas. Assim, em vez de observá-lo em sua singularidade, procura-se compreendê-lo no todo, nação, como parte que permaneceu fora do centro dinâmico, para o qual deveriam convergir os esforços de desenvolvimento. E convergiram. Justificaram-se as ações com a ideia de fronteira, ideia envolvida em uma significação mítica. Como se não bastasse a empulhação do “mito” do Anhanguera, que custou aos goianos carregar uma imagem de ingenuidade – eles se deixam enganar facilmente –, e de primitivismo – eles só conheciam o poder do fogo, mas não o do ouro.

A expansão para o Oeste, tornada mito, consagrou uma representação do estado de Goiás como rural, atrasado, pouco diferenciado e culturalmente tradicional. Dinâmica era a cidade com sua indústria e seu estilo de vida cosmopolita. O mito teve sua eficácia. A ocupação territorial consolidou-se, a produção agrícola cresceu e, com ela, o comércio; uma incipiente industrialização parecia indicar um futuro de polo urbano-industrial. Mas nada disso foi ou tem sido suficiente para alterar a imagem que se fez do estado. Respalhando ou não essa imagem, a razão científica, mesmo que tenha apontado na direção da mudança, não ousou desconstruir o mito no qual ela se subsumia. Voto na esquerda não seria atribuído mais que à surpresa do voto (Campos; Menezes, 1978). A mobilização social do início dos anos 1960 só podia ser de massas rurais (Rabelo, 1978) e a cultura, em vez de urbanizar-se, metamorfoseou-se em country. Rock, este nem pensar. Recentemente, Fernando de Barros e Silva, colunista da Folha de S. Paulo, comparando a imagem que se fazia de Brasília, quando de sua criação, como a mistura de Copacabana com Miami, celebrizada na canção de Gordurinha, *Chiclete com banana* – por sinal, um samba rock –, com a imagem que se tem dela hoje, afirma que a capital federal está muito mais próxima de uma mistura de Miami com Goiânia. Esta vista por ele como símbolo do provincianismo, do atraso cultural ou do atraso político.

Embora o ponto de partida de Rubens Benevides não seja esse, quando formula que, entre os efeitos disruptivos que a Cena Independente produziu na cultura goiana, observa-se, “em primeiro lugar, que se promoveu uma expressão cultural cujo sucesso em Goiás seria dos mais improváveis”, ele pressupõe ainda a ideia de uma sociedade agrária pouco diferenciada e tradicionalista. Apesar disso, a problematização que o autor faz passa por cânones outros, mais adequados ao objeto que analisa.

A inserção de Goiás na dinâmica do processo de globalização, como parte de um país que, a partir dos anos 1990, adotou políticas que intensificaram as relações com o mercado internacional faz com que, de um lado, o estado experimente impactos uniformizadores: financeirização do capital, incorporação de novas tecnologias, precarização do trabalho, terceirização da economia e cristalização das desigualdades sociais; de outro, a circulação

de informação, assim como a migração internacional de mão de obra, difundindo formas e estilos de vida, criem um espaço crescentemente mais favorável às práticas diferenciadas e, portanto, disruptivas na cultura goiana, como, recorrentemente, sublinha o autor.

Os impactos dessa inserção não se dão apenas em nível das manifestações culturais, mas é com base nelas *et pour cause* que os atores desenvolvem estratégias de autonomia e encontram apoio nas políticas governamentais orientadas para um público definido e diferenciado, a juventude. Introduz-se, assim, um recorte geracional, não apenas pela sua dimensão demográfica, mas pelas práticas que expressam a sua diferenciação: a Cena Independente do rock em Goiânia.

Diante de um objeto cheio de arestas (juventude, rock, identidade, diferença, reconhecimento etc.), o autor constrói um quadro conceitual diversificado que recorre à crítica marxista contemporânea, mas se centra nos estudos culturais. Incorpora as noções de identidade e diferença, que exigem a adoção do conceito de reconhecimento, e, por fim, absorve o conceito de campo de Pierre Bourdieu. A discussão teórica é ampla e consistente, como convém a um texto que, de início, foi elaborado como tese de doutorado apresentada na Universidade de Brasília, cobrindo uma extensa bibliografia nacional e muitas referências internacionais. Embora estas últimas, em grande parte, apareçam filtradas por pesquisadores locais, que discutem questões assemelhadas ou diversas, elas dão sustentação a esquemas analíticos pródigos que contribuem para a compreensão da realidade brasileira contemporânea.

A Cena Independente do rock em Goiânia se configura com o Goiânia Noise Festival, que foi criado em 1994, sob inspiração do Festival Junta Tribo, de Campinas (SP). A Cena resulta, no entanto, de um movimento mais amplo que passa pela expressão espontânea da insatisfação de jovens por meio do estilo punk, que, com os gêneros heavy metal e punk rock/hardcore, abriu espaço para a ruptura e a redefinição do campo simbólico da criação cultural e musical, colocando em xeque o gosto médio representado pelo country. A viabilidade dessas iniciativas tornou-se concreta com a crise das grandes empresas produtoras de CDs, ocasionada pelas transformações

tecnológicas no sistema de produção (instrumentos musicais e recursos de gravação e reprodução) e de divulgação de músicas. Embora, com essas mudanças, a ação no campo da cultura e, em particular, da música tenha se tornado mais eficaz, seus atores declaram que ela se dava como uma luta de guerrilha, ao passo que Benevides prefere situá-la como um enfrentamento indireto ou paralelo pelas posições dominantes. Entretanto, o autor ressalva que a tomada de posições no campo só ocorre à medida que a sociedade como um todo se abre para a diferença. Nesse processo, a cultura torna-se veículo privilegiado, pois os valores étnicos, raciais, regionais, de gênero e de preferência sexual, quando são criados, recriados e difundidos, asseguram, ainda que não sustentem identidades absolutas, uma movimentação cultural chamada pelo autor de cosmopolitismo.

Em vista de uma nova configuração social, o autor reconstrói o conceito de identidade, com base nas formulações de Hall sobre características fragmentárias e não-essencialistas, e introduz, atendendo à exigência de uma nova leitura, a noção de reconhecimento. Além da comunhão que o processo identitário desencadeia, a prática desempenhada (*performance*) na Cena Independente subverte o campo da produção musical e cultural, gerando impasses com o *habitus* vigente, ao criar e difundir novos gêneros musicais que exigem, em face da luta que se trava, um desempenho teatral (*performance*) dos artistas.

Afora esses componentes que reforçam, por si mesmos, o caráter disruptivo das práticas envolvidas na Cena Independente, parece importante sublinhar que o rock and roll, seja pelo seu ritmo, seja pela sua melodia, é portador de uma ideologia contestadora, tendo em vista a sua significação mais ampla como expressão de grupos marginalizados. No Brasil, e em Goiânia, especificamente, a Cena Independente foi instrumentalizada por grupos de jovens como uma participação de incompreendidos, menos por uma situação de marginalidade socioeconômica que por uma questão geracional. Benevides defende que o movimento se alinha a uma política da diferença, e não a uma política da identidade, porque coloca em pauta a luta por reconhecimento de segmentos sociais que enfrentam a discriminação por serem negros, por pertencerem a classes subalternas ou por defenderem

suas preferências sexuais e, nessa medida, altera a posição da cidade no quadro das orientações coletivas, do tradicional (leia-se: provinciano) para o moderno/pós-moderno (leia-se: cosmopolita).

A diversidade cultural que a Cena Independente sugere não diz respeito apenas às suas relações com os demais segmentos sociais, mas refrata sua própria configuração interna, em que se distinguem o espaço alternativo e o underground. Embora o primeiro, de uma parte, domine um volume maior de capital econômico e simbólico e o segundo, de outra, reivindique o monopólio dos valores da autenticidade e da fidelidade à ideologia do rock, a divisão, como constata o autor, não chega a abalar as formas de convivência baseadas na tolerância e no reconhecimento da diferença.

A pesquisa apresentada neste livro foi feita com o público do 12º Goiânia Noise Festival, que aconteceu no Centro Cultural Oscar Niemeyer de Goiânia em 2006. Essa pesquisa, além de traçar um perfil socioeconômico dos participantes do evento, permitiu verificar seu posicionamento em relação às preferências musicais, à participação política e cultural e à questão da união civil entre homossexuais. O autor confrontou os dados que reuniu com os resultados de estudos sobre a juventude realizados pela Prefeitura Municipal de Goiânia e também com informações colhidas por meio de entrevistas com os atores da Cena Independente. O recurso a fontes variadas, em vez de oferecer provas cabais de enunciados gerais sobre o tema pesquisado, mostrou suas facetas desconhecidas.

A oportunidade da publicação em livro da tese de Rubens Benevides se deve não somente à importância da Cena Independente do rock em Goiânia, cuja dimensão cosmopolita se evidencia no Goiânia Noise Festival, mas, fundamentalmente, ao esforço integrador das análises e perspectivas que o autor mobiliza. No plano macrosociológico, despontam os conceitos de globalização e de pós-modernidade. Já as noções de imperativo social de desempenho e de sensibilidade social, esta última tributária da ideia de privação relativa de Alexis de Tocqueville, tentam apreender o objeto pesquisado diante da nova configuração social brasileira. A abordagem integradora se completa no tratamento conceitual que foi construído para a compreensão da Cena. O conceito de identidade se mostra frágil quando aplicado

aos processos sociais contemporâneos. Por isso, a distinção entre políticas de identidade e políticas da diferença passa a ser o operador chave para o entendimento dos processos vivenciados pelos jovens e da luta por reconhecimento como princípio orientador de suas ações.

Como se isso não bastasse, o elenco de questões levantado pelo autor e sua tematização colocam para o leitor o desafio de acompanhar reflexões, nem sempre pelo caminho mais fácil, em busca de um conhecimento rigoroso da realidade. São promissores os questionamentos que se deixam antever, por mais que isso signifique uma afirmação de tipo clichê. Os pontos contemplados pela pesquisa, que incluem referências a vários gêneros musicais, mostram uma diversidade que vai além da manifestação dentro da Cena Independente. Ficam, então, as perguntas: como tudo isso se articula? Quem são os agentes de criação tão plural? Em que medida gêneros musicais podem sustentar a luta por reconhecimento de outros segmentos sociais que não a de jovens de camadas médias escolarizadas?

## REFERÊNCIAS

BARROS E SILVA, Fernando de. Brasília, 50. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, a. 90, n. 29598, p. A2, 2010. (Editoriais).

CAMPOS, Francisco I.; MENEZES, Maria Alice L. G. de. Goiás: surpresa no voto. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, Belo Horizonte, n. 43, p. 399-420, 1978.

RABELO, Francisco Chagas E. *Governo Mauro Borges: tradicionalismo, planejamento e mobilização social em Goiás (1961-1964)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1978.

## Introdução

ESTE LIVRO CONSISTE EM UMA VERSÃO modificada de minha tese de doutoramento, defendida em junho de 2008 no Programa de Pós-Graduação em sociologia da Universidade de Brasília. Trata-se de um livro de sociologia, mesmo que nosso estudo se desenvolva em um campo ainda inexplorado no país: a sociologia do rock. Embora tenha um caráter específico, uma sociologia do rock, como diz Simon Frith (1981), não pode ser separada de uma sociologia da juventude e, acrescentaríamos, de uma sociologia da cultura. Essas abordagens ganham impulso no período atual com as análises sobre as transformações das tecnologias da informação. Pensar essas transformações não é, no entanto, o ponto central do livro. Elas são abordadas apenas de forma a dar subsídio ao estudo sobre a juventude, a cultura, a identidade e o rock.

A sociologia pode ser caracterizada, conforme diz o sociólogo inglês Anthony Giddens (1978), como uma hermenêutica dupla. Esse conceito designa a atividade do pesquisador, o qual busca compreender, ao mesmo tempo, a influência das estruturas sociais sobre os atores sociais (suas práticas e concepções) e, em sentido inverso, a influência que os atores exercem sobre as estruturas (suas dinâmicas e processos de transformação).

Mediante a compreensão das dinâmicas e das práticas que emergem no contexto em análise, esse tipo de reflexividade, que sustenta a abordagem aqui empreendida, demonstra que os processos sociais influenciam os atores, mas também são influenciados por eles. Diante de tal condição, para o estudo que desenvolvemos, faz-se necessário o exame das transformações da sociedade brasileira, especialmente depois do golpe militar de 1964.

Essas transformações se deram sem a eliminação das desigualdades sociais, mas tiveram como resultado a superação de práticas tradicionais na esfera pública, isto é, a cultura do favor, o personalismo e o patrimonialismo. A mudança foi capitaneada pelos movimentos sociais que, a partir do final da década de 1970, sustentaram a defesa dos direitos sociais como princípio fundante das relações público-privadas no país.

Nos anos 1990, essa mobilização, voltada para a conquista da justiça social, entraria em crise, em razão, entre outros aspectos, de uma nova política de gestão do fundo público. O financiamento das políticas sociais passou a se basear em parcerias com entidades da sociedade civil, por um lado, e no “voto clientelístico”, por outro. Assim, na era neoliberal, em contexto de globalização econômica, ONGs, entidades do terceiro setor, substituíram o Estado no desempenho de papéis que deveriam ser cumpridos pelo setor público. As garantias mínimas para a manutenção da ordem social ficaram dependentes da atuação de políticos, que, desligados de grupos de interesse bem definidos, mantêm sua posição com o atendimento de demandas difusas em troca do voto.

As entidades da sociedade civil agem por meio de projetos voltados para grupos específicos. Elas precisam atender às condições que as agências financiadoras (Estado, organizações multilaterais) impõem sobre prazos e resultados, o que limita sua ação. Além disso, uma lógica do desempenho – ainda mais regressiva que a do mérito pessoal – passou a gerir as dinâmicas sociais no país. Esse aspecto teve forte impacto sobre a produção cultural, pois, diante de princípios sociais ultrarregressivos, a cultura foi relegada, quase que exclusivamente, às dinâmicas do mercado, situação de que a extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) pelo governo Collor é exemplo paradigmático.

Ao mesmo tempo, deparamo-nos, nesse contexto, com limites objetivos à participação política das diversas camadas da população. Seja por causa de transformações profundas na estrutura econômica, em razão das inovações tecnológicas que, aplicadas à esfera produtiva, geram o esfacelamento da política de classes, seja pela organização do campo político, que ergue obstáculos à mobilização popular quando esta busca o rompimento com padrões societários arraigados (como o clientelismo) e o enfrentamento de possíveis custos privados.

Em que pesem esses aspectos, emergem no período atual movimentos orientados para a oposição contra as normatividades sedimentadas que limitam a mobilização coletiva e que sobredeterminam a situação de classe. Reunimos esses movimentos sob a denominação de “política cultural”, que pode ser vista como a modalidade política tendencialmente dominante no período em questão, na medida em que a política de classes perde efetividade social em razão da indeterminação dos interesses no jogo político. Oliveira (1998) trata desse ponto, ao afirmar que é “no terreno marcadamente da cultura, da saúde, da educação, [que] os critérios antimercado [...] fundamentam os direitos modernos” (p. 37).

O aparecimento na esfera pública dos embates em torno de questões culturais denota que a estruturação das relações sociais se dá com base na “construção e [no] reconhecimento da alteridade, do outro, do terreno indevassável de seus direitos” (Oliveira, 1998, p. 39). Diversos autores apontam para a emergência desses embates na sociedade brasileira. Coloca-se em discussão, de modo geral, o modo como são construídas as identidades dos grupos envolvidos. Contudo, no Brasil, os processos de identificação ainda ocorrem em um contexto crítico, marcado por uma situação contraditória que posiciona a política cultural entre dois polos: o uso da cultura como forma de poder, de um lado; e sua subordinação ao “imperativo social do desempenho”, de outro.

De uma parte, encontramos os movimentos sociais que assumem a política cultural como modalidade de resistência, como política insurgente. Esses movimentos, orientados para o enfrentamento das normas estabelecidas, buscam a afirmação de seus traços e práticas específicas como modo de exercer o poder cultural nas negociações por bens e direitos. Há, nesse

ponto, o processo de identificação como fluxo, como acontecimento, como *différance*. Essa forma política é denominada política da diferença ou política dos diferentes.

De outra parte, situam-se os grupos que adotam posições de sujeito pre-estabelecidas pelos dispositivos de poder, tomando para si as definições de identidade difundidas pelas políticas sociais postas em prática por ONGs e agências financiadoras. Aqui temos formas de essencialização das identidades, já que esses grupos, atendendo a demandas específicas, tomam os critérios identitários dados pelas políticas como pré-requisitos para a implementação dessas mesmas políticas. Muitas das manifestações do que se convencionou chamar de “política da identidade” encontram-se sob esse tipo de atuação.

As duas modalidades de mobilização política descritas nos parágrafos anteriores se situam sob o signo da performatividade, que é definida por Butler (2005, p. 34) como

a reiteração de uma norma ou um conjunto de normas [que], à medida que adquire a condição de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções do que seja uma repetição. Ademais, esse ato não é primariamente teatral; na realidade, sua aparente teatralidade se produz desde que sua historicidade permaneça dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha certo caráter inevitável pela impossibilidade de revelar plenamente sua historicidade). No marco da teoria dos atos de fala, se considera performativa aquela prática discursiva que realiza ou produz o que nomeia.<sup>1</sup>

É possível pensar a política dos diferentes como um tipo de “performatividade subversiva” (Butler, 2003), em que as identificações ocorrem por meio de práticas consideradas “abjetas”. O abjeto, relacionado com posições normativas excluídas ou marginalizadas, torna a performatividade um processo de desidentificação das normas estabelecidas. De modo distinto, as *performances* da política da identidade muitas vezes repetem essas normas, na medida em que os significados investidos nas posições de sujeito que elas assumem são formulados por instituições dominantes no

---

<sup>1</sup> As citações de Butler (2005) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

campo político ou econômico. Exemplificam essa modalidade as políticas públicas para a juventude, em particular as de cunho universal ou estritamente focalizado. Nessas políticas, os jovens, apesar das reivindicações de pesquisadores e alguns gestores em contrário, são entendidos como o público-alvo das ações implementadas, e não como sujeitos que devem participar da própria formulação das ações. Para a elaboração dessas políticas, não são levadas em conta as diversas articulações entre classe, raça/etnia, gênero etc., que compõem a condição juvenil.

A compreensão da cena de rock independente de Goiânia como uma forma de política da diferença aponta para a existência de uma homologia entre a performatividade dos sujeitos na esfera pública e a performatividade dos artistas no palco. A cena independente de Goiânia se constitui como uma comunidade de significado, ou seja, nela há uma superprodução de signos que, compartilhados pelos participantes, dão sentido ao engajamento dos sujeitos nas práticas. As *performances* dos artistas/bandas no palco podem ser entendidas como parte do processo de criação musical. A música pode ser feita para ser ouvida, mas também para ser vista. Essas *performances* dizem respeito ainda ao esforço dos artistas/bandas de se aproximarem das audiências. Os gestos dos músicos, em sua atuação no palco, “contribuem diretamente para o significado da experiência musical, gerando e sendo gerados pelas respostas físicas correspondentes dos ouvintes” (Shank, 1994, p. 125), que reproduzem continuamente “as estruturas momentâneas e o potencial pleno de significado que constitui a cena” (p. 128).<sup>2</sup>

As *performances* alimentam os processos de identificação realizando-se em momentos fluidos, mas altamente prazerosos. Elas estimulam, com isso, a continuidade das práticas, que exige a manutenção das estruturas utilizadas pela cena, tais como: espaços para realização dos festivais, suporte econômico para custeamento dos serviços de instalação e operação de som, montagem de palco, iluminação etc., e ainda recursos para o pagamento dos cachês dos artistas. A sustentabilidade da cena, isto é, a permanência no

---

<sup>2</sup> As citações de Shank (1994) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

tempo de suas estruturas requer a atuação política, que se manifesta na mobilização pela conservação e democratização do uso dos espaços sociais, na organização coletiva em torno da defesa da produção cultural independente, dos interesses dos produtores, dos artistas/bandas, entre outros aspectos.

No caso de Goiânia – e no Brasil, de modo geral –, em razão da inexistência de uma segmentação do mercado de consumo capaz de suprir as necessidades econômicas das cenas independentes, adotou-se a forma colaborativa e solidária como modelo para a organização dos festivais. Tal modelo baseia-se em uma articulação entre artistas/bandas, produtores e organizadores dos eventos e empresas e instituições como o Sebrae, universidades e órgãos públicos, entre os quais merece destaque a Secretaria Nacional de Economia Solidária (Senaes). Esse modo de atuação se constitui, ao lado dos editais públicos de incentivo à cultura, em um elemento fundamental para a manutenção das cenas independentes, as quais proporcionam, assim, retornos financeiros concretos para os sujeitos participantes. Com isso, surge a possibilidade de que os artistas sejam pagos para se apresentar (mesmo que por meio das moedas solidárias criadas para esse fim); de que se construa um mercado para os objetos ligados à música (são exemplo disso as feirinhas que acontecem durante os festivais); e mesmo de que se viva das atividades com a música (na medida em que os festivais ocorrem em diversas cidades e criam público para os artistas/bandas independentes).

A dimensão política das cenas independentes revela-se no fato de que seu modelo de desenvolvimento se vale dos procedimentos de economia solidária e do incentivo oferecido por editais públicos resguardar a produção cultural da influência do grande capital, o que se revela claramente nos princípios adotados pela Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin). A “autonomia institucional”, como Toynbee (2000) denomina essa forma de ação, é dominante na indústria fonográfica há bastante tempo. No entanto, as cenas independentes brasileiras levam isso a níveis muito altos. Nesse ponto, a política e a estética se encontram. A atuação política subsidia a *performance* dos artistas/bandas, tornando-se homóloga a ela. A autonomia consiste em uma pré-condição para a criatividade, a qual encerra o traço mais característico das cenas independentes.

\*\*\*

Este livro foi produzido graças ao esforço de muitas pessoas. Por isso, não sou escusado de agradecer a algumas delas que tiveram participação direta nos resultados alcançados, o que não tira minha responsabilidade pelas ambiguidades do trabalho.

Agradeço primeiramente a minha família, Mara, Erika, Bia e Lucas. Também sou grato aos que deram suporte no período de elaboração da tese de doutoramento e durante sua reformulação para a construção deste livro: o Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, em especial à professora doutora Mariza Veloso; o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); o Campus Catalão da Universidade Federal de Goiás; o Departamento de História e Ciências Sociais que me acolheu; e o Departamento Editorial, em particular, sua diretora, professora doutora Regma Maria dos Santos.

Sou extremamente grato ao pessoal da Monstro Discos, particularmente ao Fabrício Nobre e ao Márcio Jr., por ter facilitado o trabalho de pesquisa em duas edições do Goiânia Noise Festival.

Agradeço ainda aqueles que generosamente me concederam as entrevistas que compõem parte fundamental do estudo: Raniere Fernandes, Adriano Quinan, Flávio Diniz, Edvan Dias, Fal, John Walter, Miguelangelo Carvalho, Márcio Jr., Eduardo Mesquita, Giovanni Seabra e Vander Segundo. Por fim, agradeço a todos que fazem com que a cena cultural goianiense se desenvolva a olhos vistos a cada dia.



PARTE I

Pós-modernidade e desigualdade social



## Os limites da política no Brasil

MICHEL MAFFESOLLI AFIRMOU CERTA VEZ, EM entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, que o Brasil é o laboratório da pós-modernidade. Sem deixar-se levar pela “autoridade” do sociólogo francês, uma postura comedida não deve, tampouco, descartar a afirmação de imediato, como quem diz: “ele não conhece do bocado”. A afirmação de Maffesolli pode ser articulada à compreensão de Fredric Jameson (2000), em *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, de que o uso do conceito de pós-modernismo não pode mais deixar de ser feito, compreensão desenvolvida principalmente no livro.

Para Jameson (2000, p. 84), a mera utilização desse conceito implica “um acordo quanto a uma ruptura fundamental entre os momentos do moderno e do pós-moderno, quaisquer que sejam as avaliações sobre os dois movimentos”. O autor postula a inviabilidade de uma recusa ideológica do pós-modernismo e defende que a tarefa dialética consiste em abrir caminho de forma tão completa que possibilite à crítica do pós-moderno transformar nosso entendimento da atualidade. Não se trata, no entanto,

de simplesmente classificar a sociedade brasileira como pós-moderna, mas, antes, de ter em foco tendências mundiais que não escapam ao país, tais como,

a explosão tecnológica da eletrônica moderna e seu papel como principal fonte de lucro e inovação; o predomínio empresarial das corporações multinacionais, deslocando as operações industriais para países distantes com salários baixos; o imenso crescimento da especulação internacional; e a ascensão dos conglomerados de comunicação com um poder sem precedentes sobre toda a mídia e ultrapassando fronteiras. (Anderson, 1999, p. 66)

Além disso, na pós-modernidade ocorre uma ampliação da esfera cultural. A cultura passa a preencher todos os espaços, penetrar todos os corpos, em razão, sobretudo, de sua relação de coextensão com a economia, como demonstram os exemplos das indústrias do cinema e do turismo. De forma muito profunda, “todo objeto material ou serviço imaterial se torna, de forma inseparável, uma marca trabalhável ou produto vendável” (Anderson, 1999, p. 67).

Para Jameson, essas alterações, que ocorrem globalmente, significam que o “processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre” (Jameson, 2000, p. 13). Elas estariam pautadas em transformações no modo de produção capitalista, que ingressa numa etapa de capitalismo tardio, conforme a categorização realizada por Ernst Mandel. Além do surgimento das empresas transnacionais, as características dessa nova etapa incluem

a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias [...], computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das consequências sociais mais conhecidas [...]. (Jameson, 2000, p. 22)

O Brasil se insere nas tendências econômico-político-institucionais dominantes da pós-modernidade. No entanto, como demonstra Francisco de Oliveira (2003), no livro *Crítica da razão dualista*, entre nós, essa inserção se deu de forma inteiramente subordinada, com a manutenção dos níveis

de desigualdade social mais elevados do mundo. Subordinada, por não se tratar mais do estágio de subdesenvolvimento. Nesse estágio, como teoriza Oliveira no final da década de 1970, ainda era possível desenvolver o país de forma relativamente independente da situação internacional, mantendo a porta aberta para transformações sociais. Em sua abordagem, o autor critica as concepções dualistas dominantes à época, oriundas da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), e defende a noção de que os setores “atrasados” da economia são funcionais para o desenvolvimento dos setores “modernos”. Sua tese se diferencia, portanto, daquela que caracteriza os modos produtivos atrasados como resquícios ou sobrevivências do período colonial.

Atualmente, a situação mudou, mas, sob formas novas, o “trabalho” continua funcional para o “capital”. Estão implicadas aqui justamente dinâmicas imputadas à pós-modernidade: a financeirização do capital e os ganhos de produtividade obtidos com a aplicação de inovações da revolução molecular-digital na produção de mercadorias e suas consequências sobre o “mundo do trabalho”.

Na economia brasileira, o capital financeiro conquistou uma porcentagem do PIB equivalente apenas à verificada na economia estadunidense. De acordo com Oliveira,

a dependência financeira externa cria, também, uma dívida financeira interna igualmente espantosa, como a única política capaz de enxugar a liquidez interna produzida exatamente pelo ingresso de capitais especulativos. Mas é também um adiantamento sobre a produção futura, de modo que somando as dívidas interna e externa chega-se à conclusão de que para produzir um PIB anual é preciso endividar-se na mesma proporção. Essa é a reiteração da financeirização da economia. (Oliveira, 2003, p. 135)

A combinação entre os fluxos internacionais do capital – que deslocam para o sistema financeiro recursos antes aplicados em setores produtivos – e o salto de produtividade do trabalho – por causa da entrada em cena de novas tecnologias que promovem a desintegração do trabalho formal e a expansão das modalidades de trabalho precário, parcial e informal – determina a irreversibilidade, segundo Oliveira, das desigualdades sociais brasileiras.

A enorme parcela da população economicamente ativa que se encontra, no Brasil, em condições de trabalho informal é fruto da tendência contemporânea não dualista de maximização do trabalho abstrato. As novas tecnologias, ao suprirem as formas de trabalho concreto, transferem os “custos” para os sujeitos individuais. Assim, “nas formas da terceirização, do trabalho precário, e, entre nós, do que continua a se chamar ‘trabalho informal’, está uma mudança radical na determinação do capital variável” (Oliveira, 2003, p. 136). Nesse contexto,

os postos de trabalho não podem ser fixos, [...] os trabalhadores não podem ter contratos de trabalho, e [...] as regras do Welfare tornaram-se obstáculos à realização do valor e do lucro, pois persistem em fazer dos salários – e dos salários indiretos – um adiantamento do capital e um “custo” do capital. [...] se o capital não podia igualar tempo de trabalho a tempo de produção pela existência de uma jornada de trabalho, e pelos direitos dos trabalhadores, então se suprime a jornada de trabalho e com ela os direitos dos trabalhadores, pois já não existe medida de tempo de trabalho sobre o qual se ergueram os direitos do Welfare.<sup>3</sup> (Oliveira, 2003, p. 137)

A possibilidade de crescimento econômico está, hoje, intrinsecamente ligada à capacidade de produção de conhecimento técnico-científico. Diante disso, restam aos países periféricos apenas a cópia do descartável, dos bens de consumo, e não da matriz técnico-científica, e o recurso do endividamento externo. O esforço exigido em ciência e tecnologia (C&T) e pesquisa e desenvolvimento (P&D), no caso brasileiro, seria inviável, do ponto de vista prático, porque as bases internas da acumulação são insuficientes (Oliveira, 2003) e a obsolescência dos produtos é extremamente acelerada. No Brasil,

aproveitando a enorme reserva criada pela própria industrialização, como “informal”, a acumulação molecular-digital não necessitou desfazer drasticamente as formas concreto-abstratas do trabalho, senão em seus reduzidos nichos fordistas. Realiza, então, o trabalho de extração de mais-valia sem nenhuma resistência, sem nenhuma das porosidades que entravavam a completa exploração. (Oliveira, 2003, p. 142)

---

<sup>3</sup> Welfare State ou Estado do Bem-Estar é o “sistema econômico baseado na livre-empresa, mas com acentuada participação do Estado na promoção de benefícios sociais” (Sandroni, 1999, p. 220).

A sociabilidade plasmada durante a ditadura tinha o trabalho como categoria central. Com o movimento sindical e os movimentos sociais rurais e urbanos e a ampliação e o asseguramento dos direitos sociais na Constituição de 1988, ela sofreu, a partir da década de 1990, um profundo processo de “desmanche”. Os resultados foram a piora na distribuição de renda e o aumento das dificuldades de acesso aos mecanismos distributivos pelos trabalhadores, que passaram a se submeter a formas de trabalho precário. Uma nova sociabilidade passou então a ser gestada, com base tanto na desregulamentação e na desintegração das estruturas sociais construídas desde o período Vargas quanto no discurso (neo)liberal, e trouxe consigo um “truncamento individualista feroz, fruto antes da profunda desigualdade que da disputa das oportunidades, descendo do alto da pirâmide social até os degraus mais baixos dos infernos das favelas” (Oliveira, 2007b, p. 32).

No novo momento, o aumento da violência estatal e as políticas assistencialistas constituem os mecanismos centrais de gestão da pobreza, interditando o aparecimento na esfera pública das demandas e reivindicações dos atores sociais. Esses mecanismos, aliados à perda de representatividade de partidos e sindicatos – mesmo que tenha havido um crescimento da participação eleitoral e do associativismo civil –, aparecem como os principais elementos da liquidação da política de classes, que passa a ser substituída pela ação da administração pública. Assim, a política torna-se completamente dominada pela economia e as empresas convertem-se no ator político fundamental de nosso período (Oliveira, 2007a). Contudo, como afirma Oliveira (2007b), essa falta de determinação dos interesses em jogo em relação a si mesmos e ao Estado, que constituiria uma pré-condição para a prática da política, não elimina as experimentações inventivas nessa prática. Acreditamos que, nesse contexto, emerge o que chamamos provisoriamente “política cultural”.

Em um sentido semelhante ao exposto por Oliveira, Wanderley Guilherme dos Santos (2006a), em seu livro *Horizontes do desejo*, desenha uma análise dos processos sociopolíticos nacionais na moldura das transformações decorrentes da emergência do capitalismo tardio. Para Santos, o

processo civilizatório ocidental expandiu o espectro de consumo tanto das camadas sociais mais ricas quanto das mais pobres, bem como alargou a diferença entre os níveis de consumo de umas e de outras, gerando desequilíbrios e assimetrias na distribuição dos bens.

Em seu atual estágio, o desenvolvimento produtivo e tecnológico permitiu a multiplicação dos objetos de consumo a uma velocidade sem precedentes, “de tal modo que o crescimento da produção extrapolou a curva do crescimento da possibilidade material do consumo, *ainda que exista renda disponível para a aquisição de novos bens*” (Santos, 2006a, p. 157, grifo do autor). Complementarmente, o “excesso” de oferta de bens de consumo implica que, em tese, as “carências” de disponibilidade desses bens deixaram de existir.

Sempre haverá, por certo, estratificação de consumo, mas, a partir de um patamar teórico, o objetivo não consistirá mais em reduzir ou eliminar a diferença entre pautas complementares de consumidores porque deixam de existir biunivocamente. O que importa é o crescente poder absoluto de acesso ao consumo, não o diferencial. Até porque o diferencial varia juntamente com as variações nas pautas “excessivas”. (Santos, 2006a, p. 137-138)

Nas sociedades contemporâneas, em particular nas sociedades mais desenvolvidas, o princípio de escassez (atribuído a Hobbes e Marx), que geriu por séculos as condições de consumo, teria sido superado.

Ao mesmo tempo, o limite imposto pelas relações de produção à expansão econômica, de acordo com o modelo marxiano, exauriu-se com a revolução da microeletrônica e da nanotecnologia. Na fase atual, esse limite é representado pelo acúmulo de conhecimento e de investimento em pesquisa e desenvolvimento, com a constante subversão das forças produtivas, a qual é transportada para esses setores de tecnologia de ponta.

No que se refere ao Brasil, Santos afirma que, em vista do vagar da modernização social, com a permanência de altos índices de desemprego, de baixos níveis de renda e de proteção social, de taxas de analfabetismo elevadas, além de significativas diferenças regionais e discriminações de diversos tipos, a “miséria relativa e iniquidades absolutas ter-se-iam convertido em

instituições nacionais historicamente preservadas” (Santos, 2006a, p. 127). Assim, estaríamos longe de superar o princípio de escassez, pois, no estágio de desenvolvimento em que nos encontramos, ainda é válida a regra segundo a qual o “excesso” dos que possuem é razoavelmente complementar às “carências” dos despossuídos.

A relação entre as condições materiais de existência e os desejos, isto é, as avaliações subjetivas sobre a vida presente e as possibilidades para o futuro, está inscrita, para Santos, no conceito de “privação relativa”. Esse conceito permite compreender não somente a distância social entre ricos e pobres, mas também as razões pelas quais os últimos não se mobilizam pela defesa de seus interesses. A privação relativa indica o sentimento que surge quando os indivíduos percebem o que separa suas atuais condições de vida daquelas que, por mérito próprio ou por compensação social, eles consideram que deveriam ter, ou seja,

trata-se de uma percepção de carências, relativas a outros que não as sofrem, carências que não deveriam existir ou que podem desaparecer. [...]. Certa ou erradamente, os indivíduos identificam o lugar social comparado em que se acham e estabelecem o patamar ou estágio em que deveriam ou podem vir a estar, caso se descubram os meios, que existem e são virtualmente acessíveis, para alcançá-lo. (Santos, 2006a, p. 148)

Esse sentimento relaciona-se, portanto, com a oferta de bens e a capacidade de consumo. Assim, “quanto mais modesto o consumo real, maior seria o hiato entre o que alguém possui e o horizonte de seu desejo” (p. 131). A distância pode adquirir efetividade política na mesma medida em que os processos de desestabilização social podem ser ancorados na persecução de bens ou vantagens futuras, de acordo com o cálculo das possibilidades atuais em relação a gratificações alcançadas no passado. Ainda segundo Santos (2006a, p. 153, grifos do autor),

não se trata aqui [...] de inveja, ambição por algo inalcançável, mas de cálculo sobre o que é possível obter, no *curto prazo futuro*, considerando o que já se obteve no *curto prazo passado*. Claro, ou se reduz o hiato da privação relativa à razoável magnitude de uma pauta de gratificação diferida ou o risco de convulsões sociais não seria, em tese, desprezível.

Esse autor inspira-se, quanto à potencialidade de mobilização coletiva que toma por base o sentimento de privação relativa, na formulação original de Alexis de Tocqueville. Segundo essa concepção,

se introduzida a acumulação total permanente por conta da divisão social do trabalho, [se] os acréscimos de ganho se concentrarem no topo da pirâmide, enquanto a base permanece estagnada, não é de se esperar nenhum frêmito social e o horizonte de tempo da base permanecerá o mesmo, isto é, imediatista, contente com modesta pauta de consumo. Se, entretanto, os acréscimos de riqueza forem mais equitativamente distribuídos, aí, sim, paradoxalmente, haverá movimento horizontal temporal dos desejos. (Santos, 2006a, p. 152)

Santos mostra que o hiato que separa as condições de vida consideradas “boas” e “ruins” no Brasil, isto é, o hiato de privação relativa, “é de magnitude inesperadamente reduzida” (p. 160). Além disso, aspectos como o desempenho econômico do país durante o século XX, sem equivalente no mundo, o alargamento do espectro e do alcance do consumo para todas as classes sociais e a inquestionável melhoria das condições de vida da população no mesmo período levam o autor ao questionamento da ausência, na sociedade brasileira, de tendências gregárias, que deveriam se seguir a todo tipo de mobilidade na distribuição de riquezas.

Essa condição suscita a pergunta: por que, no Brasil, as camadas mais pobres não se mobilizam pelo alcance dos bens ou vantagens gerados em longo prazo pelo desenvolvimento econômico e pela melhoria nas condições de existência, se o hiato de privação relativa é pequeno?

A resposta passa pelo sucesso do conservadorismo político em repassar ao Estado o encargo de preservar o *status quo* – processo que alcança o efeito máximo no atual Estado mínimo contemporâneo, cuja *raison d'être* encontra-se nos elevados custos de manutenção da acumulação privada. Dessa forma, mantém-se a parte baixa da pirâmide social em uma situação de apatia, mesmo que o referido hiato seja reduzido. Para Santos (2006a, p. 164),

o comportamento dos governos contemporâneos é, em larga medida, explicado pelo imperativo de sobrevivência tal e qual do *status quo*. Somente essa compulsão já envolve enorme esforço e ação governamentais, pouco restando para iniciativas idílicas e distributivistas. O que o conservador

contemporâneo parece não haver compreendido integralmente é que o Estado mínimo contemporâneo – redutor de custos de transação – já é gigantesco quando comparado a seu análogo do início do século XX.

Os custos de manutenção do *status quo* são, segundo ele, consideravelmente menores nos países ricos do que nos países em desenvolvimento, que registram altos níveis de desigualdades sociais. Essa situação se deve à permanência dos custos de transação (comunicações, negócios, reparações e acordos) em limite aceitável, e também às próprias desigualdades, que impõem a reiteração de investimentos básicos para a obtenção de patamares mínimos de sobrevivência da população e para a estabilização das taxas de consumo *per capita*. Esses investimentos, contudo, ao invés de alterarem as condições globais de vida da população, mantêm as coisas como estão. Segundo o autor, “a relativa constância dos números indica que, no agregado, o amanhã social será aproximadamente como o hoje, e que são necessárias mudanças de grande porte para que se note alteração no perfil do mundo” (Santos, 2006a, p. 170).

A continuidade em longo prazo de uma situação de elevada concentração de renda e de ganhos crescentes para um mínimo de pessoas no topo da pirâmide social e de um mínimo de renda e de uma grande concentração de pessoas na base da pirâmide é denominada “inércia social”. Para Santos (2006a, p. 174),

há uma qualificação a fazer na hipótese de Tocqueville. Segundo a hipótese, bastaria um início de mudança no sentido da acumulação, numa população economicamente estagnada por longo período, para que fosse deflagrado o processo de expectativas crescentes e de alargamento do hiato de privação relativa. Talvez não. Talvez a mudança precise ultrapassar certo limiar de sensibilidade social para que o hiato de privação seja percebido. Aquém dessa divisória, o horizonte do desejo é ainda muito medíocre para que uma precária mudança marginal seja interpretada como estímulo a demandas ulteriores.

Para o autor, portanto, apenas a eclosão de um processo de mobilidade na base da pirâmide social não é suficiente para estabelecer ações de associação e reivindicação. Seriam necessárias mudanças dos índices agregados para romper o limite imposto pelos custos da mobilização coletiva. Em sua opinião,

é bastante provável que não só a pobreza e o movimento para fora dela, mas também o *nível* dessa pobreza sejam responsáveis pela demarcação desse limiar de sensibilidade social, aquém do qual qualquer mudança relativa é insuficiente para modificar tipo, quantidade e intensidade de expectativas, que, em última análise, emprestam dinamismo à privação relativa. Aquém desse limiar, possivelmente o temor de recaída ou simplesmente piora é bem maior do que o que se espera obter arriscando organização e demandas. [...]. Assim seria o Brasil. Está sob análise uma população majoritariamente pobre, sem disponibilidade para cobrir os custos de organizar ações coletivas e para absorver os custos de eventuais fracassos, pouco informada e em larga medida inocente de qualquer noção de direitos. (Santos, 2006a, p. 174)

O distanciamento dos brasileiros pobres em relação à política se vincula de modo decisivo ao custo do fracasso das ações coletivas. Segundo o autor, esse custo

consiste em desemprego prolongado, afastamento do processo produtivo, violência institucional e marginalização. Por isso a privação relativa é tão insignificante – porque relativamente à privação absoluta elas são quase iguais. O Brasil encontra-se, muito possivelmente, aquém do limiar da sensibilidade social, e assim tem convivido, pacificamente, com a miséria cotidiana, material e cívica, sem gerar grandes ameaças. Aqui, o horizonte do desejo ainda é puro desejo, sem horizonte. (Santos, 2006a, p. 176)

Os altos custos desse fracasso e a falta de organização dos grupos sociais, apesar de acontecerem espasmódicas ondas de mobilização, aliam-se com as estratégias conservadoras de sobrevivência da população, mais que com a existência de barreiras institucionais, para configurar a apatia que caracteriza a sociedade brasileira. As estratégias conservadoras incluem o voto clientelístico, uma forma de obter melhorias nas condições de vida, que, para Santos (2006a, p. 180), se constitui no “único recurso de poder das populações carentes em que o custo do fracasso é zero, em que o seu valor de troca não se corrompe”.

As medidas neoliberais, que garantem a acumulação privada e silenciam as formas de reivindicação social por bens e direitos, se sustentam, ainda que isto pareça paradoxal, por meio do voto. O paradoxo encontra-se no fato de que na democracia brasileira, em que pese o rápido processo de

desconstitucionalização, as unidades federativas são impotentes para estabelecem processos de redistribuição de renda, e os atores políticos organizados em torno de lutas pela integridade da cidadania inexistem por serem dispensáveis no que se refere ao consumo e à produção de bens.

A financeirização da economia, a desregulamentação e desintegração do trabalho formal e o “desaparecimento da política”, que, para Oliveira, são os responsáveis pela permanência das desigualdades sociais, conformam a dimensão econômica do limiar de sensibilidade social para o qual aponta Santos. Já sua dimensão política se constitui pelo esforço do Estado mínimo contemporâneo de manter o *status quo* efetivado e também pela prática do voto clientelístico por parte das camadas populares. Aquém desse limiar, por um lado, encontra-se, em paralelo às formas de trabalho precário, parcial, temporário e, principalmente, informal, a perda de força social e política das classes trabalhadoras; e, por outro lado, estão as estratégias conservadoras de sobrevivência e o “custo do fracasso das mobilizações coletivas” (Santos, 2006a).

Além de aspectos econômicos e políticos, as desigualdades sociais brasileiras se associam também a fatores culturais, que podem ser notados, por exemplo, em formas institucionalizadas de racismo, machismo, homofobia e adultocentrismo. Nesse sentido, podemos dizer que o limiar de sensibilidade social, aquém do qual não é possível vislumbrar processos de mobilização e reivindicação coletiva, possui componentes culturais muito fortes e profundos.

Com a impossibilidade de uma política de classe, uma modalidade de mobilização política adquire cada vez mais importância no contexto das sociedades contemporâneas, a qual denominamos provisoriamente “política cultural”. Ainda que a defesa de interesses particulares possa ser considerada dominante no âmbito social brasileiro, é possível afirmar que tem havido uma mobilização crescente das classes subalternas pela melhoria de suas condições de vida e pelo reconhecimento de sua identidade.

## A CONVENIÊNCIA DA CULTURA

No contexto brasileiro, em que as reivindicações por tolerância às diferenças tornam-se significativas, adquire importância o que denominamos

“cultura como recurso”, seguindo George Yúdice, em sua obra *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global* (2004). Esse conceito descreve os modos como a cultura, incluindo-se aí a identidade cultural, assume atualmente um caráter de recurso que pode ser mobilizado por comunidades, grupos sociais, corporações e também pelo Estado para conquistar, além de outros fins, benefícios, lucros ou dividendos políticos. O uso da identidade com esse propósito pode ser entendido como “poder cultural”, ou seja, como uma forma de os grupos e comunidades iniciarem reivindicações perante as esferas públicas. A “política cultural” dessas coletividades constitui-se, nesse sentido, em um dos fatores de suas negociações.

A cultura é, assim, mais do que um ajuntamento de ideias e valores. Ela é, [...], fundamentada na diferença, que funciona como um recurso. O conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a utilidade da reivindicação da diferença como garantia ganha legitimidade. O resultado é que a política vence o conteúdo da cultura. (Yúdice, 2004, p. 43)

Sob uma perspectiva propriamente sociológica, Yúdice tenta compreender o protagonismo inaudito e a busca de legitimação, mobilizando a concepção de cultura como recurso, empregado para a melhoria social e o crescimento econômico.

Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arremetam a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da Unesco pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias de Guggenheim. (Yúdice, 2004, p. 27)

Ao contexto social em que emerge esse conceito de cultura, o autor dá o nome de globalização, para indicar as transformações radicais geradas pelas diversas e imprevistas rearticulações que ocorrem entre as sociedades e também no interior delas. O autor registra, ao mesmo tempo, a permanência da governamentalidade (o “império da lei” do capital), que dá os contornos de tais transformações. Há, dessa forma, uma “relação de conveniência entre

a cultura e a globalização no sentido de que existe uma adequação ou pertinência entre elas” (Yúdice, 2004, p. 51).

Existem numerosas formas para que a cultura possa ser utilizada como recurso. Todas elas, desde a atuação de instituições internacionais – os Bancos de Desenvolvimento Multilaterais (BDMs) e a União Europeia, por exemplo –, passando pela criação de uma “economia cultural” e pela constituição de uma “cidadania cultural” para grupos marginalizados, até a atuação política das ONGs e o estabelecimento de uma política cultural, encontram-se no âmago dos processos de rearticulação e reenquadramento que atualmente ocorrem.

A cultura encontra-se imersa no que Yúdice denomina “imperativo social do desempenho”, que tem a ver não somente com as exigências das empresas, do Estado e das instituições financiadoras de algum tipo de retorno da política cultural, mas também com pressões que incidem sobre os grupos que defendem as minorias e até mesmo sobre membros individuais. Trata-se de uma condição que requer dos atores sociais uma *performance* afirmativa para a adoção de identidades determinadas em troca de bens, direitos e reconhecimento. A “conveniência da cultura” é regida pelo que o autor chama de “performatividade”, que consiste na “lógica fundamental da vida de hoje” (Yúdice, 2004, p. 50).

O imperativo social do desempenho é, assim, a força performativa particular posta em movimento quando artistas e produtores culturais, mas não apenas eles, estão situados em um contexto em que a arte e a cultura são vistas fundamentalmente como interessadas em benefícios de diversos tipos, obtidos por meio de suas manifestações. Segundo Yúdice, essa força pode ser compreendida e experimentada de maneiras diferentes em sociedades diferentes. Tal diferença não se refere ao “caráter nacional” de determinada sociedade, mas a

um campo diferente de forças gerado por relações dispostas diferentemente entre as instituições estatais e a sociedade civil, o judiciário, a polícia, as escolas e universidades, a mídia, os mercados de consumo etc. Dado que essas instituições são de escopo nacional, os campos de força são montagens sinérgicas específicas de vetores constituintes. (Yúdice, 2004, p. 69-70)

Nos EUA, contexto do qual o autor fala inicialmente, o poder de governamentalidade exerceu uma forma de imposição à identificação de grupos particulares, principalmente com o movimento pelos direitos civis na década de 1960, ao se valer da estratégia de concessão de recursos e de reconhecimento, baseada em critérios de identidade. Cada um dos grupos foi obrigado por esse “imperativo performativo de identificação” a se submeter às formas de controle e gerenciamento de populações nos circuitos criados para a negociação de benefícios. E, igualmente, os grupos acabaram por impor aos indivíduos a sua própria força performativa.

A adesão performática ao imperativo social do desempenho se constitui em uma estrutura fantasiosa, criada pela acomodação aos modelos de identificação vigentes, que compele os indivíduos e grupos a encenarem a conformidade ou a rejeição aos padrões estabelecidos, aos papéis sociais e às identidades. Essa encenação ou representação é, no contexto estadunidense, “o produto de condicionamentos da mídia, do mercado, do Estado benfeitor e dos sistemas político e jurídico. Sinergicamente essa conjuntura nos impõe representar aquilo que deve ser o homem, a mulher, branco, negro, de cor, hetero, gay etc.” (Yúdice, 2004, p. 79).

Yúdice aponta as origens históricas da performatividade estadunidense no movimento pelos direitos civis. Esse movimento abriu a possibilidade de alocar recursos a segmentos sociais específicos, caracterizados por sua “cultura” ou identidade. A partir disso, grupos passaram a pensar e a encenar “o político também em termos culturais” (p. 86), tendo em vista a necessidade de fazer ruir as normatividades racistas, machistas e homofóbicas então vigentes, tanto na prática – “no terreno da segregação, hábitos e outras inércias culturais” – quanto no direito – terreno em que se organizava o movimento pelos direitos civis. Contra o risco de essencialização das identidades sob tais condições, o autor propõe a teoria da performatividade de Judith Butler, que se baseia

na crença de que a manutenção do *status quo*, isto é, a reprodução de hierarquias sociais relativas à raça, gênero, sexualidade, é obtida pela repetição de normas performativas. Diariamente ensaiamos os rituais da conformidade por meio da indumentária, dos gestos, do olhar, e da interação verbal dentro

do contexto do local de trabalho, da escola, da Igreja, do órgão governamental. Mas a repetição nunca é exata; pessoas, especialmente aquelas com a intenção de desidentificar ou “transgredir”, não deixam de repetir, eles “só fracassam em repetir fielmente”. É exatamente esse fracasso [...] que leva os indivíduos a compensá-lo, encenando, repetidas vezes, os modelos sancionados pela sociedade. (Yúdice, 2004, p. 74-75)

O interesse por essa teoria encontra-se na postulação de uma “política de desidentidade”, que se funda na impossibilidade de “repetir fielmente” a identidade ou a norma.

A “desidentificação” pode ser compreendida como uma maneira de jogar com e dentro de representações, e é por isso que ela ganhou vigência em relação (ou como um desafio) à política de identidade. Essa última atém-se à crença de que as identidades já são dadas, uma crença que presumivelmente, impede o reconhecimento de que todas as identidades são constituídas numa relação recíproca, que, por sua vez, é retomada pela frase “exclusões constitutivas”. A “política de desidentificação” somente possibilita que se façam manobras dentro da identidade reenquadrando-a. (Yúdice, 2004, p. 88)

Apesar das diferenças entre as sociedades estadunidense e brasileira, vamos perseguir a trilha deixada por Yúdice, no que se refere à possibilidade de identificar não somente a força performativa característica da sociedade brasileira, mas também os processos de mudança social e cultural.

Entre nós, mesmo antes da constituição de algo parecido com uma esfera pública, ocorria no bojo da sociedade patriarcal, com base no favor pessoal – “nossa mediação universal” (Schwarz, 2001) –, aquilo que Adrian Gurza Lavalle (2004), no livro *Vida pública e identidade nacional*, denomina “vida pública”. Esta se constituiu na manifestação no espaço público dos sentimentos e valores existentes entre determinados grupos – os que ocupavam posições de mando –, em determinada configuração sócio-histórica – a sociedade rural. De acordo com Gurza Lavalle (2004, p. 28),

é possível afirmar que a concepção mais influente do espaço público no país, cristalizada nas primeiras décadas dessa centúria, privilegiou e em certo sentido continua a privilegiar a caracterização de uma vida pública tolhida pela pertinácia do privatismo como fator que emperra a construção do espaço público moderno.

Trata-se da caracterização do espaço público “a partir das mazelas e idiosincrasias da vida pública”. Entre elas e o tema da identidade nacional, há um nexu interno, construído nos anos 1930, quando foram abandonadas “em definitivo, as chaves interpretativas naturalistas e desenvolveram-se releituras centradas na ‘formação’ secular de valores morais, padrões de conduta, traços de caráter e tipos sociais característicos da ‘cultura nacional’ do ‘ser brasileiro’” (Gurza Lavalle, 2004, p. 30). A transposição para o espaço público dos traços característicos da identidade nacional brasileira, como elaborada em especial por Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, é denominada “*ethos* público”. Essa transposição opera segundo a lógica da identidade nacional, ou melhor, da tradução das singularidades brasileiras que, passando pelas teses racialistas e biologicizantes, bem como pelo naturalismo e positivismo do século XIX, assentou-se sobre a sociabilidade aviltada das senzalas – o fulcro de toda a vida pública no país – e que, de resto, açambarcou todas as relações sociais. O objeto (ou os objetos) indicado pelo conceito de *ethos* público é o mesmo indicado pelo conceito de força performativa, ou seja, as práticas privatistas cuja vigência na vida pública se manteve até, pelo menos, a década de 1930.

Yúdice enfatiza, corretamente, que o forte sentimento nacional brasileiro conformou o espaço público no país e sustenta que, entre nós, a prática do favor pessoal constitui a força performativa característica até os dias atuais. O autor destaca o ritual damattiano do “você sabe com quem está falando?” como o ato performativo que nos distingue. Ao assentar a singularidade social latino-americana e, mais especificamente, brasileira na “liminaridade” entre as dimensões tradicionais e modernas, no entanto, ele corre o risco de deixar escapar justamente o caráter processual da transformação da força performativa. Uma ancoragem desta em aspectos predominantemente tradicionais, relativos aos conteúdos da identidade nacional – como o personalismo, o patrimonialismo e o favor pessoal –, tende a ressaltar o traço de continuidade desses mesmos elementos.

Conforme assevera Jessé Souza (2000), “valores não se mudam como a roupa do corpo”. A constituição de uma lógica impessoal, como princípio estruturante do espaço público no Brasil, se deu de modo gradativo e foi baseada nas instituições modernas do Estado e do mercado.

Yúdice afirma que a “tradição performativa” no Brasil e na América Latina se fundamenta na cultura das classes populares. Para ele, isso se deve, em parte, ao fato de que “vários regimes populistas reconheceram que a cultura vernácula das classes trabalhadoras ofereceria o cimento simbólico da nação, imprescindível ao avanço para um novo estágio de desenvolvimento econômico” (Yúdice, 2004, p. 106). O populismo, de certa forma, constituiu a consciência cultural dos segmentos populares e intelectuais de esquerda.

A perspectiva de Yúdice sobre a incorporação e cooptação cultural das classes populares remete novamente ao *ethos* público. Roberto Da Matta (1996), ao enfatizar a permanência dos personalismos, denomina “modo de navegação social brasileiro”, o jeitinho, a malandragem, o ritual do “você sabe com quem está falando?”. Esses aspectos são vistos por Yúdice como os “atos performativos” característicos da brasilidade, a forma como encenamos o *ethos* público, a nossa representação idiossincrática da “lei” e da “norma”.

Se for certo que a construção da identidade nacional brasileira a partir dos anos 1930 possuiu um caráter propedêutico, de forma a permitir a homogeneização do “povo” em um tipo social brasileiro e que, de fato, expressões culturais derivadas das culturas populares foram elevadas à condição “nacional”, tais como o samba, a capoeira, que se tornou a “arte marcial brasileira”, e a Umbanda, que veio a ser a “religião brasileira”, nenhum desses indícios permite afirmar, no entanto, que o *ethos* público permaneceu como o *modus operandi* do espaço público no país.

O ocaso do *ethos* público se iniciou com a modernização do país, a qual se avolumou a partir de 1930,<sup>4</sup> mas se definiu apenas com o fim da ditadura militar. No processo de redemocratização do país, as novas frentes de mobilização social, juntamente com a reorganização do sindicalismo, assumiram a luta por direitos e pela cidadania. Francisco de Oliveira chama esse período de “era das invenções”, referindo-se às novidades políticas decorrentes das demandas e reivindicações dos movimentos sociais e sindicais.

---

<sup>4</sup> Sobre o desenvolvimento da burocracia e do crescimento em importância de uma lógica impessoal no aparelho estatal, conferir Santos (2006b).

Yúdice afirma, comparando movimentos de dois contextos diferentes, que

a ditadura e os processos de democratização produziram uma mudança tão significativa na constituição política latino-americana quanto as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos. Eles colocaram nos trilhos uma nova política performativa que deu uma guinada significativa a partir das encenações do popular durante o período anterior. O virar o pessoal do avesso e depois de volta lhes permitiu representar uma nova peça jurídica: a dos direitos humanos. (Yúdice, 2004, p. 111)

No Brasil, as reivindicações pautadas pela ideia de autonomia e de oposição ao autoritarismo manifestaram-se nas demandas concretas e também no discurso pelos direitos humanos. Assim, os movimentos sociais tiveram acesso a uma linguagem para a construção de uma cultura dos direitos e, após 1985, para a institucionalização da cidadania. A luta por essa institucionalização representou a emergência de uma nova forma de performatividade no país, voltada para a conquista da justiça social.

A segunda metade da década de 1990 trouxe graves consequências para os movimentos sociais, obrigando-os a mudar os modelos de atuação e de exercício do poder de pressão sobre os aparelhos de Estado. Isso se deu à medida que as ideias neoliberais penetraram na política nacional. Nessa nova configuração social e política, hoje já consolidada, o que havia sido considerado como uma crise dos movimentos sociais consistiu, na verdade, no reflexo de uma crise mais ampla e profunda que afetou toda a sociedade. Esta foi forçada a se renovar e se adaptar às transformações no mundo do trabalho e às novas exigências da participação política, especialmente em face da focalização das políticas públicas em grupos sociais específicos, como mulheres, jovens e crianças, grupos étnico-raciais, entre outros.

As políticas públicas focalizadas minaram as formas de ação consagradas pelos movimentos sociais nas décadas anteriores, o que impôs novas articulações e alterações profundas em sua estrutura, conforme as exigências dos programas estatais e dos planos de cooperação internacional. Muitos movimentos se transformaram em ONGs ou se incorporaram a elas. Isso porque uma nova política de gestão do fundo público, com a parceria da sociedade civil, se efetivou por meio de programas focalizados que se

sustentavam no contraste entre o discurso da proposição ativa e o da “reivindicação passiva”. Além disso, instituiu-se ainda a atuação por projetos, que

exige resultados e tem prazos. Criou-se uma nova gramática na qual a ideia de mobilizar deixou de ser para o desenvolvimento de uma consciência crítica ou para protestar nas ruas. Mobilizar passou a ser sinônimo de arregimentar e organizar a população para participar de programas e projetos sociais, a maioria dos quais já vinha totalmente pronta e atendia a pequenas parcelas da população. O militante foi se transformando no ativista organizador das clientelas usuárias. (Gohn, 2005, p. 82-83)

Resta afirmar que a cultura passa a ser um recurso no processo de ONG-ização, definido por Yúdice como a dinâmica que torna as organizações não governamentais mediadoras privilegiadas na captação de recursos do Estado ou de instituições financiadoras. Isso se deve ao fato de que as políticas públicas passam a ser direcionadas para grupos específicos, mobilizados em torno de identidades culturais.

O “imperativo social do desempenho” substitui o *ethos* público e se constitui como a força performativa da sociedade brasileira, particularmente a partir do primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso. Nesse momento, a ONG-ização da cultura e das políticas públicas exerce um papel de proa na implementação dos programas sociais e na definição da lógica dominante no espaço público, pois as ONGs e, conseqüentemente, as coletividades organizadas em torno de características identitárias específicas são obrigadas a cumprir as condições das agências financiadoras para angariarem benefícios. A cultura passa, assim, a ser um recurso, mas não apenas para os grupos sociais. As empresas começam a se promover, articulando a contribuição com projetos culturais a um poderoso mecanismo de marketing.

## A QUESTÃO DA IDENTIDADE

As transformações sociais do final do século XX estão “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos

sociais” (Hall, 2004, p. 9). Mesmo as identidades pessoais são abaladas por essas transformações, constituindo-se uma “crise de identidade” para o indivíduo. Esse processo vem sendo denominado “deslocamento ou descentração do sujeito”, ou seja, a perda de um “sentido de si” estável e integrado.

O conceito de identidade é definido por Stuart Hall como estratégico e posicional. O autor postula que as identidades não são unificadas, pelo contrário,

elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; [...] elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (Hall, 2000, p. 108)

O argumento e a crítica desse autor têm como pontos de partida os poderosos discursos identitários que proporcionaram a muitas populações e culturas um caráter relativamente estável, assim como os processos e práticas que vêm perturbar tal estabilidade. Elementos de semelhante perturbação, sublinhados com o nome de globalização, vêm produzindo uma diversidade de novas identificações, que põem em xeque formas tradicionais como “nação” ou “raça”, mas permanecem presas a

locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Hall, 2000, p. 109)

Hall (2000), em seu artigo “Quem precisa de identidade?”, entende a identidade como

o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. (p. 112)

Tal “interpelação” tem uma outra face, relativa ao investimento do sujeito na posição que foi chamado a assumir, o que transforma aquele ponto de encontro, aquela “suturação”, em uma articulação, em lugar de um processo unilateral. Isso decorre da dinâmica da identificação que acontece, necessariamente, com aquilo que é excluído nesse processo, a diferença. A identidade e a diferença existem apenas em uma relação de estreita interdependência. Ambas devem ser ativamente produzidas por meio de atos de linguagem, isto é, “têm que ser nomeadas” (Silva, 2000, p. 77).

A identidade e a diferença não deixam de ser conformadas pela lógica da indeterminação que caracteriza a estrutura da linguagem pela qual são construídas. Benedict Anderson (1983 apud Woodward, 2000, p. 23) afirma que a nação é uma “comunidade imaginada” e explicita que a identidade nacional depende da ideia que fazemos dela. Contudo, além de discurso,

a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (Silva, 2000, p. 81)

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença relacionam-se com os interesses, anseios e necessidades dos atores sociais que, situados nas mais diversas posições sociais, buscam obter acesso aos bens e direitos. Aquelas identidades que são fixadas segundo a norma galgam os degraus da hierarquia social e alcançam o *status* de

parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. (Silva, 2000, p. 83)

Uma das principais consequências do processo de globalização está no fato de que, “cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a

partir da perspectiva de minorias destituídas” (Bhabha, 1998, p. 25). Além das identidades nacionais, as identidades de classe e de etnia também têm sofrido com esse processo. Acontece um deslocamento das representações estáticas que conformaram a homogeneidade cultural presumida pelas democracias liberais ocidentais.

A crise das identidades remete, ainda, à questão das definições essencialistas ou não essencialistas. Para Woodward (2000), identidades essencialistas fundamentam-se em formas fixas e imutáveis de representação, buscadas na história – um passado partilhado e repleto de glórias – ou na biologia – em que a “raça” ou o “corpo” são, geralmente, os motivos centrais. Uma definição não essencialista das identidades enfatiza a diferença, as cisões entre classe, gênero, sexo, raça, etnia, idade etc., que compõem o processo de identificação, bem como as características comuns ou partilhadas entre determinado grupo ou povo e outros grupos ou povos.

A forma como os discursos interpelam os indivíduos e orientam o processo de identificação dota as identidades de um potencial político que vem informando o pensamento político contemporâneo, o qual passa a ter como palavras-chave “multiculturalismo” e “reconhecimento social”.

No plano das definições, Hall distingue o adjetivo “multicultural” do substantivo “multiculturalismo”. Multicultural, o adjetivo, “descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (Hall, 2003, p. 52). Multiculturalismo, o substantivo, “refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (p. 52).

Hall afirma que o multiculturalismo é uma ideia profundamente questionada pelas mais diversas tendências políticas, da direita conservadora às posições mais radicais. Contudo, pergunta ele, sua condição contestada não constitui precisamente seu valor? E conclui que “por bem ou por mal, estamos inevitavelmente implicados em suas práticas, que caracterizam e definem as ‘sociedades da modernidade tardia’” (Hall, 2003, p. 54).

Gonçalves e Silva (1998) defendem que, sem perder de vista o potencial político dos movimentos étnicos, raciais, sexuais e de gênero, “é preciso reconhecer que o multiculturalismo antes de tudo tem contribuído para produzir novas subjetividades. Ele representa o trabalho dos atores na construção dos indivíduos e de suas imagens, no mundo” (Gonçalves; Silva, 1998, p. 28). Para esses autores, o aparecimento de novas formas de protesto cultural contribui para o enfrentamento do desafio da fragmentação interna. Os expoentes tradicionais do multiculturalismo (raça, etnia e gênero) são obrigados a considerar novos recortes em suas lutas, entre os quais se destacam as demandas das gerações mais novas. Gonçalves e Silva colocam que, diante das novas exigências, a juventude passa a ser o grupo que “mais tem impulsionado o multiculturalismo, em todos os sentidos”. Segundo eles,

a literatura sobre o tema mostra que uma imensa parcela de jovens constrói sua identidade por meio de movimentos culturais e de amplas redes de comunicação, tendo como suporte a mídia e todo o sistema informacional disponível no mercado globalizado. Nesse caso o multiculturalismo gera identidades que extrapolam as fronteiras nacionais, criando novas linguagens e imagens entre a juventude de forma em geral. (Gonçalves; Silva, 1998, p. 28)

Hall diz que as novas modalidades de luta política abarcadas pelo multiculturalismo podem ser compreendidas por meio do conceito derridiano de *différance*, o qual indica “uma ‘onda’ de similaridades e diferenças, que recusa a divisão em oposições binárias fixas” (Hall, 2003, p. 60). De acordo com Derrida, a noção de *différance* estabelece que “cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças” (Derrida, 1972 apud Hall, 2003, p. 61, colchetes do autor). Para Hall, “as estratégias da *différance* não são capazes de inaugurar formas totalmente distintas de vida”, mas impedem “que qualquer sistema se estabilize em uma totalidade inteiramente suturada. Essas estratégias surgem nos vazios e aporias, que constituem sítios potenciais de resistência, intervenção e tradução” (2003, p. 61).

As formas de política evidenciadas pelo fenômeno do multiculturalismo surgem no interior dos processos homogeneizantes que conformam os

contextos globalizados. Contudo, tendo, geralmente, bases “locais”, a “proliferação subalterna da diferença”, no dizer de Hall, representada pelos movimentos multiculturalistas, passa a deslocar, romper ou contestar os modos de dominação, em uma tentativa de suplantá-la ou interrompê-la, buscando “transformar seus significados pela modificação ou rearticulação de suas associações” (Hall, 2003, p. 193).

A contextualidade complexa na qual se insere a agenda política do multiculturalismo incorpora dois tipos de demandas que são distintas, mas permanecem relacionadas. São elas as demandas por igualdade e justiça, usualmente qualificadas como demandas por redistribuição, e as demandas por reconhecimento da diferença cultural, denominadas política de reconhecimento.

Também é possível classificar os autores que tratam do multiculturalismo com base em duas tendências distintas. A primeira, predominantemente estadunidense, pode ter suas origens localizadas no livro de Charles Taylor, *Multiculturalism and ‘The Politics of Recognition’*. Essa perspectiva, capitaneada por Taylor,

é largamente a do desafio do multiculturalismo ao presumido universalismo dos valores humanos. O livro se refere, mais precisamente, às formas como nós podemos repensar esses valores em um contexto de culturas particulares. Ele aborda as implicações para os valores humanos no interior do contexto de atribuições de reconhecimento institucional, não apenas em termos de dignidade humana para todos os indivíduos enquanto indivíduos, mas também do reconhecimento público de culturas particulares. Isso significa também a avaliação das sociedades em termos de suas *performances*, no sentido do respeito aos valores humanos. (Lash; Featherstone, 2001, p. 1)<sup>5</sup>

A segunda tendência é constituída predominantemente pelos estudos culturais e pela sociologia da cultura (*cultural sociology*) e também pela prática política dos grupos minoritários e subalternos. Seu ponto de partida é a cultura popular e a política das ruas (*street politics*).

---

<sup>5</sup> As citações de Lash e Featherstone (2001) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

Seu pano de fundo, menos do que a ética kantiana da Liga Ivy dos EUA, era [é] a estética do choque da arte conceitual dos Jovens Artistas Britânicos do Goldsmiths [College] que geraram algo como Damien Hirst e Steve McQueen e que tanto irritaram o prefeito de Nova York, Rudy Giuliani. (Lash; Featherstone, 2001, p. 2)

O conceito de diferença – mais do que o de universalismo – constitui a maior preocupação dessa segunda tendência, que “se refere mais a como a diferença e o multiculturalismo tomam os argumentos do humanismo universalista do que o inverso”. Esse conceito remete a “movimento, vir a ser, indeterminação, inclusive fluxos da ordem informacional global” (Lash; Featherstone, 2001, p. 8).

A problemática que envolve, atualmente, as questões de reconhecimento está, como já se disse, profundamente imbricada com a emergência da globalização. Durante a modernidade, o reconhecimento social esteve intimamente relacionado com a identidade nacional. No período atual, pós-moderno, o reconhecimento do “mesmo”, que constituiu a pedra fundamental da coesão social (*social bond*) nas nações modernas, transmudou-se para o reconhecimento da diferença. Hoje a coesão social não remete mais ao reconhecimento baseado na cultura nacional, mas se refere às reivindicações por uma multiplicidade de culturas. “Aqui é onde Fanon desloca Hegel. A singularidade de Hegel se assentava no mesmo. Em Fanon, na diferença. No entanto, temos um *continuum* – com reconhecimento em um polo e diferença em outro” (2001, p. 16).

Autores como Nancy Fraser e Axel Honneth se situam nesse quadro. Ambos polarizam um importante debate sobre as questões contemporâneas do reconhecimento social. Em que pesem as abordagens distintas, os autores concordam em dois aspectos: primeiro, a necessidade de se adotar uma perspectiva normativa para o reconhecimento social e, segundo, a concepção de justiça que tem por fundamento a equidade, a fim de que todos os cidadãos possuam direitos iguais, os quais conferem a todo indivíduo a mesma autonomia (Honneth, 2004).

As concordâncias entre os dois autores param por aí. Para Fraser, os graus de equidade em uma sociedade são medidos pela noção de “paridade

de participação” na vida social, que funciona como o critério normativo básico para as políticas de reconhecimento. Para Honneth (2004, p. 354), diferentemente, “a justiça ou o bem-estar em uma sociedade são medidos de acordo com a sua habilidade de assegurar as condições de reconhecimento mútuo para que a formação da identidade pessoal, incluindo a realização individual, possa ocorrer suficientemente bem”.<sup>6</sup>

Para Fraser, os graus de autonomia individual são medidos pela paridade de participação. Para Honneth, são a formação de uma identidade bem-sucedida e as próprias condições intersubjetivas de reconhecimento dessa identidade que funcionam como critérios para avaliar a igualdade social. Enquanto Fraser vê a justiça e o bem-estar exclusivamente como uma questão de eliminação das desigualdades econômicas e das humilhações culturais sem passar pelas avaliações dos sujeitos do que seriam as condições da autonomia individual, Honneth enxerga neles expectativas e atitudes relativamente estáveis dos sujeitos socializados. Para este autor, as formas de socialização se dão, de um lado, por meio dos modos de interação social regulados pelos princípios normativos de reconhecimento mútuo que sustentam uma formação identitária bem sucedida e, de outro lado, por meio dos modos de institucionalização desses princípios de reconhecimento que garantem as formas de integração social.

As relações entre as formas de reconhecimento e as formas de integração social dadas em cada sociedade remetem, portanto, a uma visão pluralista de justiça social em que “o conteúdo do que se pode denominar ‘justo’ deve ser mensurado de acordo com o respectivo tipo de relação social que os sujeitos mantêm uns com os outros” (Honneth, 2004, p. 358). O autor opõe as categorias de “integração social” (*social integration*) e “integração sistêmica” (*system integration*) para afirmar que as condições sistêmicas inerentes à empresa capitalista, por exemplo, não podem constituir uma esfera social independente sem estar conectadas a normas e valores socialmente compartilhados, que podem representar elementos de constrangimento ao funcionamento da lógica de mercado.

---

<sup>6</sup> As citações de Honneth (2004) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

O desenvolvimento das sociedades capitalistas contemporâneas ocorreria à medida que as demandas por reconhecimento em três esferas, a do amor, a da igualdade e a do mérito, alcançassem todo seu potencial normativo, “intrínseco às diferentes demandas e concernentes às mudanças, que prometem mais do que melhorias de curto prazo, isto é, que sustentam uma expectativa de uma melhoria duradoura na qualidade moral da integração social” (Honneth, 2003, p. 183).

As “condições de reconhecimento” (*conditions of recognition*), estabelecidas pelo aparato conceitual do autor, para serem consideradas legítimas do ponto de vista político, devem mostrar que a nova configuração social, agora com o aprimoramento nas relações de reconhecimento intersubjetivo, é uma forma de integração social moralmente superior, visto que,

com a emergência [...] das três esferas distintas, a oportunidade cresce para todos os membros da nova formação social para atingir um grau mais alto de individualidade, enquanto mais aspectos da personalidade podem ser experienciados em relação aos diferentes padrões de reconhecimento. (Honneth, 2003, p. 184)

Para justificar o desenvolvimento social com referência às demandas por reconhecimento, o autor estabelece dois critérios. O primeiro se refere ao processo de individualização: “um aumento nas possibilidades de uma articulação legítima entre personalidade e interesses”. O segundo diz respeito ao processo de inclusão social: “uma crescente assimilação dos sujeitos no interior do círculo dos membros da sociedade integralmente valorizados”. Honneth (2003, p. 184) afirma que,

se a integração social de uma sociedade ocorre pela via da estabilização das condições de reconhecimento, nas quais os sujeitos recebem a confirmação de serem membros integrais da sociedade, a qualidade moral dessa integração pode aumentar paralelamente a uma ampliação do reconhecimento dos interesses da personalidade ou da incorporação dos indivíduos [...] Nessa base, parece justificado compreender a ruptura com a ordem social liberal capitalista moderna como progresso moral – a diferenciação das três esferas do reconhecimento, o amor, a legal e a igualdade, e a realização do preceito significando o aumento das possibilidades tanto para a individualização quanto para a inclusão social.

Como contraponto ao monismo moral de Honneth, Fraser desenvolve uma abordagem dualista assentada na diferenciação entre as esferas econômica e cultural nas sociedades capitalistas contemporâneas. A autora declara:

A dimensão econômica se torna relativamente desacoplada da dimensão cultural. As arenas marketizadas, nas quais ações estratégicas predominam; se diferenciam das arenas não marketizadas, nas quais predominam as interações reguladas por valores. O resultado é um parcial desacoplamento da distribuição econômica das estruturas de prestígio. (Fraser, 2000, p. 118)<sup>7</sup>

Apesar de distintas, as esferas econômica e cultural não são, para a perspectiva fraseriana, totalmente separadas, elas se encontram imbricadas e se influenciam mutuamente. Por isso, o dualismo de Fraser se fundamenta naquilo que a autora denomina uma “compreensão ampla das sociedades contemporâneas” (*a broader understanding of contemporary society*), pois, de acordo com seu modelo, “subordinação de *status* não pode ser entendida em isolamento dos arranjos econômicos, tampouco o reconhecimento pode ser abstraído da distribuição” (2000, p. 118–119). Ao sustentar a legitimidade de reivindicações por redistribuição, a autora visa expor que medidas de reconhecimento são incapazes de diminuir por si só as injustiças das sociedades capitalistas.

Por consistir em um princípio moral, a “paridade de participação na vida social” deve ser garantida a todos tendo como base de avaliação as condições de existência, que, em determinados momentos, impedem a equidade entre os grupos sociais. Enquanto alguns acreditam que as soluções viriam de políticas de redistribuição, outros atribuem essa função às políticas de reconhecimento. Para Fraser, o princípio moral da paridade de participação deve orientar a aplicação das medidas mais apropriadas, evitando ao máximo as avaliações subjetivas – e, portanto, éticas – sobre o que deve ser considerado “justo”.

O que Fraser de fato faz brilhantemente é retirar o reconhecimento do reino da cultura, da particularidade e, inclusive, da ética, no sentido de que a ética se enraíza em formas particulares de vida, e trazê-lo para o horizonte da moralidade, da justiça. (Lash; Featherstone, 2001, p. 4)

---

<sup>7</sup> As citações de Fraser (2000; 2001) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

A autora expande a noção de justiça para nela incluir, além do papel de distribuição de direitos e bens, a lida com padrões culturais e valores institucionalizados que impossibilitam a participação equitativa de todos na vida social. Fraser não reduz, contudo, as perspectivas e ações redistributivas àquelas que privilegiam o reconhecimento, nem o contrário disso. A alternativa é considerar ambos, redistribuição e reconhecimento, como visões e objetivos da justiça, distintos, mas necessários, tendo em vista a norma de participação equitativa.

Uma teoria da justiça deve ir além dos padrões de valor cultural para examinar a estrutura do capitalismo. Ela deve considerar quando os mecanismos econômicos, que são relativamente desacoplados das estruturas de prestígio e que operam de um modo relativamente impessoal, impedem a paridade de participação na vida social. (Fraser, 2001, p. 29)

Na sociedade brasileira, a política de classes possui restrições, tão objetivas quanto o “custo do fracasso das mobilizações coletivas” e o avanço das políticas neoliberais, que submetem a política à economia transformando as empresas no ator político fundamental. Aparentemente resta buscar por alternativas a tal estado de coisas na cultura ou na política cultural.

De um modo geral, as ações e ideias que visam responder e compreender as demandas dos sujeitos coletivos na contemporaneidade têm sido denominadas *identity politics* (política de identidade). Jonathan D. Hill e Thomas M. Wilson, editores da revista *Identities: Global Studies in Culture and Power* e autores do artigo “Identity Politics and the Politics of Identities” (2003), definem essa política de modo a demonstrar como a identidade,

percebida de várias formas – como tradicional, moderna, radical, local, regional, religiosa, de gênero, de classe e étnica –, é articulada, construída, inventada, e co-modificada como uma forma de alcançar fins políticos. Nesse sentido, vemos a política de identidade como o discurso e a ação no interior de arenas públicas das sociedades política e civil, onde a cultura é usada para subverter, apoiar, proteger e atacar, e onde a identidade não pode ser entendida sem algum recurso a teorizações mais amplas e a comparações com as instituições, práticas e ideologias de estados nacionais, governos, partidos

políticos, corporações transnacionais, organizações não governamentais e organizações supranacionais como as Nações Unidas e a União Europeia. (Hill; Wilson, 2003, p. 2)<sup>8</sup>

Os autores contrastam à política de identidade o que chamam de *politics of identities* (política da diferença ou, o que resulta no mesmo, política dos diferentes), que se refere

mais a questões de poder pessoal e coletivo, que são encontradas no interior e através de todas as instituições sociais, políticas e coletividades, em que as pessoas às vezes escolhem e às vezes são forçadas a interagir entre si em parte baseadas em noções compartilhadas, ou divergentes, de suas identidades. A política da diferença pode acontecer em qualquer cenário social e frequentemente é melhor e mais facilmente reconhecida nos domínios do particular, do subalterno, do subversivo, em que a cultura pode ser o melhor caminho ou forma de expressar as perdas ou triunfos de cada um. A política de identidade depende de um grande acordo acerca das instituições e da aplicação de poder econômico ou político, no interior e, às vezes, através de limites administrativos amplamente aceitos. (Hill; Wilson, 2003, p. 2)

Segundo esses autores, a política da diferença e a política de identidade são fortemente envolvidas uma com a outra, “uma não existe isolada da outra e as duas se articulam com as relações de poder”. No entanto, a política de identidade, de uma parte, revela uma prática política orientada “de cima para baixo”, pela qual as instituições, sejam elas políticas, econômicas ou de outro tipo, procuram moldar as identidades coletivas em padrões relativamente fixos, ou essencializados, de modo a ajustar as ações políticas e os sujeitos dessas ações, segundo critérios étnicos, raciais, sexuais, de gênero, de localidade, ou de geração. A política da diferença, de outra parte, refere-se à ação política orientada “de baixo para cima”, “através da qual as pessoas situadas localmente desafiam, subvertem, ou negociam a cultura e a identidade, e contestam as estruturas de poder e de riqueza que constroem suas vidas sociais” (Hill; Wilson, 2003, p. 2).

---

<sup>8</sup> As citações de Hill e Wilson (2003) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

Enquanto a política de identidade é mais formal, estrutural e pública, praticada tanto por governos como por partidos e empresas, em arenas políticas institucionalizadas no nível municipal, regional ou nacional, a política da diferença realiza-se preferencialmente em práticas e valores que surgem do “chão” das relações sociais por meio da produção cultural, baseando-se no assentimento ou na imputação de identidades.

## A JUVENTUDE E A CRISE DAS IDENTIDADES NO BRASIL

Sérgio Costa, um importante pesquisador das questões da identidade no Brasil, aponta como aspectos a ser considerados positivos na sociedade brasileira atual a emergência do “pluralismo cultural”, e a afirmação do caráter multicultural dessa sociedade, diverso do mito da “brasilidade inclusiva e aberta” vigente desde a Era Vargas. Para Costa (2002, p. 46),

o índio não se reidentifica como raça, mas como Munduruku ou Xavante, o branco se reidentifica como descendente de italianos ou alemães e, mesmo a reidentificação dos afrodescendentes, apesar da referência discursiva à raça como substituto das pertencas étnicas obliteradas pela escravidão, não se dá [...], necessariamente nos termos da construção de uma identidade racial. A mulher, por sua vez, busca também conquistar uma posição na gramática nacional distinta daquela que lhe conferiu a ideologia da mestiçagem, afirmando sua autonomia emocional e sua condição de sujeito. É esse mito da democracia cultural, isto é, a crença compartilhada coletivamente de que o Brasil aceita e alimenta a diversidade, que vem perdendo sua eficácia simbólica nos últimos anos.

Noutro texto, o autor chama atenção para o fato de a maior parte dos movimentos sociais contemporâneos “colocarem em questão os limites da cidadania moderna fundada na garantia formal da igualdade entre os diferentes indivíduos” (Costa, 2001, p. 470). O autor ressalva que, na sociedade brasileira, as condições sociais de existência, em um contexto de recursos limitados, impedem que as demandas populares avancem, de forma prática, para o reconhecimento social ou a paridade de participação na vida social.

Convergem, sobre os aspectos indicados, os traços heterofóbicos da cultura brasileira. A heterofobia, a aversão a todos os tipos de diferenças,

corresponde à “integração hierarquizada dos diferentes legados [étnico-culturais] e a obliteração das marcas étnicas que pudessem ser entendidas como desagregadoras da nação idealizada” (Costa, 2002, p. 45). A redefinição da identidade nacional, no final da década de 1930, fez produzir uma ideologia da mestiçagem “que, em seus aspectos culturais, orientaria a ação dos governos brasileiros pelo menos até o fim da ditadura militar” (p. 42). A ideologia da mestiçagem atua banindo do debate público o conceito de raça com o objetivo de disciplinar a diferença. As manifestações coletivas afinadas com a identidade nacional foram estimuladas e propagandeadas, e as expressões divergentes foram excluídas. Isso teve como consequência o disparate entre a asseveração da igualdade jurídica formal e a inexistência de igualdade efetiva entre os indivíduos. Segundo Costa (2002, p. 44),

para que se transforme numa questão moral, a igualdade social precisa ser politicamente construída e individualmente internalizada como um valor, o que simplesmente não se deu na história brasileira. A justiça social não é um bem natural, é um valor político que determinada sociedade pode construir – ou não.

Dessa forma, os mecanismos utilizados para selecionar entre os diversos segmentos populacionais, aqueles que usufruiriam dos bens e direitos nos contextos urbanos não decorreriam apenas do valor cultural das manifestações existentes, pois variariam de acordo com a configuração social e com os interesses em jogo.

Hoje, os grupos minoritários, soterrados pela conformação hegemônica contemporânea da sociedade brasileira, tratados como “subgente” (Souza, 2003) pela ação implícita e sub-reptícia da heterofobia e da desigualdade social, permanecem incapazes de organizar suas demandas e de justificá-las publicamente, apesar de sofrerem as humilhações, as ofensas e os desrespeitos inerentes à sua situação.

Trata-se daqueles que estão sob condições de trabalho precário, temporário ou parcial ou, em outras palavras, que se encontram sob formas de privação e degradação, mas que, ao mesmo tempo, como aponta Oliveira (2006), guardam certa funcionalidade para o sistema por manterem relações

com o modo de produção. Essa condição se explicita no fato de que os avanços tecnológicos desempregam do ponto de vista formal, mas não desocupam. A massa ocupada informalmente constitui, segundo o autor, uma espécie de trabalho virtual.

O capital tem uma força de trabalho virtual que só é acionada no ato da comercialização, no momento em que a circulação se faz presente. No outro momento, essa força de trabalho está desocupada, e isso não tem mais custos para o capital. A grande questão é que o trabalho “informal” não custa ao capital. Enquanto o outro, “formal”, custa. O informal não custa nada e realiza funções basicamente de circulação da mercadoria. A produção é pelos meios do capital e de reprodução do capital, mas a circulação é vastamente irrigada por esse enorme exército informal. (Oliveira, 2006, p. 74)

As diversas formas de política de classe acabaram por ser soterradas pela conjuntura sociopolítica que se tornou hegemônica a partir da década de 1990 no Brasil. Nesse contexto, passaram a adquirir cada vez mais importância os diversos tipos de política da cultura. Se desde 1930, sob os pressupostos da modernização e da ideologia da mestiçagem, mantiveram-se obscurecidas as questões da diferença cultural, nos anos recentes encontramos um processo de resgate de expressões culturais tradicionais e de emergência das identidades sociais subalternas e marginalizadas.

Os embates entre os atores sociais que empunhavam bandeiras culturais exigiram o estabelecimento de mecanismos de maximização de recursos destinados ao campo cultural. Daí o enclaustramento em posições de sujeito ou identidades relativamente rígidas e o ressurgimento das comunidades relativamente estáveis. Chamamos a competição por recursos no interior da outridade (da diferença cultural) de “imperativo social do desempenho”. São bem sucedidos apenas aqueles capazes de mobilizar eficientemente os seus atributos culturais, criando as possibilidades de obter respeito, dignidade e estima social.

As distinções sociais no Brasil têm a ver com o modo como são cristalizadas na organização do poder hegemônico. Essa cristalização deve ser remetida, assim, para as formas como as iniquidades se reproduzem. De uma parte, barreiras sistêmicas impedem que a agregação de bens e direitos

formais seja feita por todos os grupos sociais na medida em que só podem ser superadas por uma pequena parcela da população. De outra parte, políticas implementadas para promover a ascensão social das minorias resultam em mecanismos de manutenção do *status quo*, porque não representam mudanças de maior monta nas condições de existência.

Diante disso, é fundamental permitir que o conteúdo político das lutas por reconhecimento possa ser manifestado, o que significaria dizer que o sentido específico dessas lutas não pode ser relegado apenas à esfera da cultura (ou seja, à esfera da construção da identidade). É preciso “que haja possibilidades políticas de tratamento dessas demandas e a abertura para a crítica às instituições políticas e mecanismos econômicos que reproduzem a iniquidade racial ou de gênero” (Costa, 2001, p. 470), ou de geração. Concomitantemente à necessidade de ações políticas por parte dos movimentos sociais e de percepção dos problemas de integração social por parte das instituições,

há de se cuidar para que a difusão e a legitimação de formas supostamente mais progressistas de relacionamento entre as diferentes etnias e entre homens e mulheres não imponham a vinculação compulsória a determinados padrões identitários. O alerta aqui é contra um certo vanguardismo de muitos pesquisadores e mesmo de alguns movimentos sociais que querem sugerir a imposição, por meio da constituição de institutos legais adequados, de uma forma determinada, por exemplo, de ser negro ou de vivência da condição de *gay* ou mulher a todo o conjunto de negros, *gays* e mulheres. (Costa, 2001, p. 473-474)

As questões que se devem propor são: como as novas posições de sujeito criadas por meio da política cultural passam a ser investidas com uma efetividade política? E, ademais, como isto pode ocorrer em uma direção progressista, transformadora?

As circunstâncias relacionadas a gênero, raça, etnia e idade tradicionalmente sobredeterminaram as já muito duras condições de existência dos indivíduos e dos grupos sociais. As possibilidades de que uns e outros dispunham sempre dependeram, em cada configuração social, das articulações entre as formas como eles eram interpelados pelos discursos identitários e a posição que ocupavam na estrutura social. O que parece ser requerido

atualmente são processos de adaptação às novas condições estruturais e às novas identidades, que passam a inquirir as tomadas de posição. É nesse contexto de rearticulações que se criam ocasiões para as identidades minoritárias interpirem práticas disruptivas ou de confrontação aberta às configurações hegemônicas, sejam elas econômicas, políticas ou culturais.

As culturas juvenis têm sido objeto de estudo das ciências sociais desde, pelo menos, a década de 1980. Contudo, apenas nos últimos anos é possível afirmar que uma sociologia da juventude se tornou relevante no Brasil. Nesse campo de pesquisa, as formas e os conteúdos culturais produzidos pelos jovens e para os jovens vêm recebendo especial atenção. A diversidade das culturas juvenis ganha destaque nos estudos, tanto que os autores já falam de juventudes, no plural, em lugar de juventude, no singular. Segundo Juarez Dayrell (2005), em seu livro *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*, a juventude como unidade social assume um caráter universal, homogêneo e, como veremos, ideológico. Ela é perpassada por “uma enorme diversidade contextual e sociocultural” (Dayrell, 2005, p. 22).

As situações de desemprego, precarização do trabalho, falta de escolarização, evasão escolar, entre outras, e os efeitos da globalização da economia e das atuais transformações tecnológicas do mundo do trabalho atingem os diversos estratos da juventude. Por isso, ela compõe uma parcela da população que está entre as mais vulneráveis quanto às condições de vida. Esses aspectos caracterizam os jovens como um dos grupos sociais preferenciais para o entabulamento de políticas públicas. Estas, de modo geral, não tomam a juventude em sua diversidade cultural, de estilos e de práticas estéticas, tampouco abordam a heterogeneidade contextual ou a sobredeterminação das desigualdades pelos critérios de gênero, raça/etnicidade e geração. Apesar disso, a constatação de que uma transversalidade de situações atinge a condição juvenil, conformando e reforçando a sua “vulnerabilidade social”, levou ao desenvolvimento de um enfoque geracional para as políticas públicas que passaram a propor a combinação entre políticas universais e políticas focalizadas.

Atualmente, a entrada das questões da juventude na agenda governamental implica, segundo Abramo (2005), a consideração de que as políticas públicas encontram-se em seu estágio de formulação e implementação. As

políticas recentes avançaram em relação ao quadro vigente nos anos 1980, quando, conforme Rua (1998), as situações que envolviam os jovens não passavam de “estados de coisas”.

Entre os jovens, no entanto, as identidades e, principalmente, os processos de identificação ultrapassam critérios reguladores e configuram, assim, uma grande diversidade de culturas juvenis, manifesta em práticas estéticas, ligadas, em especial, à música. A construção identitária na juventude rompe com as identidades essencializadas que determinaram o sentido que as populações deram a si mesmas e ao mundo durante várias décadas. Dessa forma, realizam-se identificações fluidas, que criam fronteiras facilmente atravessadas e possibilitam, assim, formas de solidariedade com outros grupos sociais. As culturas juvenis e os movimentos culturais de juventude instauram, ao mesmo tempo, contextos de socialização e espaços onde ocorrem os processos de identificação.

Pesquisar a diversidade do mundo jovem inclui interrogar a própria categoria de diversidade em busca de um potencial crítico capaz de confrontar as normas e padrões sociais dominantes. A esse propósito, vinculam-se a escolha pelo conceito derridiano de *différance* e o uso da denominação políticas da diferença para designar movimentos “disruptivos” ou “transruptivos” (Hall, 2004). Esses movimentos podem ocorrer em qualquer espaço social, mas, principalmente, nos domínios do privado, do subalterno e do subversivo, tendo a cultura como veículo privilegiado de defesa de seus valores e identidades (Hill; Wilson, 2003). Com base nessas reflexões, analisamos a cena de rock independente em Goiânia como uma forma de política da diferença.

**PARTE II**

Juventude e identidade



## Juventude: a situação presente

A JUVENTUDE TEM SIDO OBJETO DE diversos estudos nas ciências sociais brasileiras nos últimos anos. Nesse contexto, destaca-se a produção dos Relatórios de Desenvolvimento Juvenil (RDJ), particularmente o de 2003, publicado pela Unesco em 2004, e o de 2006, editado pela Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, Ciência e Cultura (OEI) neste mesmo ano. Esses relatórios trazem um amplo conjunto de dados a respeito da situação dos jovens brasileiros na atualidade, sobretudo nas áreas da educação, saúde e renda. A coleta e a organização dos dados relativos a essas áreas tornou possível a produção do Índice de Desenvolvimento Juvenil (IDJ), que avalia em números tanto as condições de vida da juventude,<sup>9</sup> quanto as situações em que os jovens se encontram mais vulneráveis.

O conceito de “vulnerabilidade social” foi cunhado para qualificar as condições de vida tanto dos grupos excluídos do mercado de trabalho ou do

---

<sup>9</sup> O IDJ emprega uma metodologia semelhante à utilizada pelo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), que foi introduzido pela ONU. Partindo da noção de que desenvolvimento econômico por si só é incapaz de reduzir as desigualdades sociais, agrega outras variáveis para medir o desenvolvimento, visto, em uma perspectiva mais ampla, como desenvolvimento humano. Sobre isso, conferir Waiselfisz (2004, p. 26-27).

sistema de seguridade social, como dos grupos mais fragilizados em razão do processo de globalização da economia e das atuais transformações tecnológicas, que modificam o mundo do trabalho. Abramovay et al. (2002, p. 13 apud Waiselfisz, 2004, p. 24) definem “vulnerabilidade social” como “o resultado negativo da relação entre a disponibilidade dos recursos materiais ou simbólicos dos atores, sejam eles indivíduos ou grupos, e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que provêm do Estado, do mercado e da sociedade”.

Quanto à educação, a situação da juventude se expressa pelos índices de abandono da escola, seja por atraso escolar – que gera insatisfação e desestimula a continuação dos estudos –, seja pela necessidade de trabalhar. Essa condição constitui-se, segundo o RDJ 2003, em uma “inequívoca fonte de vulnerabilidade” (Abramovay et al., 2002, p. 45 apud Waiselfisz, 2004, p. 43), além de comprometer o desempenho dos jovens no mercado de trabalho, por resultar numa baixa qualificação, que não corresponde às novas exigências de habilidades e conhecimentos criadas pelos avanços das tecnologias produtivas e da informação.

No que se refere à renda, a correlação entre as atividades desenvolvidas pela juventude (estudo e trabalho) e as desigualdades sociais é confirmada no RDJ 2003 pela comparação com a renda familiar *per capita* (RFPC): “considerando os totais do Brasil, vemos que a RFPC é maior entre os que só estudam (1,79 salário-mínimo), e diminui progressivamente entre os que estudam/trabalham (1,77), só trabalham (1,40) e não trabalham nem estudam (0,81)” (Waiselfisz, 2004, p. 110). A RFPC média no estado de Goiás de indivíduos de 15 a 24 anos é de 1,46 salário mínimo. Os jovens nas piores condições de renda são aqueles que não exercem nenhuma atividade socialmente definida. Decorrente de uma gradativa substituição da escola pelo trabalho, essa situação começa na faixa etária entre 15 e 17 anos (ou antes), associada ao abandono dos estudos e ao trabalho precoce.

No que se refere à violência, Soares (2004) analisa sua relação com a juventude tomando por base dois temas: a invisibilidade e a adolescência. O primeiro tema mobiliza as questões da indiferença e do preconceito sobre os jovens, especialmente os negros, que sofrem com as situações de

não reconhecimento social. A ausência de autoestima, o abandono pela família, a rejeição pela escola, a inexistência de um abrigo afetivo na comunidade e a falta de oportunidades fazem com que os jovens transitem invisíveis pelas ruas das grandes cidades brasileiras. O segundo tema traz questões sobre a adolescência, período de construção da autoidentidade, que ocorre necessariamente através do espelho representado pelo olhar dos outros, uma vez que “construir uma identidade é necessariamente um processo social, interativo, de que participa uma coletividade e que se dá no âmbito de uma cultura e no contexto de um determinado momento histórico” (Soares, 2004, p. 137).

O problema da invisibilidade, aliado às inseguranças da adolescência, constitui um caldo de cultura que, tendo como pano de fundo a pobreza, favorece o envolvimento dos jovens com a violência, daí as responsabilidades da sociedade na formação da “delinquência”, da “transgressão” e do “crime”. Soares (2004, p. 145) imputa às instituições públicas, particularmente às socioeducativas, a manutenção do “círculo vicioso da violência e da intolerância”. Essas instituições, ao invés de agirem para recuperar e reforçar a autoestima dos jovens transgressores, tornam-se cúmplices de sua criminalização, condenando-os “à morte simbólica e moral, na medida em que matam seu futuro, eliminando as chances de acolhimento, revalorização, mudança e recomeço” (p. 145). Ignora-se que esses jovens pertencem aos grupos mais vulneráveis dos pontos de vista social, econômico, cultural e psicológico.

## JUVENTUDE E POLÍTICAS PÚBLICAS

No Brasil, o tema da juventude foi relegado a segundo plano na década de 1970. Passou, no entanto, a ter visibilidade pública na segunda metade dos anos 1980 com a chamada “questão do menor”, referente à mobilização em torno das crianças e adolescentes abandonados. Em um contexto de empobrecimento das sociedades latino-americanas, emergiram movimentos nacionais de meninas e meninos de rua. Esses movimentos afirmavam, escapando à ótica policial, serem as crianças e adolescentes sujeitos de direitos, dotados, sobretudo, do direito à educação (Iulianelli, 2003).

Nesse período, também se amplia a percepção que se tem da juventude para além da visão policial – pela “descoberta” dos problemas vividos pelos jovens, tais como gravidez precoce, uso de drogas, doenças sexualmente transmissíveis e violência – e para além dos padrões da classe média – com a emergência de estilos, linguagens, temas e formas de atuação dos jovens oriundos das classes populares. Contudo, na segunda metade da década de 1980, as demandas por políticas públicas para a juventude restavam ainda como “estado de coisas”, ou seja, “como demandas sentidas, mas ainda não inseridas no debate público e sem forças para gerar respostas por parte do Estado” (Abramo, 2005, p. 39). Rua (1998, p. 2) explica:

uma vez que as políticas públicas são respostas, não ocorrerão a menos que haja uma provocação. Em linguagem mais especializada, as políticas públicas se destinam a solucionar problemas políticos, que são as demandas que lograram ser incluídas na agenda governamental. Enquanto essa inclusão não ocorre, o que se tem são “estados de coisas”: situações mais ou menos prolongadas de incômodo, injustiça, insatisfação ou perigo, que atingem grupos mais ou menos amplos da sociedade sem, todavia, chegar a compor a agenda governamental ou mobilizar as autoridades políticas.

Para a formação de uma nova agenda política, ou seja, para que determinadas demandas passem a ser consideradas como problemas políticos, é necessário que haja a mobilização de grupos (pequenos ou grandes) ou atores individuais que estejam estrategicamente situados; ou que surja uma situação de crise, calamidade pública ou catástrofe; ou ainda que a solução desses problemas se revele como uma oportunidade para atores politicamente relevantes. As políticas públicas são consideradas, por Rua, como respostas, “ou seja, *outputs* – expressam o processamento, pelo sistema político, não só dos *inputs* originários do meio ambiente mas, frequentemente, de *withinputs*, que correspondem a demandas originadas no interior do próprio sistema político” (Rua, 1998, p. 1).

O quadro atual revela-se significativamente distinto daquele da década de 1980. Segundo Abramo (2005), atualmente as demandas juvenis são expressas como “um problema político, logrando obter maior espaço nas agendas governamentais, a ponto de engendrar uma série de mobilizações para a posição de espaços institucionais e planos de políticas públicas para

o segmento” (Abramo, 2005, p. 39). A autora afirma, seguindo a proposta de Rua, que, no Brasil, as políticas públicas para jovens encontram-se hoje no estágio da formulação, isto é, “na definição e escolha de alternativas para buscar soluções para o problema político”. Castro (2004) aponta algumas iniciativas que evidenciam esse estágio:

a formação de um Grupo Interministerial de juventude, no âmbito da Câmara de Políticas Sociais, para a elaboração de uma Política Nacional de Juventude; no nível de diferentes ministérios, a constituição de pastas específicas sobre juventudes; as consultas ampliadas e análises que se dão no circuito do Projeto Juventude, do Instituto Cidadania; aquelas iniciativas que pelo Brasil, por meio de encontros regionais com a sociedade civil e especialistas, vêm acompanhar e estudar propostas de políticas públicas para a juventude; a elaboração, por parte da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), de documentos para subsidiar tais políticas, assim como as pesquisas sobre o assunto. (Castro, 2004, p. 276)

Além do movimento de meninos e meninas de rua e do desvelamento da situação de vulnerabilidade que afeta os jovens, contribuíram para a formação de uma agenda de políticas públicas para a juventude, a partir da segunda metade da década de 1980, a retomada do movimento estudantil, com o reaparecimento da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da União dos Estudantes Secundaristas (UBES), que tiveram papel central nas manifestações que culminaram com o *impeachment* do presidente Fernando Collor; e também o surgimento de “novos atores juvenis, em grande parte dos setores populares, que vieram a público, principalmente por meio de expressões ligadas a um estilo cultural, colocar questões que os afetam e preocupam” (Abramo, 2005, p. 39). O ano de 1985 foi declarado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o Ano Internacional da Juventude, refletindo o fato de que o grupo social mais vulnerabilizado constituía-se, ao mesmo tempo, em uma espécie de “*reserva ética* das sociedades” (Iulianelli, 2003, p. 61, grifo do autor), como sujeito responsável pela construção do presente.

No plano internacional, um monitoramento da juventude realizado entre os anos de 1985 e 1995 pela ONU constatou que cerca de 85% dos jovens do mundo viviam nos países em desenvolvimento. Tal fato afirmou,

para a própria ONU, a necessidade de combate à pobreza como o principal desafio no que se refere à condição social dos jovens. Dessa forma, não somente o déficit de participação política da juventude em cada país ficaria subsumido à situação de pobreza, também as questões de saúde, educação e desemprego assim seriam compreendidas (Iulianelli, 2003).

Iulianelli (2003) expõe que as ações desencadeadas pelo Sistema das Nações Unidas foram a adoção do Programa Mundial de Ação para a Juventude até o Ano 2000 e Além; a realização de quatro edições do Fórum Mundial da Juventude, em Viena (1991 e 1996), em Lisboa (1998), que decidiu apoiar iniciativas visando ao empoderamento da juventude, e em Dakar (2001); e, no contexto ibero-americano, a criação, em 1992, da Organização Ibero-Americana da Juventude (OIJ). Além disso, o Banco Mundial, estimulado pelas ações da ONU e orientado pela proposição de combate à pobreza, criou a Fundação Internacional da Juventude (International Youth Foundation) e a Rede da Ação Jovem (Youth Action Net), envolvendo-se, dessa forma, no financiamento de iniciativas voltadas para a educação, especialmente no que se refere à formação de lideranças juvenis.

Investidas pelas noções de empoderamento e de protagonismo juvenil, que remetem à tentativa de tornar a juventude “agente ativo de transformações e desenvolvimento, em vez de serem os jovens considerados meros objetos passivos de programas iniciados externamente” (Iulianelli, 2003, p. 65), as ações promovidas pelas agências intergovernamentais desembocaram em projetos de financiamento, principalmente para a educação. Segundo Iulianelli (2003, p. 67), “na América Latina todos os países implementaram alguma ação em vista do Programa mundial de ação para a juventude em vista do ano 2000 e para o futuro, da ONU. O Brasil designou uma coordenação para ações juvenis, a Assessoria para assuntos da Juventude”. Houve ainda iniciativas de agências de cooperação internacional que, incitadas pelas ações da ONU, passaram a financiar organizações não governamentais (ONGs), entidades ecumênicas de serviço e movimentos sociais, que iniciaram projetos e programas dirigidos aos jovens ou conduzidos por eles. Assim,

a juventude e as ações juvenis, consideradas agora como *protagonismo juvenil*, passaram a orientar as relações e, especialmente, a direção dos recursos de organismos multilaterais, governos e da cooperação internacional. (Iulianelli, 2003, p. 67)

No Brasil, o impacto da movimentação internacional se fez sentir, sobretudo nas áreas da educação e da segurança. Segundo Iulianelli, no caso da educação, as medidas do governo federal alimentaram, entre outras ações, os trabalhos voluntários, como o Amigos da Escola; no caso da segurança, as medidas foram centradas na luta contra o narcotráfico, com ênfase sobre a repressão ao consumo de drogas ilícitas, por meio da criação da Secretaria Nacional Antidrogas (Senad).

Iulianelli faz uma relevante retrospectiva da inserção das questões da juventude na agenda internacional. Ele indica como essas questões vêm sendo equacionadas no Brasil, mas deixa de abordar aspectos importantes para o debate contemporâneo sobre a implementação de políticas públicas para os jovens, alguns dos quais remetem à dicotomia entre políticas universais e políticas focalizadas.

As propostas de políticas públicas e os programas promovidos pelos organismos multilaterais, pelos governos e pela cooperação internacional podem ser, de modo geral, classificados como políticas universais. Nesse âmbito, as políticas educacionais, o desenvolvimento de atividades esportivas, recreativas e culturais, as políticas de saúde, os programas de combate à pobreza, com o propósito adicional de prevenir condutas delituosas, e as políticas em torno da inserção social e do acesso ao mercado de trabalho foram as esferas privilegiadas.

Os avanços nessas esferas “não se articularam adequadamente nem se mantiveram por tempo suficiente, suas repercussões efetivas sobre as populações destinatárias (os jovens) foram fracas e inconstantes” (Políticas..., 2004, p. 63). Essa situação decorreu do fato de que o Brasil não possuía, até a primeira metade dos anos 2000, um marco legal “capaz de aglutinar as normas relativas a políticas públicas destinadas aos jovens em áreas como educação, cultura, trabalho, desporto e lazer, saúde e cidadania, bem como um órgão público, governamental, específico que possa coordenar os inúmeros projetos e programas voltados à juventude” (p. 83). Predominaram nos órgãos responsáveis

pela implementação de políticas que incluíam os jovens, enfoques temáticos que adotavam, na maioria dos casos, medidas indiferenciadas em relação à população-alvo, indicando pouca familiaridade com as dinâmicas juvenis. Essas políticas públicas não foram específicas para a juventude, tendo sido traçadas também para outras populações, e tampouco levaram em consideração a necessidade da participação juvenil nos processos de tomada de decisão.

A consciência dessa conjuntura, associada à constatação da heterogeneidade e do reforço das desigualdades existentes entre os jovens, considerados de forma desagregada por critérios de gênero, raça/etnicidade e geração, leva algumas publicações (Políticas..., 2004; Castro, 2004) a insistir na necessidade de se elaborar políticas de/para/com as juventudes, ou seja, políticas que adotem um enfoque geracional-juvenil. Tal enfoque “pede a intervenção em políticas universais, considerando construtos próprios de cada população, combinando a busca por igualdade de oportunidades e a potencialização de singularidades culturais, assim como políticas focalizadas em cada população específica, com necessidades próprias, inclusive para superar desigualdades sociais” (Políticas..., 2004, p. 119).

As reivindicações por um órgão coordenador das políticas públicas para a juventude foram contempladas no dia 1º de fevereiro de 2005, quando o presidente Lula assinou uma medida provisória instituindo a Política Nacional de Juventude, com a criação da Secretaria Nacional de Juventude, do Conselho Nacional de Juventude e do Programa Nacional de Inclusão de Jovens (ProJovem), este último para beneficiar jovens carentes das capitais. A Secretaria Nacional de Juventude, ligada à Secretaria Geral da Presidência da República, foi criada para atuar como órgão executivo nacional responsável pela coordenação e implementação das políticas públicas para jovens executadas por diferentes ministérios. O Conselho Nacional de Juventude se constituiu como um órgão formado por integrantes do governo, da sociedade civil e dos movimentos sociais de jovens, com a função de avaliar e definir as políticas públicas para a juventude. O ProJovem veio para atender 200 mil jovens de 18 a 24 anos, moradores das capitais, fora do mercado formal de trabalho e com ensino fundamental incompleto. Na época de sua criação, o programa incluía

aceleração escolar, inclusão digital e qualificação profissional, concedia uma bolsa de 100 reais por mês e exigia que os participantes desenvolvessem ações sociais em suas comunidades.

Antes disso, no dia 7 de abril de 2003, a Câmara dos Deputados instituiu uma comissão especial destinada a acompanhar e a estudar propostas de políticas públicas para a juventude, a Cejuvent, no intuito de oferecer aos jovens brasileiros marcos legais que definissem os seus direitos, registrassem as suas aspirações, reunissem os temas correlatos e, finalmente, sinalizassem realidades possíveis. Como resultado das atividades da Cejuvent, no segundo semestre de 2004, foi aprovado o Plano Nacional de Juventude.

A Política Nacional de Juventude, por meio dos trabalhos de diagnóstico e levantamento dos programas e ações do governo federal, estabeleceu, uma série de nove desafios para tentar sistematizar e coordenar as políticas encontradas; são eles:

ampliar o acesso e a permanência na escola de qualidade, erradicar o analfabetismo entre os jovens, capacitar para o mundo do trabalho, gerar trabalho e renda, promover vida saudável, ampliar o acesso ao esporte, ao lazer, à cultura e às tecnologias de informação, promover os direitos humanos e as políticas afirmativas, ampliar a cidadania e a participação social dos jovens e melhorar a qualidade de vida dos jovens no meio rural e nas comunidades tradicionais. (Cury, 2005, p. 1)

Sem querer proceder à análise do Plano Nacional de Juventude e da Política Nacional de Juventude, o que extrapolaria o escopo deste livro, pode-se afirmar que ambos são respostas à mobilização de jovens de todo o país, em movimentos sociais e ONGs, e às demandas expressas nas publicações que avaliaram a situação da juventude brasileira até a primeira metade dos anos 2000. Por isso, a criação do Conselho Nacional de Juventude e da Secretaria Nacional da Juventude representou um avanço no sentido da participação juvenil na elaboração das políticas públicas.

## **MOVIMENTOS CULTURAIS DE JUVENTUDE**

Além do engajamento em movimentos sociais e da criação de ONGs, uma outra forma de enfrentamento das questões da juventude vem se

desenvolvendo no Brasil e em diversos países da América Latina. Essas questões, que partem diretamente dos jovens, têm recebido uma resposta dos movimentos culturais de juventude. Entre estes, possuem maior visibilidade os que criticam as políticas de ajuste neoliberal, a relação dos governos com o FMI e o Tratado de Livre Comércio das Américas (ALCA), tomando parte nas mobilizações internacionais contra a globalização econômica e contra os interesses do capital financeiro. No Brasil, tais movimentos de juventude participaram ativamente das discussões sobre a política nacional de juventude. Com passeatas e campanhas, eles têm uma atuação efetiva na defesa da universidade pública, gratuita e de qualidade e no debate sobre cotas para jovens negros e para aqueles que provêm de escolas públicas.

Nesses movimentos, “as práticas desenvolvidas pelos jovens são, por um lado, de afirmação de direitos e participação política e, por outro, de criação e ação cultural” (Iulianelli, 2003, p. 69). Os conceitos de protagonismo juvenil e de empoderamento são ressemantizados pelas ações juvenis, que se fundam na noção de intervenção direta. Nesse sentido,

se lá, para os organismos multilaterais, [empoderamento] significa participação, direitos e responsabilidades, e capacidade de construir a integração social, aqui significa participação solidária, direitos e responsabilidades conquistados por uso dos mecanismos legítimos de pressão social e construção da integração social por meio da formação de uma opinião pública esclarecida. (p. 69)

As principais maneiras de intervenção desses movimentos nas questões da juventude se baseiam, segundo Iulianelli, em formas de ação cultural. Estas podem ser construídas com base em entidades com uma perspectiva político-pedagógica, que, tendo como alicerce os modos de ser de grupos e comunidades locais, voltam-se para a “construção de maior participação e cooperação social em vista da superação das desigualdades socioeconômicas” (p. 72-73). Elas também podem articular-se em atividades mais ou menos dispersas que possuem como lócus comunidades específicas, espaços de produção e consumo de determinados artefatos culturais, tais como música, teatro, dança, entre outros.

## JUVENTUDE E POLÍTICAS DA DIFERENÇA

A construção de identidades particulares é uma das características marcantes da juventude, tanto que os autores preferem falar de juventudes, no plural, em lugar de juventude, no singular. Abramo (2005) alerta para a necessidade de se empregar o plural, justamente “para não esquecer as diferenças e desigualdades que atravessam” (p. 44) a condição dos jovens. Essa pluralidade faz com que o debate sobre ampliação de direitos, reconhecimento e ações afirmativas para a juventude problematize acerca da maior ou menor eficácia de políticas públicas universais ou de políticas públicas focalizadas. Sobre esse ponto, Castro defende a tese de que

a alquimia raça, gênero, geração tem potencialidades de colaborar na subversão cultural de um sistema de classes, indo portanto mais além da necessária mas limitada perspectiva de direitos humanos ou mesmo do acionamento de políticas como as de ação afirmativa para o enfrentamento de desigualdades e por inclusão de constituintes com identidades específicas. (Castro, 2004, p. 284)

Para a autora, esse ir além, no sentido de uma cidadania ativa, exige que se invista na formação e no empoderamento dos sujeitos para que eles possam acompanhar e interferir nas políticas públicas. O tipo de participação necessária a uma política de identidade assim posta requer, além de conhecimento e recursos para o exercício do controle social sobre as políticas, “que se saia dos conceitos clássicos da virada do século, de uma cidadania social, civil e política, para lidar com as desigualdades de um sistema de classe, mas ampliando o debate sobre cidadania cultural, entrelaçando essa àquelas, mas reconhecendo singularidades de muitos” (Castro, 2004, p. 285). O maior desafio é, como diz a autora, combater, ao mesmo tempo, cada uma e todas as iniquidades sociais, combinando perspectivas focalizadas e universais, por meio de políticas afirmativas integradas, ou seja, políticas que articulem enfoques identitários para atacar múltiplos condicionantes de desigualdades.

No que se refere à juventude, Castro (2004, p. 276) afirma que o ponto de vista geracional-juvenil “apenas se esboça, e pede mais investimento teórico-político e leitura mais reflexiva a partir da base de pesquisas sobre

essa população”. Segundo ela, mesmo no movimento feminista, o tema da juventude ainda recebe pouco investimento. A autora, assim como Frigotto (2004), procura levantar alguns aspectos gerais que incidem sobre a vida dos jovens no Brasil, especialmente daqueles oriundos das classes trabalhadoras. Temas como situação domiciliar (urbana ou rural), discriminação racial, dificuldades de inserção no mercado de trabalho, baixa escolaridade são colocados como prementes na definição da situação da juventude.

Castro e Frigotto sugerem a adoção de políticas públicas que sejam, ao mesmo tempo, redistributivas e emancipatórias. Castro propõe que as políticas sejam de/para/com as juventudes, em oposição àquelas que existem atualmente no país, que são isoladas e/ou setoriais, não contemplando a “diversidade dos beneficiários em termos de geração e não [possuindo] uma orientação universalista” (Castro, 2004, p. 292). Segundo a autora, é preciso levar “em conta uma série de complicadores que envolvem esta temática e a diversidade de direitos humanos dos jovens – sociais, civis, políticos e culturais” (p. 293).

As políticas de identidade, quando voltadas para a juventude, podem cair no risco de impor uma visão adultocêntrica sobre as manifestações culturais juvenis, isto é, podem querer enquadrar essas manifestações exclusivamente em modalidades formais de cidadania, sem considerar sua diversidade e, sobretudo, a posição de reivindicação que elas inter põem às formas de sociabilidade vigentes. Conforme afirma Connor (1996, p. 151),

a maioria dos relatos ou celebrações do rock ou da música popular pós-modernos enfatiza dois fatores relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou dominantes; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica.

A construção das identidades e culturas juvenis, nas margens do sistema cerrado da sociedade adultocêntrica, leva Pais (2005, p. 55-56, grifo fo autor) a afirmar que

não devemos atentar apenas nos atributos (epigramas) que caracterizavam o modo tradicional e abstracto de encarar a cidadania (direitos, responsabilidades,

obrigações, prerrogativas, etc.), fortemente ancorados a um “referencial adultocêntrico” [...]. Quando pensada por referência aos jovens, a cidadania não deve estar apenas vinculada ao discurso da “integração”, passando ao lado do “reconhecimento da diversidade” [...]. Ou seja, importa também explorar os movimentos juvenis de expressão cultural, sem esquecer os *sentimentos de pertença* e as subjectividades que se investem nas relações de sociabilidade. Uma compreensão cultural desta “cidadania da intimidade” [...], que contemple o universo dos sentimentos e das fantasias, ajudar-nos-á a perceber melhor a natureza dos investimentos emocionais dos jovens quando estão em jogo identidades (individuais e grupais) não determinadas por interesses racionais [...].

As formas de reconhecimento social demandadas pela juventude podem ser pensadas de acordo com os critérios das políticas da diferença, pois, conforme Pais (2005, p. 63, grifo do autor), “as culturas juvenis não são apenas ‘culturas de resistência’ [...], são formas de reivindicação de uma *existência* nem sempre objeto de reconhecimento social [...]”. As estratégias de resistência encontradas nessas culturas se defrontam frequentemente com a situação de tutela que a que os jovens são colocados pela dominante cultural da sociedade. As reivindicações por reconhecimento reclamam, entre outras coisas, direito de autonomia, “embora os jovens sejam considerados dependentes de socialização de vária ordem” (p. 63).

O posicionamento dos grupos juvenis nas margens, suas condutas de risco, suas formas de linguagem, a apropriação dos espaços urbanos, das ruas, das praças, como expressão do que Pais chama de uma “cidadania participada” implicam formas de desidentificar-se, apartando-se não apenas dos formatos tradicionais das políticas públicas, mas também do seu caráter seletivo e normalizador das distinções sociais. Para Pais (2005, p. 65), “temos o fluir de uma energia injustamente desprezada. Temos um desejo de participação, de protagonismo. Temos possíveis rotas de abertura ao futuro, que pesquisadores e decisores políticos não poderão deixar de levar em linha de conta, quando pensam nos instrumentos para orientar as políticas de juventude”. Daí a necessidade de compreender as manifestações culturais e as identidades juvenis com base nos elementos mobilizados pelos próprios jovens, na política da diferença (ou dos diferentes) ou na política de desidentidade que eles instauram. Sem perder de vista,

no entanto, os diversos contextos sociais em que esses elementos se inserem, seja em âmbito global, referindo-se à ampliação das reivindicações por reconhecimento e pela difusão de identidades, ou nacional, em que se destacam as especificidades brasileiras no processo de construção de identidades culturais; seja em âmbito regional ou local, em que as particularidades, ao mesmo tempo em que se integram à realidade nacional, adquirem conotações próprias.

## A JUVENTUDE GOIANIENSE

Duas pesquisas, *Juventude mostra sua cara* e *Perfil da juventude goianiense*, realizadas pela Assessoria de Juventude da Prefeitura de Goiânia (AJ), constituem uma tentativa de caracterizar a juventude da cidade nos moldes com que se realizou investigação de mesma natureza em âmbito nacional. Sobre os jovens goianienses, existem, além dessas pesquisas, feitas pelo poder público, os estudos *Juventude, educação e campo simbólico* e *Juventude, escolarização e poder local*, desenvolvidos no Núcleo de Pesquisas em Educação (NUPE) da Universidade Católica de Goiás (UCG), coordenados pela professora Maria Tereza Canezin Guimarães.

A primeira pesquisa, *Juventude mostra sua cara*, realizada em 1997, revelou a quase total inexistência de dados sobre os jovens e de políticas públicas voltadas para eles na segunda metade da década de 1990. Trabalhando exclusivamente com dados secundários, provenientes da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 1995 (PNAD/95), do IBGE, essa pesquisa buscava retratar as questões de crescimento demográfico, de violência, de trabalho e renda e de educação da população jovem. A ausência de dados específicos sobre a situação da juventude goianiense em diversos campos demonstra que a condição das políticas públicas para os jovens no período se conformava como “estado de coisas”, ou seja, existiam demandas, mas elas eram apenas sentidas e permaneciam desconhecidas pelo poder público, por não serem vocalizadas e, assim, não tomarem parte nas agendas governamentais. Isso fica explícito nos quatro “nós críticos” elencados pelos realizadores da pesquisa:

- 1) falta de identidade na elaboração e execução de políticas públicas de juventude;
  - 2) inexistência de estrutura formalizada para tratar das políticas públicas de juventude;
  - 3) limitada articulação do órgão de juventude com os diversos atores da sociedade;
  - 4) quantidade limitada de projetos definidos.
- (JUVENTUDE..., 1997, p. 10-11)

A falta de dados sobre juventude foi resolvida em 2001 com a pesquisa *Perfil da juventude goianiense*, também realizada pela AJ. Passou a existir, a partir de então, um acervo considerável de informações sobre os jovens goianienses acerca de aspectos como educação, trabalho e renda, moradia, concepções e práticas de lazer, percepções, expectativas, preocupações e interesses, e participação sociopolítica.

O estrato populacional entre 15 e 24 anos totalizava cerca de 22,1% da população da cidade de Goiânia.<sup>10</sup> Desta parcela, 63,6% se encontrava na escola em 2001, com significativas diferenças entre as regiões da cidade. Analisando os índices de frequência escolar encontrados nas regiões de Goiânia, Guimarães (2002) constatou a relação entre as condições socioeconômicas e a formação escolar da juventude. Essa autora observa que na

região noroeste da cidade, que concentra o contingente mais excluído da população, os jovens com grau de escolaridade até a 8ª série somam 57,8% dos jovens daquela região; o restante – 42,3% – cursou ou cursa o ensino médio. Por outro lado, na região central, que concentra os setores médios e altos da população, apenas 13,9% dos jovens tem até a 8ª série do ensino fundamental, 65,2% encontram-se no ensino médio e 20,9% tem de nível superior incompleto a pós-graduação. (Guimarães, 2002, p. 295)

---

<sup>10</sup> A pesquisa *Perfil da juventude goianiense* tomou por base a população total de Goiânia segundo os dados do IBGE. Na época de sua realização, a população com idade entre 15 e 24 anos totalizava cerca de 221.000 indivíduos. Para alcançar uma margem de erro máxima estipulada em 6%, foram feitas 601 entrevistas por questionário, aplicadas tanto em residência, quanto em pontos de fluxo de transeuntes. Utilizamos o relatório *Retratos da Juventude*, publicado pela Assessoria de Juventude da Prefeitura Municipal de Goiânia como forma de divulgação da pesquisa.

Ao comparar os resultados educacionais de Goiânia com o índice nacional, de 50,4%, a pesquisa constatou um acentuado descompasso entre idade e série no ensino médio. A expectativa etária para o ingresso nessa fase é de 15 anos, e 78,4% dos entrevistados na pesquisa tinham idade entre 17 e 24 anos. Os números referentes ao grau de escolaridade dos jovens, bem como o índice de abandono dos estudos, puderam ser considerados em sua ligação com as condições socioeconômicas. A evasão escolar, de acordo com a pesquisa, era mais acentuada nas classes C, D e E. O trabalho, entre os homens, e o casamento/gravidez/filhos, entre as mulheres, foram apontados como os principais motivos para o abandono escolar.

As questões referentes a trabalho, em particular, às chances de crescimento profissional, foram associadas pelos entrevistados com os prejuízos causados pelo abandono escolar. De fato, segundo a pesquisa *Perfil da juventude goianiense*,

dentre os jovens que estão trabalhando, 59,2% têm o nível de escolaridade da quinta série do ensino fundamental ao ensino médio incompleto. Dentre os que têm o nível de escolaridade até a quarta série, mais da metade está desempregada, o que não se observa em relação aos entrevistados que têm o nível de escolaridade de ensino médio completo a superior. Pode-se inferir que um maior nível de instrução favorece a permanência do jovem no mercado de trabalho. (Queiroz; Chaves, 2001, p. 39-40)

A pesquisa demonstrou que a situação de trabalho da juventude goianiense tinha também uma determinação econômica. Mais da metade dos jovens da classe E (59,4%) trabalhava. Apenas 3,1% deles nunca trabalharam e não estavam procurando emprego. Já na classe A, 31,1% trabalhavam e 37,8% nunca trabalharam e não estavam procurando emprego. As classes intermediárias possuíam índices respectivos de 48,9% e 16,5% para a classe B, 49,3% e 15,3% para a classe C e 48,2% e 9,4% para a classe D. Os jovens mais atingidos pelo desemprego pertenciam às classes C, D e E, com índices de 34,7%, 27% e 25,6%, respectivamente (Queiroz; Chaves, 2001).

A maioria dos jovens trabalhadores de Goiânia percebia renda mensal de até dois salários mínimos. Além disso, observou-se que quanto maior era a faixa de idade, maiores eram os níveis de renda. Assim, 29,4% dos jovens

de 15 a 16 anos recebiam menos que um salário mínimo e apenas 5% possuíam um rendimento de um a dois salários mínimos, ao passo que, entre os de 22 a 24 anos, os índices eram de 14% e 46,9%, respectivamente. Os jovens de idade mais elevada possuíam carga horária de trabalho maior, bem como estavam nas maiores faixas de rendimento.

Pelo cruzamento entre os dados sobre a carga de trabalho e os sobre o nível de instrução dos jovens trabalhadores de Goiânia, ficou claro que aqueles cujo período de trabalho se estendia por mais de oito horas diárias concentravam-se nos estratos de escolaridade compreendidos entre a quinta série do ensino fundamental e o ensino médio completo. Esses jovens pertenciam às classes C e D, categorias econômicas em que se encontravam os salários mais baixos. Verificou-se ainda maior incidência de desemprego entre os jovens de faixas etárias mais elevadas e com níveis de instrução inferiores. Evidenciou-se também que as mulheres eram “mais discriminadas no mercado de trabalho que os homens, pois mais da metade (60,8%) dos que possuíam, no último emprego, contrato sem carteira assinada [eram] do sexo feminino e apenas 39,2% do sexo masculino” (Queiroz; Chaves, 2001, p. 46).

No que concerne à participação sociopolítica, quase todos os entrevistados pela pesquisa *Perfil da juventude goianiense* afirmaram acreditar que podiam contribuir para a mudança da sociedade, e 90% deles revelaram que, pelo menos de vez em quando, assistiam ao noticiário sobre política. Entretanto, as formas de participação coletiva eram fortemente desprezadas pelos jovens: 81,5% disseram que nunca participavam de associações de bairro ou grupos comunitários. Observaram-se índices semelhantes quanto à atuação em movimentos sociais ou em ações em prol de causas coletivas: 86% declararam que nunca participavam em partidos políticos; 53% disseram que nunca assinavam manifestos de protesto ou de reivindicações; 63% alegaram não tomar parte em manifestações coletivas a favor ou contra os governos; e 70% disseram não se envolver com quaisquer formas de agrupamentos com orientação política. Os grupos que os entrevistados disseram integrar foram, em primeiro lugar, o da religião, com 45,4% de incidência, o do futebol, o da música e o do movimento estudantil, com 30%, 15, e 14%, respectivamente.

Segundo as autoras do relatório *Retratos da juventude*,

o comportamento dos jovens, de modo geral, parece ser decorrente da falta de consciência política, pois mais da metade deles (52,5%) alega que tanto faz se o governo é uma democracia ou uma ditadura, desde que seja bom, 13% respondem que, em certas situações, é melhor uma ditadura do que uma democracia, e 34,5% afirmam que a democracia é sempre melhor do que qualquer outra forma de governo. (Queiroz; Chaves, 2001, p. 85)

Houve um forte indicativo na pesquisa de que os jovens goianienses atribuíam um grande valor às instituições tradicionais como família, igreja e escola, levando a crer que as concepções, ideias e valores desse grupo social eram incorporados às concepções, ideias e valores oriundos das instituições tradicionais. Percebeu-se, ao mesmo tempo, uma grande desilusão com as instituições políticas e com seus representantes, o que ficou demonstrado pelo alto índice de desconfiança nos partidos (75%).

Esse resultado denota, mais do que a falta de consciência política, o custo do fracasso das ações coletivas, introjetado desde a juventude na mentalidade das camadas mais pobres da população. Esse aspecto e também a falta de escolarização e a baixa qualidade do ensino podem ser considerados como alguns dos motivos que levaram mais da metade dos entrevistados a não fazer distinção entre democracia e ditadura. A rejeição das formas de participação sociopolítica indicou, segundo o relatório de Queiroz e Chaves (2001), a presença de um individualismo marcante, que se manifestou no discurso de apologia ao sucesso e na crença da juventude como um tempo de preparação para uma profissão (71,3% dos entrevistados vincularam a frequência escolar à garantia do futuro profissional). Mesmo quando se tratava de questões de alcance coletivo, como a violência e a saúde, havia o entendimento de que a resolução dos problemas sociais decorria de uma perspectiva individual.

Pode-se agregar, à explicação dos dados da pesquisa *Retratos da juventude*, a questão do “imperativo social do desempenho”, cuja preponderância se funda, por um lado, em um exacerbado estímulo ao individualismo, associado com o consumo, e, por outro, em uma concepção de fracasso como responsabilidade individual, conforme discussão feita por Jessé Souza (2001, 2003).

## JUVENTUDE E POLÍTICAS PÚBLICAS EM GOIÂNIA

A pesquisa *Políticas públicas de juventude na região metropolitana de Goiânia*, realizada e divulgada pelas professoras Maria Tereza Canezin Guimarães e Edna Mendonça O. de Queiroz, envolve, além da capital, três municípios da região metropolitana. Seus dados compõem uma fonte de extrema relevância para a compreensão das dinâmicas atuais das políticas públicas para jovens.

Essa pesquisa distingue as iniciativas do poder público em ações, projetos e programas. As ações “contemplam formas de intervenção do poder público em resposta às demandas da juventude feitas por meio de atividades eventuais” (Guimarães; Queiroz, 2005b, p. 9), os projetos “definem de modo sistematizado os objetivos e as atividades propostas” e os programas “configuram atividades [...] para atingir objetivos específicos de caráter mais duradouro” (p. 9).

As ações públicas existentes na região metropolitana de Goiânia (RMG) se dispersam em políticas de diferentes órgãos, as quais, buscando cumprir determinados objetivos, atendem o público jovem, mas não são especificamente voltadas para ele. Das ações encontradas pela pesquisa, 46,6% atingem as faixas etárias de 14 a 24 anos, particularmente alunos das escolas e crianças ou adolescentes que residem na RMG. São contemplados ainda jovens carentes de baixa renda (6,7% das ações), jovens em situação de vulnerabilidade social (5%), jovens em conflito com a lei (3,3%) e crianças e adolescentes envolvidos com o trabalho infantil (3,3%).

O maior quantitativo dessas ações (81,5%) se encontra em Goiânia. Trata-se de iniciativas realizadas de modo geral, pelos órgãos criados com o objetivo de atender às demandas juvenis: a Assessoria Especial para Assuntos da Juventude em Goiânia, a Superintendência de Juventude e Eventos em Trindade e as secretarias de educação. A maioria das ações foi concebida pelos próprios municípios no período de 2001-2004, contando com reduzida participação de outros setores. Essa situação fica patente pela análise dos recursos alocados: 86,8% são municipais (provenientes em grande parte do direcionamento de verbas federais) e 18,7%, federais. Os programas originados diretamente de reivindicações da sociedade civil ou de grupos juvenis representam apenas 11,5% do conjunto de iniciativas públicas identificadas pela pesquisa.

No que se refere à busca de consultoria para a implementação de políticas públicas para a juventude, aproximadamente 48,3% das ações contam com assessoria de órgãos públicos, universidades, ONGs ou empresas privadas. No entanto, em cerca de dois terços (61,7%), não houve qualquer tipo de preparação para a realização das iniciativas propostas. Nos trabalhos, prevaleceu a atuação de estagiários, que passaram previamente apenas por cursos ou programas de preparação desenvolvidos pela equipe técnica das próprias prefeituras.

Apesar da diversificação dos objetivos, que variam, como já foi dito, conforme os órgãos em que as políticas estão alocadas, 19% das iniciativas identificadas possuem como fim a ampliação e/ou desenvolvimento do universo cultural e artístico dos jovens, 10,4%, a inclusão social, e 9,1%, a promoção do protagonismo juvenil. No âmbito prático, as principais iniciativas desenvolvidas são palestras, com 23,4%, e oficinas, com 22,1%.

Algumas indicações preliminares sobre o desenho das políticas públicas para juventude em Goiânia e nos municípios pertencentes à RMG são fornecidas pelas autoras da pesquisa:

- a) diversificação das atuações dos municípios estudados;
- b) acentuada dispersão das ações, projetos e programas que atendem ao segmento juvenil;
- c) maior densidade de atuação do poder público no município de Goiânia, que se manifesta em termos quantitativos e qualitativos;
- d) ações, projetos e programas, em sua maioria, concebidos e implementados pelo poder público municipal;
- e) índice de participação do público destinatário de 36,7%;
- f) ações do poder público municipal no conjunto da RMG realizados em sua maioria, com recursos, próprios, com reduzida participação da sociedade civil e nenhum recurso advindo de organismos internacionais;
- g) concentração no município de Goiânia do número maior de projetos e presença de parceiros diversos da sociedade civil, como organizações não governamentais (ONGs), fundações, empresas, associações e universidades;
- h) de um modo geral, ações existentes foram concebidas e executadas durante a gestão 2001-2004, o que delinea um quadro pouco consolidado que se reflete no funcionamento dos programas;

- i) Goiânia e Trindade contam com assessoria exclusiva para atender às demandas juvenis e apresentam diferentes dinâmicas de atuação. (Guimarães; Queiroz, 2005c, p. 4)

Além da diversificação das iniciativas e de sua dispersão, a pesquisa observa acentuadas divergências de concepções sobre a juventude, bem como sobre suas necessidades e anseios, entre os municípios estudados e entre os órgãos públicos responsáveis pela implementação das políticas. Essas concepções funcionam, no mais das vezes, como justificativa para a intervenção do poder público na realidade dos jovens. As divergências estão relacionadas com a capacitação dos gestores. Em Goiânia, 66% deles possuem curso superior completo, ao passo que nas cidades de Senador Canedo, Aparecida de Goiânia e Trindade, apenas 25% têm esse nível de qualificação.

Parece resultar dessas diferenças o fato de que os gestores ligados à Assessoria da Juventude em Goiânia, ao se afinarem com o discurso acadêmico sobre os jovens, expressam uma compreensão da “condição juvenil como diversa, plural, complexa, e formulam interpretações mais elaboradas acerca do sentido de transversalidade que a política pública juvenil deve ter para contemplar os diferentes segmentos” (Guimarães; Queiroz, 2005c, p. 14).

Nos demais municípios, a matriz que define as iniciativas públicas baseia-se na noção de filantropia. Nesse sentido, diversas formas de assistencialismo constituem modalidade recorrente nas ações, programas e projetos. Pode-se identificar também práticas clientelistas permeando fortemente as ações públicas, seja por objetivos eleitoreiros, seja por concepções culturais arraigadas. Esse modo de atuação corrobora a ideia do jovem carente de bens materiais e instrucionais e reforça o quadro de risco social, vinculado à violência e ao uso de drogas. Para os gestores com essa concepção, os jovens necessitam da intervenção do poder público que, ao atuar sobre determinadas situações, garantiria proteção e promoveria conscientização.

Os projetos e programas de transferência de renda do governo federal também são fundados na concepção de que os jovens oriundos das camadas populares, beneficiários das iniciativas públicas, “devem ser passíveis de intervenção assistencial”. O “binômio *risco e proteção* para produzir a inclusão

social é recorrente nos discursos dos gestores e mediado pela legalidade do ECA” (Guimarães; Queiroz, 2005c, p. 13, grifo das autoras).

Nos municípios englobados pela pesquisa, excetuando-se Goiânia, foram encontradas iniciativas públicas nas áreas de esporte, de cultura e lazer e de assistência social. Em Aparecida de Goiânia, há, na área de esporte e lazer, um programa que inclui, além de práticas desportivas, o ensino de religião e política. Os ensinamentos de política têm como objetivo, de acordo com a fala do gestor, levar os jovens a “saber o nome do prefeito, da primeira dama e dos vereadores” (2005c, p. 5). No campo assistencial, Aparecida de Goiânia conta com o projeto Sentinela, programa de transferência de renda do governo federal. Senador Canedo, município onde as iniciativas do poder público são majoritariamente na área de assistência social, também possui o Sentinela e, além dele, o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI). A concepção de juventude que orienta as ações fica expressa na afirmação da gestora de que “trabalha com a concepção de uma juventude consciente, mas muitas vezes consciente de seus direitos e não de seus deveres” (p. 7). A noção de protagonismo juvenil, que define a natureza do programa, é reinterpretada sob a perspectiva do senso comum.

Em Trindade, único município além de Goiânia a possuir um órgão específico para tratar das questões da juventude, a Superintendência da Juventude, as principais iniciativas estão voltadas para a área de cultura e lazer e se realizam por ação da própria superintendência ou da Secretaria de Educação e Cultura. Desenvolve-se, por exemplo, numa parceria com a ONG Grupo Desencanto, um projeto de atividades artísticas, chamado Semear Consciência. As autoras da pesquisa, ao analisarem as falas das gestoras de Trindade acerca de sua concepção de juventude, assim se expressam:

Compreendida como fase da vida, a juventude é percebida como fadada ao risco, e as expressões prevenção, cuidado, conscientização (abrir a cabeça), sobretudo no combate ao uso de drogas e à violência, assumem centralidade nas falas que anunciam intervenções assistenciais para minimizar o que qualificam de problemas sociais e morais decorrentes da situação de pobreza e exclusão social. Em razão dessa concepção, as ações públicas orientam-se para eventos em que os jovens são chamados a participar, no espaço da ordem instituída. (Guimarães; Queiroz, 2005c, p. 7)

Em Goiânia, diferentemente dos demais municípios pesquisados, as concepções dos gestores das ações, projetos e programas nos campos da cultura, assistência social, educação e saúde podem ser qualificadas como estando no limiar das “representações instituintes de uma outra compreensão da realidade, no caso específico, do que significa ser jovem nas sociedades contemporâneas e como o poder público poderia desenvolver ações diferenciadas para esse segmento da população” (2005c, p. 9). Na capital, no âmbito de iniciativas culturais, os gestores acrescentam à ideia de juventude como etapa da vida relacionada à energia, à utopia e à atuação político-social, a noção de diversidades de agrupamentos e de identidades culturais. No campo da assistência social, eles avançam em relação aos gestores dos demais municípios ao inovarem a “política tradicional da assistência social”, com um pensamento “diferente da concepção moralista que percebe os problemas dos jovens como decorrentes da desagregação familiar” (p. 11), considerando o jovem como sujeito de direitos.

As políticas públicas na RMG concentram-se em iniciativas do poder público, sendo quase inexistentes ações de ONGs e da sociedade civil em geral. Podemos afirmar que a lógica dominante nas políticas públicas para a juventude em Goiás é o “clientelismo distributivista”, conforme a formulação de Wanderley G. dos Santos (2006a). Isso se faz sentir nos projetos e ações do poder público e também na prática das lideranças locais de prestar certos serviços aos jovens. Os motivos eleitoreiros ficam claros quando se observa o tipo de serviços oferecidos e a qualificação dos gestores que estão à frente das iniciativas públicas. Algo que se torna ainda mais evidente quando tomamos como referência a Assessoria de Juventude de Goiânia que, em particular no período de 2001 a 2004, esteve sensivelmente voltada para o empoderamento da juventude.

#### **A ASSESSORIA DA JUVENTUDE (AJ)**

A Assessoria de Juventude de Goiânia, criada em 1997 como Assessoria Especial para Políticas Públicas de Juventude, foi um dos primeiros órgãos públicos no país voltado às questões dos jovens. Ela possui em sua trajetória três momentos distintos. No primeiro, quando de sua criação no governo do

Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), a AJ constituía um espaço privilegiado de atuação da juventude do próprio partido, levando as organizações partidárias e estudantis que apoiaram a iniciativa a romper com o projeto. Entre as ações empreendidas neste momento, estão a realização da pesquisa *Juventude mostra sua cara*, em 1997, a geração de políticas de emprego e renda e a tentativa malsucedida de constituição do Conselho Municipal da Juventude.

No segundo momento, que compreende os anos de 2001 e 2002, já na gestão do Partido dos Trabalhadores (PT) no município, a significativa atuação da AJ na sociedade marca a entrada efetiva das questões da juventude na agenda governamental. A AJ participou das discussões do Plano Plurianual e da Lei Orçamentária do Município, conseguindo que, pela primeira vez, “ações destinadas à juventude pudessem constar no orçamento do município” (Guimarães; Queiroz, 2005a, p. 4). Além disso, obteve a implantação do Orçamento Participativo Jovem (OP Jovem), que aprovou, entre outras medidas, a construção dos Centros de Referência da Juventude.

A experiência prévia dos gestores com o movimento estudantil e com a atuação partidária no PT indicava a necessidade de estabelecer relações com os movimentos de juventude existentes no município. Em vista disso, a AJ procurou, com apoio no Orçamento Participativo (OP), mobilizar os jovens nos diversos espaços da cidade em que se faziam presentes. Buscou-se, de início, uma aproximação com um dos raros movimentos organizados de Goiânia, o movimento hip-hop, cuja participação nas iniciativas da assessoria foi extremamente significativa, tornando tênues os limites entre a ação do poder público e a ação dos movimentos sociais.

Uma das principais realizações da AJ nesse período foi a promoção da *Expo-grafite*, cujo objetivo era, por meio de um curso preparatório, “tirar o *pixador* [sic] da rua e fazer dele um artista plástico contemporâneo, *desmarginalizando* o artista de rua”, de forma que os grafiteiros pudessem “ter uma renda própria a partir de sua criação” (2005a, p. 4, grifos das autoras). Acreditava-se que “seria possível mudar a realidade da cidade e torná-la mais favorável à juventude de um modo geral, em especial no que se refere à produção e ao acesso à cultura” (p. 5). Houve ainda no período o Congresso da UNE, que incidiu sobre a AJ como uma demanda advinda de setores do

movimento estudantil-partidário, portanto, independente dos interesses dos gestores, requerendo recursos muito superiores àqueles despendidos com o movimento hip-hop.

No terceiro momento, os anos de 2003 e 2004, a AJ, contando com gestores “com maior qualificação escolar, experiência do movimento estudantil universitário, estudos específicos da temática juventude e inserção em eventos voltados para a discussão de políticas” (p. 5), realizou dois grandes projetos: a 1ª Conferência Municipal de Juventude, em abril de 2004, e o 1º Festival da Juventude, em julho do mesmo ano.

A organização da Conferência ocorreu por meio de articulações com diversas instituições da cidade, como empresas, universidades e secretarias municipais. O evento, que contou com cerca de 1.200 inscritos, tinha como questão mais premente o envolvimento dos jovens que não participavam de movimentos organizados. Contudo, a maior parte dos participantes era representante de entidades ligadas às Pastorais da Juventude da Igreja Católica, dos centros acadêmicos, das juventudes partidárias do PT, PCdoB, PMN, PPS, de associações como a Pérola Negra – que trabalha no combate à discriminação racial –, do grupo Calunga de Capoeira Angola e do movimento hip-hop.

Além da Conferência e do Festival da Juventude, essa gestão da AJ implementou programas como o *Fala Galera* e o *Jovem em Ação*, que consistiam em debates e oficinas, planejados com base em consultas prévias sobre as demandas dos jovens de determinada região da cidade, e executados nos bairros, avançando no sentido da elaboração efetiva de documentos relacionados especificamente ao público jovem. A Assessoria da Juventude formulou e divulgou

uma compreensão da diversidade do mundo juvenil e das diferentes juventudes [...] com as quais deveria estabelecer interlocução enquanto instância indutora de espaço público, para o qual convergiam necessidades, expectativas e interesses de segmentos juvenis, embora a maioria das ações tenham sido pontuais e mobilizatória. (Guimarães, 2005, p. 12)

Isso aconteceu principalmente nas duas últimas gestões indicadas, por meio da atuação de seus jovens gestores.

## A JUVENTUDE NA CENA DE ROCK INDEPENDENTE EM GOIÂNIA

Realizamos uma pesquisa na 12ª edição do Goiânia Noise Festival (GNF), um dos maiores festivais de rock independente do país, visando conhecer as características dos participantes da cena de rock independente goiano. Buscamos verificar aspectos gerais, tais como sexo, idade, situação socioeconômica, escolaridade, e tópicos mais específicos, como a participação política e o posicionamento diante de questões como o casamento civil entre homossexuais, as preferências musicais e a frequência a outros festivais e eventos independentes realizados na cidade.

Não pretendemos abarcar todo o universo da cena de rock independente em Goiânia, cujo tamanho é difícil de determinar. Apesar de vermos a cena como um movimento cultural de juventude, não se tem uma organização institucionalizada, que nos possibilite precisar o número de participantes das ações a ele relacionadas. Entre os integrantes da cena independente, as bandas e os músicos, os agitadores culturais e o público, os frequentadores dos festivais, as únicas formas de institucionalização aparecem com as produtoras musicais, que organizam os eventos. No caso do GNF, esse papel é cumprido pela produtora e gravadora Monstro Discos, cujas ações são prioritariamente a produção e realização de eventos e a gravação dos CDs das bandas que compõem o seu *cast*. Se considerarmos as produtoras e também as bandas, raramente compostas por mais de cinco integrantes, veremos que juntas elas representam apenas uma parte do quantitativo de participantes da cena independente. Nesse universo, existe o que Scott Lash (1997) denominou “comunidade reflexiva”, os músicos de determinada banda frequentemente assistem aos shows das demais. Apesar disso, é o público diversificado que engloba o maior quantitativo de pessoas presentes nos festivais e eventos da cena de rock independente em Goiânia.

O formato do GNF divide as diversas atrações musicais em três noites, o que dificulta a definição do número de frequentadores do festival, porque parte significativa dos participantes pode ir mais de uma vez. Para que nossa pesquisa tivesse como resultados números representativos desse universo, tomamos como base a estimativa de 5.000 pessoas.

Registramos que, no conjunto de participantes do 12º GNF, era bastante equilibrada a frequência de pessoas do sexo masculino e do sexo feminino, com 56,3% e 43,7%, respectivamente. No que se refere à idade, os jovens de 15 a 24 anos, em termo agregados, somaram 57,4% dos entrevistados, o que nos permite considerar a cena de rock independente como um movimento predominantemente de juventude, mesmo dentro dos parâmetros limitadores utilizados pela Unicef. Observamos que 26,4% dos participantes, um grande quantitativo, tinham de 25 a 29 anos e 13,1% tinham mais de 30 anos. O entrevistado mais velho possuía 49 anos. Estes últimos dados dão margem a um tratamento conceitual que ultrapasse a delimitação etária comumente utilizada nos estudos sobre a juventude para que se possa adotar a noção de “geração”.

A maior parcela dos participantes do festival era natural de Goiânia, 59,2%. Agregando-se a esse número os 13,8% nascidos em cidades do interior de Goiás, temos um aspecto interessante. O GNF é um festival de rock realizado em uma cidade e um estado caracterizados normalmente pela cultura country/sertaneja. O número significativo de entrevistados de Goiás pode ser um indicativo tanto de um pluralismo, associado à circulação dos indivíduos pelos diferentes espaços de produção e difusão cultural da cidade, quanto da formação de identidades diversas em cada um desses espaços. Chama atenção também a quantidade de pessoas nascidas em Brasília ou em outros estados (26,6%), principalmente se tivermos em conta os dados sobre a cidade de residência. Apenas 4,2% dos que eram naturais de lugares fora do estado de Goiás não moravam em Goiânia, o que nos permite dizer que o crescimento urbano pode ter influído na produção cultural da capital.

Quando perguntados sobre sua ocupação principal, 56,9% dos entrevistados afirmaram que trabalhavam, 36,8% que eram estudantes e 3,6% que trabalhavam e estudavam. Do primeiro quantitativo, apenas 1,8% se encontrava na faixa etária de 15 a 19 anos, ao passo que 20,8% tinha entre 20 e 24 anos e 22,5%, entre 25 e 29 anos. Daqueles que se declararam estudantes, 20,2% tinham entre 15 e 19 anos, 11,9% entre 20 e 24 anos e apenas 3% entre 25 e 29 anos. O maior número dos que disseram que trabalhavam e estudavam estava na faixa etária de 20 a 24 anos (2,4%). Cabe ressaltar

que esse aspecto da pesquisa não nos permite chegar a uma definição sobre a estrutura ocupacional dos participantes do 12º GNF, pois os respondentes foram solicitados apenas a indicar sua ocupação principal, sem que fosse preciso fornecer detalhes sobre o tema. No entanto, a correlação entre os dados sobre a ocupação principal e sobre a idade dos indivíduos produz resultados equivalentes aos que foram obtidos pelo Relatório de Desenvolvimento Juvenil 2006, segundo o qual o quantitativo dos que apenas estudam decresce à medida que a idade aumenta e dos que apenas trabalham se eleva no mesmo sentido. A ausência de entrevistados que não estudavam nem trabalhavam se deve, provavelmente, ao fato de que a maior parte dos participantes do 12º GNF pertencia às classes média e alta.

Para avaliar a situação socioeconômica dos entrevistados, foi-lhes perguntado, entre outras coisas, o bairro onde residiam. Confrontando as respostas obtidas com os dados do Mapa da Exclusão/Inclusão Social de Goiânia (2004), foi possível determinar os índices de inclusão/exclusão social de cada um dos bairros encontrados na pesquisa e, conseqüentemente, inferir a condição socioeconômica dos participantes do 12º GNF.

O Mapa da Exclusão/Inclusão Social de Goiânia “é uma metodologia de análise geoespacial de dados e produção de índices intraurbanos sobre a exclusão/inclusão social e a discrepância territorial da qualidade de vida” (Mapa..., 2004, p. 21). Esses índices são produzidos para os 63 distritos censitários da cidade, tendo por base a distribuição de 17 variáveis agregadas em quatro utopias: autonomia, qualidade de vida, desenvolvimento humano e equidade. Busca-se reconhecer a realidade dos processos sociais de exclusão e inclusão, para, em seguida, estabelecer “padrões básicos de inclusão social” definidos por meio “de discussões coletivas junto a atores sociais e técnicos envolvidos na produção de dados, análises e na formulação de políticas, programas e ações sociais”. O Mapa de Goiânia constitui-se em uma ferramenta de conhecimento da realidade goianiense porque expõe as “discrepâncias socioterritoriais e os contrastes entre as precariedades e os benefícios da vida urbana”, que se referem às “ofertas de serviços básicos e às condições de vida dos seus moradores, mensurando as defasagens existentes entre esses moradores quanto aos níveis de renda, escolaridade etc.” (Mapa..., 2004, p. 29).

O índice de exclusão social (IDX) dos bairros residenciais dos entrevistados no 12º GNF se concentrava, predominantemente, acima de zero, o que indicava o “padrão básico de inclusão”, ou seja, “o ponto de mutação de uma dada situação de exclusão ou de inclusão” (p. 36). Esse padrão é definido, segundo a metodologia do Mapa, com base nos seguintes itens:

- renda do responsável pelo domicílio entre 2 e 3 salários mínimos;
- responsável pelo domicílio com 8 a 14 anos de estudo;
- 100% dos responsáveis pelo domicílio do sexo feminino alfabetizados;
- 0% dos responsáveis pelo domicílio do sexo feminino sem renda;
- 7% dos habitantes do distrito com idade igual ou superior a 70 anos;
- 90% dos domicílios conectados à rede geral de água;
- 99% dos domicílios atendidos por serviço de coleta de lixo;
- 100% dos domicílios com banheiro;
- 4 pessoas em média habitando um domicílio;
- 0% de famílias morando em cômodos improvisados. (Mapa..., 2004, p. 37)

Dos indivíduos pesquisados, 10,2% encontravam-se em bairros com índice abaixo do padrão de inclusão, 48,3% residiam em bairros com índice entre 0 e 0,49 e o restante (41,5%) em bairros que podiam ser considerados com altos índices de inclusão social, entre 0,5 e 1. Os resultados obtidos com o público do GNF configuravam de forma mais marcante a situação de inclusão social se considerássemos que, em Goiânia, 539 mil habitantes, ou 53% da população total, residiam em distritos excluídos.

Podemos observar, além do índice de exclusão social, a tendência da nota de autonomia, que é medida por meio do indicador de renda com base no rendimento do chefe de família. A divisão dos valores brutos para esse índice em relação aos bairros residenciais dos entrevistados no 12º GNF se realizou da seguinte forma: 2,7% obtiveram notas menores que zero; 37,2% notas entre 0,1 e 0,49 e 60,1% entre 0,5 e 1. O padrão de inclusão social estabelecido pelo Mapa de Goiânia (2004) para a utopia autonomia, representado pela nota zero, está na faixa de 2 e 3 salários mínimos (SM), e a variação compreende os estratos “responsável sem rendimento (-1,0)” e “responsável com renda maior do que 20 salários mínimos (1,0)”. Os dados

da pesquisa apontaram para uma tendência de concentração dos entrevistados nos 31 distritos que possuem notas entre 0,3 e 1. No que se refere aos ganhos do chefe da família, portanto, os participantes do GNF moravam majoritariamente em regiões em que foram registradas rendas de 3 SM até acima de 20 SM. Os índices de inclusão social e de autonomia, obtidos com referência ao bairro residencial, permitiram-nos afirmar que o público do festival situava-se nas faixas econômicas média e alta, visto que os dados demonstraram uma concentração nos bairros com alta inclusão social e com altos níveis de renda dos responsáveis.

No que se refere à escolarização, os entrevistados na pesquisa, em sua maioria, possuíam ou estavam cursando o nível de graduação, 62,1% do total. Resultado que remete aos dados sobre a faixa etária predominante do público do GNF. Sobre o abandono escolar e/ou a defasagem idade/série, entre os entrevistados, essas taxas eram pouco significativas. Dos 25 indivíduos que declararam ter entre 15 e 17 anos, apenas quatro (dois com 15 anos e dois com 16) estavam no ensino fundamental – tendo-se em vista que 15 anos é a idade considerada correta para a entrada no ensino médio. De 75 indivíduos nas faixas etárias entre 18 e 24 anos, somente onze não tinham nível de graduação (completo ou incompleto). Esses dados podem ser considerados também indicadores do nível de renda dos participantes do GNF, já que, no Brasil e, mais especificamente em Goiânia, as taxas de abandono da escola e de defasagem idade/série são maiores nas classes econômicas mais baixas.

No que concerne à participação política, foi perguntado, primeiramente, sobre a filiação partidária ou o envolvimento em movimentos sociais, associações de bairro, grêmio estudantil, centro acadêmico ou diretório estudantil, e, depois, sobre a participação recente em algum tipo de mobilização, tais como greves, piquetes, passeatas, ocupação de prédios públicos ou abaixo-assinados. Pretendia-se avaliar, com a primeira pergunta, o pertencimento a movimentos organizados tradicionais. Com a segunda pergunta, buscava-se determinar a adesão a formas menos institucionalizadas de manifestação política. Os resultados da pesquisa confirmaram a tendência goianiense, que também aparece em âmbito nacional, de registrar

baixa participação política. Apenas 18,4% disseram pertencer a algum tipo de movimento organizado e 31% afirmaram ter participado de algum tipo de manifestação política. Os dados encontrados se assemelharam aos níveis de participação da juventude de modo geral.

Entre os participantes do GNF, surgiu um dado significativo no que se refere à opinião sobre a união civil entre homossexuais. Segundo a pesquisa *Retratos da juventude goianiense* (2001), 68,5% dos jovens goianienses mostraram-se contrários à união civil entre homossexuais e apenas 26,5% posicionaram-se favoravelmente. De acordo com as coordenadoras do trabalho, esse resultado mereceria estudos mais aprofundados para avaliar se ele retratava uma atitude conservadora dos jovens ou se decorria de uma influência da mídia que, segundo elas, “transfere a discussão do âmbito da legalidade para a esfera da constituição de relações afetivas entre as pessoas do mesmo sexo” (Queiroz; Chaves, 2001, p. 76). A pesquisa com os participantes do 12º GNF mostrou um posicionamento sobre o tema completamente distinto, 85,6% dos entrevistados afirmaram ser favoráveis ao casamento civil entre homossexuais e apenas 10,9% se declararam contra. Temos, nesse contexto, um posicionamento progressista. O grande quantitativo de indivíduos favoráveis coloca em dúvida a ideia de que a mídia (ou a Igreja) poderia influenciar a justificação ético-legal da união civil entre homossexuais.

Para avaliar a preferência musical dos participantes, os gêneros musicais foram propositadamente agrupados em categorias gerais que englobam diversos subgêneros: heavy metal; rock alternativo (que abrangia do rock de garagem ao indie rock inglês); o punk rock (que incluía o hardcore); o pop rock; a Música Popular Brasileira (MPB); a música sertaneja e o pagode. Os entrevistados tiveram que atribuir a cada um desses grupos uma nota de 1 a 7, em ordem decrescente de valor. A preferência máxima (a nota 1) concentrou-se nas categorias de rock alternativo (38,5%), punk rock (25,3%) e MPB (18,4%). É interessante observar os altos índices de recusa em responder a respeito dos grupos pagode e música sertaneja (36,4% e 37,9%, respectivamente). Essa recusa indica, provavelmente, que, mais do que gostar pouco, os participantes da cena independente sequer ouvem estes gêneros e, por isso, não opinam sobre eles.

Dos entrevistados, 50% disseram que tocavam algum instrumento musical e 48,9% que não, mas, surpreendentemente, quando perguntados se possuíam banda ou grupo de música, apenas 27% responderam afirmativamente. Esse resultado possivelmente tem relação com o fato de o festival ter-se tornado um grande evento com atrações reconhecidas nacionalmente, como, no 12º GNF, as bandas Los Hermanos e Nação Zumbi. Nessa edição, o festival contou com a captação de recursos via Lei Goyazes (Lei Estadual de Incentivo à Cultura) e pôde ser realizado no Centro Cultural Oscar Niemeyer, um espaço muito maior dos que os que foram utilizados nas outras edições. Uma estrutura mais ampla, aliada à escalação de bandas de renome nacional, possibilitou atrair um grande público, não necessariamente ligado à produção musical independente.

A cena independente de Goiânia se divide em dois grupos, que denominamos cena alternativa e cena underground. Cada um deles possui festivais promovidos por selos que se dedicam à produção de gêneros musicais específicos. Na cena alternativa, a Monstro Discos, maior gravadora da cidade, que produz um som mais relacionado ao rock alternativo, organiza os maiores festivais, o GNF e o Bananada. Na cena underground, a TwoBeers ou TwoBeers (ou simplesmente TwoBeers), que lida com estilos musicais mais próximos do heavy metal, do punk rock/hardcore e do rap, realiza os festivais Miscelânea e Marmelada. A identidade dos entrevistados com a cena independente pode ser medida tomando por base sua participação em outros eventos da própria cena. Na pesquisa, 76,4% dos entrevistados, por exemplo, declararam ter participado do Bananada, e 33,3% e 33,9% do Miscelânea e do Marmelada, respectivamente.

Outro indicativo da identificação do público com a cena pode ser encontrado na prática de adquirir os CDs das bandas de rock independente de Goiânia. Observamos um interessante número, 63,2% dos entrevistados afirmaram ter adquirido, ao menos uma vez, algum CD dessas bandas. Esse aspecto, visto em combinação com os significativos índices de participação em festivais alternativos e underground, nos permite considerar que existe uma grande identificação do público com a cena independente, em especial com a cena alternativa, que organiza os festivais mais frequentados e produz as bandas mais apreciadas.

Perguntamos aos entrevistados, também, sobre os motivos para ir ao festival. Os dois principais motivos apontados foram o interesse pelos shows e a possibilidade de encontrar os amigos. Registramos ainda, em ordem decrescente de valor, a preferência, primeiro, pelo estilo de música do evento, segundo, pelo espaço que ele cria, onde há respeito às diferenças, e, por último, pela alternativa que ele oferece às opções de lazer em Goiânia. O fato de este motivo ter ficado em última posição evidencia que o festival consiste em mais do que apenas uma alternativa de lazer. Isso desconstrói a tese, comum entre os próprios participantes da cena, de que os frequentadores do universo alternativo circulariam entre os diferentes eventos culturais da cidade, inclusive a Exposição Agropecuária de Goiânia, e, por isso, não possuiriam qualquer identidade com o rock. As razões apresentadas pelos entrevistados para frequentar o festival parecem expor que há, na cena independente, uma forte identificação das audiências com as práticas que nela têm lugar.

## JUVENTUDE E GERAÇÃO

Segundo os dados sobre participação política, colhidos durante o 12º Goiânia Noise Festival, apenas 12,1% dos entrevistados declararam pertencer a movimentos organizados e também participar de algum tipo de movimento social, 19% disseram participar apenas de movimentos sociais e 5,7%, de movimentos organizados. A soma de todos os entrevistados que referiram algum tipo de participação política totalizava 36,7% contra os 62,1% que afirmaram não ter qualquer tipo de atividade política.

Esses resultados são semelhantes aos registrados na pesquisa nacional *Perfil da juventude brasileira*, expostos por Gustavo Venturi e Vilma Bokany (2005, p. 352), que registram

a baixa participação dos jovens em partidos políticos (apenas 1% milita em algum partido), em sindicatos ou associações profissionais, inclusive em entidades com interesses mais voltados ao seu momento de vida, como grêmios ou associações estudantis (2% fazem parte e só 9% já foram membros), além da baixa participação em manifestações políticas, ainda que sem vínculos, para as quais mais de 80% dos jovens nunca se mobilizaram.

Na pesquisa *Retratos da juventude goianiense*, Queiroz e Chaves (2001) registraram estes números: 2,5% dos jovens disseram participar de associações ou grupos comunitários, 3,5%, de reuniões de algum movimento ou causa social e 3%, de reuniões de partido político; 15% afirmaram já ter assinado algum manifesto de protesto ou reivindicação; 12% alegaram ter tomado parte em manifestações diversas e 30% declararam ter participação em grupos diversos. Comparando-se esses resultados com os dados do GNF, temos diferenças pequenas, mas significativas, sobre as taxas de participação da juventude no conjunto da população jovem de Goiânia e entre os participantes da cena independente.

Ventury e Bokany, no texto *Maiorias adaptadas, minorias progressistas*, defendem que “a juventude reflete as tendências e escolhas da maioria da sociedade de que faz parte” (2005, p. 359). A disposição dos jovens para seguir os comportamentos e valores hegemônicos de sua época está relacionada às exigências socioeconômicas de reprodução cotidiana ou às “recompensas por uma adesão pragmática ao convencionalismo moral, poucas alternativas, além da adaptação, desenham-se em seu horizonte como viáveis – como no horizonte de vida da maioria dos adultos” (2005, p. 367-368). O baixo associativismo em entidades políticas mais tradicionais é um traço que as gerações mais recentes compartilham com as gerações de adultos, e que não deve, pois, ser considerado como a única forma de caracterizar a participação político-social da juventude. Os jovens tomam parte de modo significativo em outros tipos de agrupamento (comunidades de bairro, grupos religiosos, associações ligadas a atividades culturais, clubes de futebol, entre outros), o que pode indicar, segundo esses autores, “uma visão crítica dos espaços tradicionais de participação e expressão de engajamento em movimentos político-culturais autônomos” (p. 358).

Venturi e Bokany, por meio da comparação entre os dados das pesquisas *Perfil da juventude brasileira* e *Discriminação racial e preconceito de cor no Brasil*, esta realizada pela Fundação Perseu Abramo com pessoas de mais de 25 anos, concluem que os jovens não são conservadores ou, pelo menos, não são mais conservadores do que as gerações adultas;

ao contrário, por conta da popularização de certos valores antes vanguardistas (como o direito à palavra e de opinião do próprio jovem), numericamente é provável que hoje haja mais jovens desafiando, modernizando ou “atualizando” seus pais (mesmo dentro de casa) do que sempre houve. (2005, p. 367)

Os grupos e minorias vanguardistas que contestam a ordem vigente, via de regra, detêm privilégios de ordem material e simbólica não disponíveis à maioria. No entanto, sua atitude crítica ou seu desprezo pelos valores e instituições dominantes “certamente tem contribuído para tensionar as relações sociais em prol de mudanças no *status quo*” (p. 368).

Para compreender os movimentos culturais no Brasil contemporâneo, tais como a cena de rock independente em Goiânia, é necessário situar e dimensionar o sentido político que esses movimentos possuem, não somente em relação ao contexto histórico e social no qual eles surgem, mas também no que se refere às ideias, aos valores e às concepções adotadas e desenvolvidas por eles.

A juventude é usualmente definida como a fase da vida compreendida entre 15 e 24 anos de idade. A limitação desse conceito fica evidente quando a perspectiva adotada para analisar movimentos culturais extrapola o contexto situacional no estudo das práticas de grupos ou comunidades concretas. As “minorias progressistas”, referidas no trabalho de Venturi e Bokany, certamente são jovens. Contudo, os indivíduos engajados em formas de atuação sociopolítica-cultural, que permitem aos autores conferirem a elas um caráter progressista, não pertencem apenas àquela faixa etária, ou seja, as idades dos participantes de práticas culturais dadas ultrapassam os limites estabelecidos pela concepção de juventude.

O conceito de geração, conforme desenvolvido por Mannheim (1982), se articula melhor a nossos propósitos de análise, porque remete a uma delimitação das possibilidades de pensamento, experiência, sentimento e ação que “restringe o campo de autoexpressão aberto ao indivíduo a certas possibilidades circunscritas” (p. 72), ou seja, a uma tendência “inerente a” toda situação social. Esse conceito nos permite determinar a influência e os impactos que a nova configuração social brasileira exerce sobre as práticas e as “visões de mundo” da juventude e nos possibilita tratar não apenas dos

jovens de 15 a 24 anos, mas também das gerações que tiveram um “contato original”, na expressão de Mannheim, com uma sociedade em processo de mudança. Esse contato marca a “modernidade” ou “atualidade” das novas gerações e define as oportunidades (ou a ausência delas) de reorientar as tendências dominantes na época, de acordo com a posição ocupada na situação social total. Empregamos o conceito mannheimiano para contextualizar as experiências sociopolítico-culturais das gerações que coexistem no presente momento e para pensar as mudanças de comportamento e de mentalidade pelas quais a juventude passou dos anos 1980 aos anos 2000, particularmente no que se refere às práticas políticas e estéticas, que acompanham as transformações nas diversas esferas da sociedade.

PARTE III

Política da diferença e rock and roll



## Contextualizando o rock

JASON TOYNBEE (2000), EM SEU LIVRO *Making popular music*, aponta o ano de 1999 como o marco temporal de transformações consideráveis na música popular no cenário global. Essas transformações se devem, em primeiro lugar, ao fato de que a distinção entre alta e baixa cultura teve seu sentido esvaziado, decorrendo disso a complexificação e sobreposição entre comunidades de gosto e os mercados; e, em segundo lugar, ao processo de globalização, acompanhado do aparecimento de novas tecnologias de gravação e reprodução, que se tornam muito mais baratas, e de novas mídias digitais, que possibilitam usos imprevisos dos artefatos culturais.

Toynbee, em diálogo com a obra de Eric Hobsbawm, afirma que essas mudanças definem o “curto século XX da música popular”, que teria durado de 1921 até 1999. Em 1921, o recorde de vendas de discos nos Estados Unidos ultrapassou 100 milhões de cópias e, nesse ano, se realizou a primeira transmissão radiofônica regular. Segundo o autor, “o curto século XX é então inaugurado na intersecção de desenvolvimentos chave na tecnologia, economia e cultura, que vieram caracterizar a música popular como forma e como instituição nos últimos 80 anos” (Toynbee, 2000, p. XIX).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> As citações de Toynbee (2000) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

Segundo Simon Frith (1981), em seu livro sobre o rock and roll, *Sound effects*,<sup>12</sup> qualquer abordagem sobre o rock anterior a 1999 é obrigada a trabalhar com as definições de comunicação de massa e com a influência das mídias utilizadas, em particular, dos discos. Estes, para o autor, são produto de organizações complexas que interpõem à experiência musical o resultado de um processo industrial elaborado, ao contrário da música ao vivo, que proporciona aos artistas e à plateia uma vivência com a imediatividade do som.

A indústria fonográfica se caracteriza por sua orientação à acumulação de capital. O mercado musical não se restringe ao consumo em torno de determinado artista ou banda. É possível distinguir os gêneros musicais que não têm um caráter massivo e os gêneros que são justamente definidos pelo mercado e seus conceitos. No primeiro grupo, encontraríamos, por exemplo, as composições eruditas, o jazz, a música de raiz (*folk music*), e, no segundo grupo, a música pop. Para Frith, “apenas a música pop possui como essência ser transmitida por um meio massivo”. A sua relação com as vendas de discos revela-se no fato de que a audiência pode ser construída pela própria indústria fonográfica. A música daquele primeiro grupo, ao contrário, é ouvida por um público que tem seus gostos construídos com base em outros critérios que não aqueles dominantes nos contextos de consumo massivo.

A engenharia do processo de construção de audiências se revela na relação entre música pop e juventude, assim como na “simultaneidade” da audição dos discos. Uma comparação com o cinema ou com as mídias impressas nos mostra que não há razões tópicas ou tecnológicas que motivem essa “simultaneidade”, “as pessoas podem ouvir os seus discos quando elas escolherem, e o valor dos seus discos não é obviamente limitado a uma data particular. Discos podem ser usados com prazer repetidas vezes (diferentemente de filmes e de muitos livros) e esgotar-se lentamente” (Frith, 1981, p. 7). Contudo, existem razões econômicas para que a audição de discos seja simultânea, pois a indústria fonográfica depende de uma constante rotação

---

<sup>12</sup> As citações de Frith (1981) aparecem no corpo do texto em tradução livre do autor.

de consumidores e, por isso, explora as noções de moda e desuso para manter as pessoas comprando. Assim, “a audiência pop compra e ouve os mesmos poucos discos nos mesmos curtos momentos. As séries de decisões, aparentemente individuais, sobre quais discos comprar assumem, portanto, uma força coletiva – todos tomam as mesmas decisões” (1981, p. 7-8).

São, em geral, os jovens que adquirem e ouvem os *hits* do momento, as músicas que estão no topo das listas das mais ouvidas e dos discos mais comprados. A relação entre o consumo da juventude e esse ranqueamento sempre foi considerada natural pela indústria fonográfica e situa-se, de acordo com Frith, no centro da importância cultural da música pop. Embora os consumidores desse gênero não sejam mais que uma coletividade informe, e o mercado musical, do mesmo modo, não seja mais que uma coleção de indivíduos, o consumo da juventude é marcado “por um sentimento de pertencimento a uma audiência comum, seja ela uma geração ou um culto” (1981, p. 9). Diante dessa relação, uma sociologia do rock (tendo este como um segmento do pop) é, para o autor, inseparável de uma sociologia da juventude.

Apesar de sua inserção no gênero pop, o rock carrega consigo elementos não comerciais que o distinguem, tais como intimações de sinceridade, de autenticidade, de qualidade artística. Por isso, a sociologia do rock proposta por Frith, além do processo de produção e consumo de músicas, deve considerar também as experiências da audiência.

Mais do que deduzir o significado do rock a partir dos processos de produção e consumo, nós tentamos compreender a produção e consumo de rock tendo por base o que está em jogo nesses processos – os significados que são produzidos e consumidos. O rock é uma música de produção em massa que carrega uma crítica de seus próprios meios de produção; é uma música consumida em massa que constrói sua própria audiência “autêntica”. (Frith, 1981, p. 11)

O significado cultural do rock se materializa numa forma musical, não conformando uma finalidade em si mesmo. O rock é feito para obter resultados emocionais, sociais, físicos e comerciais.

A ignorância de como a sua música faz sentido certamente não coloca limites à apreciação da audiência do rock; tudo o que é necessário é tomado para garantir a experiência comum de desejo, esperança e medo. A resposta à música é, em larga medida, física. Interessantemente, um dos efeitos da música é a experiência vicária de produzi-la, como os ouvintes imitam os movimentos do guitarrista, do baterista, ou do cantor. O prazer do rock é tanto cultural como físico e os significados da música não são fixos. O rock é o resultado de uma combinação, permanentemente em transformação, de desenvolvimento independente de elementos musicais, cada qual carregando sua própria mensagem cultural. (Frith, 1981, p. 15)

O rock sofreu influências em vários momentos de sua história, mas foi igualmente marcado pela busca de autenticidade. Primeiramente, ele circulou entre as possibilidades liberadoras da música negra, no que se refere principalmente ao ritmo, à expressividade, à sensualidade, à alegria e à não conformidade, mas acrescentou a elas suas pretensões artísticas e suas características reflexivas e racionalizantes. As tensões na relação entre a música negra e o rock, desde que ele surgiu, expressaram os conflitos étnico-raciais existentes na sociedade estadunidense. A performatividade dos músicos negros mediava mensagens culturais da própria identidade negra, transmitindo significados que as audiências brancas não acessavam, o que resultou, segundo Frith, na atração que a sensação de risco e de perigo do blues nos anos 1920, e do reggae, no final dos anos 1970 e início dos 1980, exerceu sobre os jovens.

Ao country, os primeiros roqueiros, Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, que tinham origens sulistas e rurais, adicionaram elementos negros. As maiores limitações do gênero eram entendidas como ideológicas. Ele era considerado conservador por sua lentidão em assimilar os equipamentos modernos e pelo conteúdo das canções, cujos temas principais giravam em torno da “vergonha”, da culpa e da aceitação da realidade. A música country “não provê nenhum espaço óbvio para a rebelião ou para o hedonismo, nenhum símbolo de interesse social e de agitação da juventude; ela descreve os problemas da vida do lixo branco e pobre, mas não as novas possibilidades do pós-guerra” (Frith, 1981, p. 26).

Os gêneros influenciados pelo country, por consequência da mistura entre ele e o blues, teriam se proposto o retorno às origens, configurando uma busca de autenticidade que inspirou o rock, dada principalmente pela

chamada *folk music*. Esta seria tomada por jovens e intelectuais esquerdistas como a verdadeira tradição popular estadunidense, do que derivou toda a caracterização da música de raiz como portadora de autenticidade, sinceridade, honestidade, independência parcial dos meios massivos e compromisso político. A “autenticidade’ *folk* era, em outras palavras, julgada de duas formas: de acordo com sua correção política e de acordo com suas origens populares” (Frith, 1981, p. 31).

Nos anos 1960, em razão do papel desempenhado pela indústria fonográfica, de toda essa construção da autenticidade da música de raiz estadunidense e, conseqüentemente, do rock, restaria apenas a *performance* artística, que se mantinha tentando expressar as experiências de sua audiência. Já os músicos se moviam, em suas produções artísticas, de formas comunais para formas comerciais.

O papel da indústria fonográfica é muito anterior ao surgimento do rock. Desde a década de 1920, as gravadoras vendiam músicas em um esquema comercial. Frith afirma que, entre as décadas de 1920 e 1950, a família era a audiência visada, “os discos pop tiveram que ser alegres e edificantes, eles tiveram que se encaixar no espaço doméstico” (Frith, 1981, p. 32). Quando surgiram, os primeiros ídolos do rock tiveram que ser “formatados” pelos produtores musicais adultos para agradar os adolescentes de meados da década de 1950 nos Estados Unidos. As músicas idealizavam o público, limitando-se a temas como “o primeiro encontro, separações bruscas, o encontro do amor e a perda de amigos” (p. 32). “Em torno do final dos anos 1950, os produtores de discos adultos dominavam a criação da música adolescente; os discos eram organizados como pacotes de sons e as estrelas simplesmente apresentavam a música que eles lhes davam; vendiam suas ‘personalidades’” (p. 33).

Segundo Frith, o rock dos anos 1960 se diferencia do pop familiar e adolescente dos anos 1950, entre outras coisas, por uma mudança ideológica: o conceito de adolescência passa a ser substituído pelo de juventude. No entanto, em que pesem as pretensões do rock em ser uma expressão de arte elevada, que se revelam na querela em torno da “poesia do rock”, e as diferenças entre os aspectos formais das músicas e a importância das letras,

todas as formas de performatividade pop, inclusive no próprio rock, se revelam como uma série de fraudes: “as estrelas do *showbiz* fingem sinceridade, os poetas do rock fingem intimidade, todos falseiam uma imagem e uma voz. O espaço entre a aparência e a realidade de uma *performance* é a fonte da ferramenta central dos letristas do pop – a ironia – e do centro de seu artifício verbal – a banalidade” (p. 36).

Apesar disso, as músicas sempre se realizam como *performance*, e suas letras são signos e veículos da voz, são “faladas”, as “palavras das músicas, sinteticamente, funcionam como fala, como estruturas do som. Elas são sinais diretos da emoção como peças (*plays*) mais do que poemas”. Além do mais, os letristas da música pop trabalham com a linguagem ordinária, “fazem as nossas palavras e frases mais lugar-comum parecerem plenas de gracejos manhosos e de referências” (p. 35-37). As músicas *pop* possuem a potencialidade de transformar a linguagem comum em formas de expressão intensas e vitais.

As banalidades da música pop que as pessoas assimilam são, em geral, não iluminadoras, mas encorajadoras: elas dão circulação emocional às frases comuns para a maioria das pessoas expressar suas questões diárias. A linguagem que nos dirige de repente parece aberta – se nós podemos falar em poesia, nós podemos falar em música pop. Ela nos dá uma forma de recusar o mundano. (Frith, 1981, p. 38)

Jason Toynbee (2000) aponta em direção semelhante ao afirmar que os músicos são “agentes exemplares”, pois eles fazem a diferença com os variados estilos, sons e músicas. Isso, de acordo com o autor, ocorre porque, de modo geral, os músicos vêm do “povo” e são apegados aos valores populares, “os músicos têm que ‘pagar suas contas’ e ‘manter-se em contato com suas raízes’, até mesmo (talvez especialmente) em gêneros como o rock independente que os configura como independentes em distinção aos tipos de música presumivelmente comerciais” (Toynbee, 2000, p. x).

O popular, em oposição à cultura de elite, tende a ser a “imagem” do povo. Ele possibilita que a música funcione como um símbolo sob o qual pessoas comuns se congregam e se identificam como uma comunidade ou um grupo e, ao mesmo tempo, carregue a promessa de transcendência do ordinário. Os músicos, nesse contexto, podem ser entendidos como

mandatários representativos do povo, “eles devem, no discurso populista do pop, reconhecer isso e ter o toque comum, assumindo de onde eles vieram mesmo quando eles são estrelas” (2000, p. x).

A agência exemplar dos músicos consiste na necessidade de transitar entre duas funções, representar o povo e, concomitantemente, mobilizar a transcendência do ordinário, “sendo maravilhosos, mostrando o que a vida poderia ser como ‘se fosse você’” (p. x). Embora eles se encontrem sob os constrangimentos da produção musical no sistema capitalista, para Toynbee, os músicos populares mostram, de um modo limitado, mas substantivo, o poder transformador da agência humana, primeiramente, como produtores do desejo por uma vida melhor e, depois, como exemplos da ação autônoma.

O significado da música não se esgota no som e na letra. Para Frith, ele pode ser um “objeto” de disputa, porque se refere a uma forma de expressão popular e, ao mesmo tempo, em aspectos mais amplos, a uma forma de entretenimento e lazer, possuindo, neste caso, um caráter econômico. Essa disputa, que coloca o sentido da música entre comércio e expressividade, é um dos centros nevrálgicos da ideologia do rock, até o final da década de 1960, seria interpretada sob a ótica da crítica à cultura de massa.

Este é o argumento crítico que ancora as correlações de competição e de criatividade dos historiadores do rock; eles sugerem que o progresso do rock se origina dos selos locais e independentes e atribuem a estagnação do rock às corporações musicais multinacionais (*majors*). O pressuposto é que o rock é boa música somente quando não é cultura de massa. (Frith, 1981, p. 41)

Ainda durante a década de 1960, particularmente no contexto dos movimentos contraculturais, os analistas sugeriram novas interpretações dos efeitos da ideologia do rock e do significado dos meios de comunicação de massa como um espaço de disputa. “Se a indústria esteve procurando explorar um novo mercado, a audiência jovem esteve procurando um meio através do qual pudesse expressar suas experiências, e os músicos, que estavam no centro deste conflito, tiveram a possibilidade de desenvolver seu próprio espaço criativo” (Frith, 1981, p. 47).

As divergências, no contexto dessas lutas pelo controle dos significados culturais do rock, giraram em torno da sua definição como expressão das origens (*folk music*) ou como arte. A relação do rock com as origens, sustentada pela asseveração da inexistência de distância entre os músicos e os fãs, articulava-se à sua constituição como signo de uma comunidade e símbolo da solidariedade entre seus integrantes. Contudo, permanecia a questão de qual seria essa comunidade. Duas diferentes hipóteses foram levantadas, o rock seria a expressão da comunidade de jovens ou a expressão de uma vanguarda composta por grupos específicos de jovens, a contracultura. A primeira hipótese esbarra no fato de que a juventude não indica uma comunidade material, mas um agregado ideológico; “ela descreve um estado mental compartilhado, mas não um modo de vida cooperativo”. Para os jovens, o rock é importante como um meio massivo – “não como cultura *folk*, mas como cultura popular” (p. 50-51). Segundo Frith, a proposição do rock como contracultura é mais convincente, porque ela se confirma nos movimentos hippies nos anos 1960 e punk nos anos 1970, considerados fonte das reivindicações comunitárias de solidariedade e identidade.

O problema surgiu quando os músicos “autênticos” gravaram seus discos e atingiram o sucesso comercial. Emergiram então as implicações contraditórias da tecnologia aplicada à música, em geral, e ao rock, em particular. Esse aspecto é de fundamental importância, pois coloca em cena uma problemática que perdeu sua pertinência na atualidade. Nos anos 1960, a indústria ainda se valia de recursos tecnológicos (amplificadores, aparato de gravação) para tomar o controle do mercado musical. Ela se utilizava da confusão conceitual criada pela divergência entre a ideologia da juventude e a ideologia contracultural para explorar os gêneros musicais que, sob uma superfície “autêntica”, estavam na verdade distantes da ideologia do rock.

Na década de 1970, o argumento do rock como contracultura perdia sua força à medida que adquiria um caráter comercial. “O *status* especial do rock como a melhor música foi cada vez mais explicada em termos, não de comunidade, mas de arte” (p. 52). A autoconsciência, a franqueza, a destreza musical, o uso da ironia e do paradoxo passaram a ser, nesse contexto, os principais indícios do valor artístico de um disco ou de um

músico, “era esse tipo de autocomentário que revelava o *auteur* por trás da máquina” (p. 53). Como afirma Frith, o rock opera como contracultura apenas em alguns momentos:

em apresentações locais e ao vivo, os músicos permanecem como parte de sua comunidade nativa, sujeito aos seus valores e necessidades, mas, como artistas com discos gravados, eles experienciam a pressão do mercado; eles se tornam, automaticamente, “imperialistas do rock”, perseguindo vendas no âmbito nacional e internacional. A “comunidade” dos músicos que possuem discos gravados, em resumo, é definida pelos padrões do mercado. (Frith, 1981, p. 53)

Os músicos de rock não se diferenciavam em nada de outros grupos de entretenidores, “seu objetivo é dar a um mercado particular o que ele pensa que quer e se esse mercado quer artistas, então é isso o que ele terá” (p. 54). Mesmo com as tentativas de caracterizá-lo como alheio à cultura de massas, como expressividade ou como arte, para Frith, o rock permanece como produto musical comercial e massivo.

Questões importantes, no entanto, permanecem: quais os efeitos do rock como produto cultural? O que os músicos têm possibilidade de fazer apesar de se encontrarem sob as imposições de um meio massivo? O ponto central aqui é determinar as relações existentes entre a função comercial do rock e seu “uso” cultural – chama atenção o fato de que quanto mais os fãs acreditam no valor especial dos seus artistas, mais eles desdenham os prazeres dos consumidores de outros gêneros da música popular.

De um modo geral, o poder da ideologia da música popular provém de sua popularidade, ou seja, “a influência ideológica de um disco é determinada pelo que lhe acontece no mercado” (p. 61). Mas,

se o poder da música popular se encontra em sua popularidade, então as escolhas particulares que as pessoas fazem são significativas. Esta é a fonte da distinção entre a cultura de massa, cuja ideologia é completamente explicável em termos da relação entre o estímulo do produtor (cultural) e a resposta da audiência, e a cultura popular, cuja ideologia resulta de atitudes e valores genuinamente populares. O rock é uma indústria capitalista e não uma forma *folk*, mas seus produtos mais bem-sucedidos, de alguma forma, expressam e refletem os interesses da audiência. (Frith, 1981, p. 62)

No que se refere ao rock, a forma como ele consegue expressar e refletir as atitudes e os valores de sua audiência é carregada de contradições, possibilitando que o seu significado cultural seja, em parte, produzido fora da lógica da mercadoria. Segundo Frith, tais contradições se manifestam na relação entre fazer música e fazer dinheiro, o que gera um conflito central para os músicos. As soluções oferecidas pelos roqueiros a essas tensões eram diferentes daquelas dadas pelos demais artistas de música. Primeiro, os músicos do rock construíam suas autoimagens com base na crença de que exprimiam os valores da juventude em geral. Segundo, a própria história desses músicos como profissionais, forjada no contexto do entretenimento, não diferenciava, nos artefatos por eles produzidos, o caráter artístico do comercial. A “popularidade constituía-se na medida de seu talento como entretenidores; e se houve elementos de rebelião no rock’n’roll, eles estiveram direcionados, não contra a estrutura na qual os músicos trabalhavam, mas contra a geração adulta, à qual a música não intencionava agradar de modo algum” (p. 70).

Se, durante os anos 1960, a ideologia do rock era explicitamente anticomercial, no mesmo período, os artistas começaram a vivenciar a discrepância entre autoexpressão e comercialismo. As gravações das bandas sessentistas interrompem a ideia de expressividade do rock – sua relação com a comunidade de fãs que se evidenciava nas apresentações ao vivo –, o que não significa, porém, uma ruptura ideológica e sim uma condição do próprio sucesso, que suscita a ambição de atingir audiências desconhecidas e, portanto, a aceitação das demandas do mercado.

A sugestão indica que, em sua origem, a música é feita para amigos e vizinhos e que o relacionamento se transforma apenas no momento da gravação de discos, quando ela deixa de ser atada por um conjunto de relações pessoais. Os músicos de rock, em outras palavras, iniciam suas carreiras expressando os interesses de uma comunidade real e o problema de sua autenticidade só emerge mais tarde, quando eles se tornam estrelas da música. (Frith, 1981, p. 75)

Encontra-se aí o marco da construção das estrelas do rock (*rock stars*), que se evidencia pela diferença entre os tempos de trabalho e lazer dos músicos e do público. Enquanto aqueles estão no trabalho, este está em seu momento

de lazer. A vida das estrelas do rock se assemelha à boemia literária, cuja principal referência é a geração *beatnik*. À diferença dos escritores e poetas desse movimento, os músicos, por seu desenraizamento, podem julgar as histórias de sua audiência, mas não desprezá-las ou ignorá-las, pois a música se relaciona intimamente com as necessidades dos fãs e procura seu lugar no cotidiano, entre trabalho e lazer. A semelhança com a boemia literária confere à ideologia do rock, no contexto de grandes bandas e de estrelas do rock, uma conformação essencialmente pequeno burguesa. Para Frith, “a ocupação de roqueiro é baseada em um individualismo exacerbado e em uma abordagem competitiva da música, que se enraíza na ambição e no livre empreendedorismo. Rock, não menos do que outras áreas do show *business*, é um repositório propenso aos valores da pequena burguesia” (p. 78).

A ideologia do rock passa a ser produzida por uma combinação difícil de profissionalismo e “feitura” de música popular. A não conformidade somada a uma boemia literária causa, definitivamente, o distanciamento entre os músicos e seus fãs. Os vínculos entre eles se tornam restritos aos momentos das apresentações ao vivo. Os festivais de rock simbolizam esses laços, trazendo à tona as dificuldades da ideologia do rock com o conceito de comunidade. Esse conceito não tem mais a ver com um senso de pertencimento e sim com um senso de inclusão, que implica causar uma adesão ao estilo boêmio dos roqueiros e, ao mesmo tempo, integrar cada vez mais pessoas à audiência, levando-as a assumir o compromisso implícito com a música, com a afirmação de que esta importa. Uma comunidade criada com esse subtexto é frágil, sua permanência exige que seus membros simulem constantemente o pertencimento a ela, um pertencimento mais ideológico do que material.

De acordo com Toynebee (2000), existem duas tendências divergentes na música popular, uma que busca identificar e representar grupos sociais particulares na sua resistência à exclusão e aos valores culturais dominantes, particularmente no que se refere a cenas ou subculturas localizadas; e outra que, numa forte adesão à hegemonia do *mainstream*, defende a crença de que a música deveria “cantar” para todas as pessoas.

Quanto à primeira tendência, Frith registra que houve, a partir de 1979, em pleno estágio das grandes estrelas do rock, um retorno aos pequenos espaços de shows, às bandas baratas e às cenas locais, que teve o movimento punk como seu maior representante. As causas desse retorno são atribuídas à queda nas vendas de discos, provocada pela recessão econômica e pelo aumento do desemprego entre os jovens, particularmente nos EUA e na Grã-Bretanha. Para a indústria fonográfica, a fita cassete foi considerada a principal vilã do período. Frith aponta que a estratégia de vendas, direcionada a um mercado indiferenciado, revelava, por parte dessa indústria, um total desconhecimento do modo como os discos funcionavam no lazer. O autor explica:

As estratégias de venda de rock consistem em exaurir o poder aquisitivo de uma certa quantidade de mercados particulares. As gravadoras minimizam seus riscos dividindo o mercado de rock em diferentes gêneros, cada qual com sua própria série de instituições – rádios, salas de concerto, imprensa, entre outras. Cada novo lançamento, portanto, deve apenas se encaixar nesses espaços institucionais – nos anos de 1970 até mesmo o *crossover* tornou-se um gênero com direitos próprios. Tal abordagem da música permanece sendo essencialmente conservadora. Ela se assenta em uma sofisticada pressuposição do que audiências particulares querem e tem como resultado dar-lhes exatamente aquilo, repetidas vezes. O objetivo é eliminar a surpresa – nenhum lucro inesperado, mas, tampouco, nenhuma perda inesperada; todos, músicos e audiências, também, sabem o que fazer e o que esperar. (Frith, 1981, p. 154-155)

A busca pelos mercados de massa modifica a forma como a música funciona culturalmente ao envolver uma audiência indistinta que não é necessariamente uma audiência musical. Para Frith, esse processo é recorrente na história da música pop. As *majors*, ao cooptarem e estandardizarem os novos sons que são “descobertos” por selos ou gravadoras independentes, colocam-nos em divisões, criadas para inseri-los no mercado. “Os músicos punk, em particular, desenvolveram uma ideologia de independência que não se resumia apenas a uma questão econômica, mas também se articulava com um argumento sobre o consumo de rock” (p. 155), e, ainda assim, o punk foi alvo das estratégias da indústria fonográfica.

A atividade de produção independente de rock, com características distintas na Grã-Bretanha e nos EUA, explodiria em 1977, com as gravadoras de punk rock, como expressão da frustração de produtores (mais do que da audiência), excluídos do mercado pelas *majors*. As gravadoras independentes, em particular no que se refere às vendas, mas também no que tange à legitimidade de seu idealismo, lograram conquistar um espaço que viabilizou toda uma cadeia de negócios em torno da música, que incluía estúdios, lojas, *clubs* (locais para shows) e listas das canções preferidas ou das mais tocadas.

As gravadoras punk independentes tinham uma nova ideologia: elas não se resumiam apenas aos selos de empreendedores mais visíveis, cujas bandas tinham sua popularidade ao vivo evidente; elas também eram, de modo crescente, formadas por músicos que gravavam a si próprios, levando seu trabalho ao público por meio do faça-você-mesmo (*Do It Yourself*) [...]. Enquanto os custos médios das gravações de rock vinham aumentando, na medida em que as gravadoras se referiam aos custos necessários para alcançar o mercado massivo, os custos mínimos da gravação caíram: os músicos punk podiam usar pequenos estúdios de um cômodo sem qualquer referência a vendas; sua música soava bem usando gravadores de fita de quatro faixas (*four track tape recorders*) e havia tantos quantos havia esquinas, gravadoras amadoras eram criadas assim como o foram em Nova York no final dos anos de 1950. (Frith, 1981, p. 156)

As gravadoras independentes voltaram a atenção para os músicos e para as formas como a produção musical simbolizava e focalizava a comunidade, e adotaram uma atitude explicitamente antiprofissional na gravação de discos, vendo na música um meio de sobrevivência mais que um modo de lucratividade. Elas “trouxeram uma nova tensão para a prática do rock, um novo conceito de ambição, um novo desafio, particularmente para aqueles músicos – a maioria – que continuavam a assinar com as *majors*, a abandonar o amor local pelo sucesso massivo” (p. 156-157).

O “realismo” musical do punk, como um efeito de bem conhecidas convenções formais – uma combinação particular de sons –, que foram retiradas do rock de garagem estadunidense, era definido contra o “irrealismo” do *mainstream* do pop e do rock.

A distinção real/irreal dependia de uma série de conotações musicais – feio *versus* bonito, áspero *versus* suave, enérgico *versus* arte, “tosco” (letras construídas em torno de sílabas simples, falta de técnica expressa pelos três acordes, ritmo primitivo, *performance* espontânea) *versus* o “trabalhado” (*cooked*) (poesia do rock, virtuosismo, complexidade técnica, produção em grandes estúdios). (Frith, 1981, p. 159)

A oposição do punk à música comercial se deu de dois modos: pela denúncia da monopolização das multinacionais, viabilizando pequenas companhias de distribuição e gravação; e pela desmistificação do processo de produção, promovendo a ideia de que qualquer pessoa poderia realizá-lo. Uma das consequências dessa dupla atitude foi a enorme expansão da produção local de músicas; mais importante, porém, foi o desenvolvimento de uma versão popular do consumo, imbuída da “ideia de que os compradores de discos têm o direito ao máximo de escolhas no mercado, que a compra de discos deve envolver a expressão do cliente mais do que a manipulação do produtor”. Isso levou à criação de um sistema de produção “alternativa”, que convivia paralelamente com a indústria estabelecida – “lojas alternativas vendem discos feitos por gravadoras alternativas e exibidas em listas alternativas” (p. 159). Contudo, para Frith, como a música independente permanecia sendo uma mercadoria, a noção de independência se referia principalmente ao controle artístico. Os punks, assim como os hippies antes deles, assumindo em sua produção musical a oposição entre arte e negócio, entendiam os músicos como artistas individuais.

As intenções dos primeiros punks ficavam claramente expressas nos vocais, que resgatavam as formas tradicionais do rock, a sinceridade, a honestidade etc.

Os textos originais dos punks tiveram um efeito de choque. Eles desafiaram as convenções de romance, de beleza e de tranquilidade do pop e do rock. Os punks focaram suas letras em questões sociais e políticas, rebaixando as declarações convencionais do rock’n’roll de virilidade e poder da juventude, romperam com seu próprio fluxo de palavras, com suas imagens e sons. (Frith, 1981, p. 160)

O choque inicial do punk se dissipa após 1977, o que resulta numa divisão evidente entre o que Frith denomina punk populista e punk vanguardista. O punk populista permaneceu fechado na posição original, os músicos “leram os gestos dos adolescentes e ouviram as formas punk como a expressão espontânea de uma juventude anti-hegemônica; o problema político consistiu em desenvolver a consciência da juventude e prevenir que os seus símbolos fossem comercializados” (p. 160). O punk vanguardista, pós-punk ou, como ficaria mais conhecido, new wave

tornou-se mais interessado nos próprios significados musicais, nas pressuposições estilísticas que mantêm as subculturas juntas. Estes músicos – a Gang of Four foi a mais articulada – começaram a explorar as estruturas textuais de formas utilizadas em outras mídias (nos filmes de Godard, por exemplo), distanciando-se de suas próprias *performances*, justapondo termos de diferentes gêneros (montagens musicais de rock/reggae/funk). Eles procuravam minar as presunções populistas de transparência e de identidade das subculturas, para derrubar a ideia de uma linha direta entre a experiência social e a forma musical, para expor reivindicações subjetivas profundamente embebidas em toda a música rock. (p. 160)

Nos anos 1980, de acordo com Valéria Brandini (2004), uma das principais características do rock, inclusive no Brasil, foi a sua fragmentação em estilos musicais e a sua dispersão em ambientes urbanos em que se situavam os jovens, gerando o que a autora, na esteira de Michel Maffesolli, chama de “tribos”. O rock teria se tornado uma “bandeira ideológica de grupos distintos e representou o universo de práticas e valores [...] [de um] novo espaço urbano” (Brandini, 2004, p. 13).

Surge um novo universo de práticas e valores que, nomeado pela autora como “cultura underground”, se caracteriza por constituir

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

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

A estrutura desse universo underground refletiu os sentimentos e a percepção de mundo que, expressos na música, contribuíram para a constituição das bases ideológicas das “tribos”. Nelas, tiveram lugar práticas próprias de socialização e rituais como as *performances* dos músicos e das audiências. Os autodenominados movimentos heavy metal e punk exemplificam como os estilos de rock underground foram, nesse período, atrelados à atitude e à ideologia grupal e, ao mesmo tempo, ao gosto musical. O heavy, apesar de ter-se massificado no Brasil, particularmente após o primeiro *Rock in Rio*, ocorrido em 1985, foi fortemente influenciado pelo *Do It Yourself* do movimento punk.

#### MOVIMENTO PUNK – A PURGAÇÃO DO ROCK BRASILEIRO

O punk rock tem suas raízes musicais no rock de garagem do meio oeste e da costa oeste dos EUA, produzido na metade dos anos 1960. Para Shank (1994),

o punk rock americano dos anos sessenta adotou os acordes, os ritmos e as imagens líricas que os músicos de blues desenvolveram como uma forma expressiva de grande emotividade e descartaram todas, exceto os significantes mais imediatos da sexualidade masculina frustrada. Esta era uma música que qualquer garoto poderia tocar seis meses depois de encontrar uma guitarra embaixo da árvore de Natal, uma música que expressava a inexorável movimentação do dedo médio (*middle-finger drive*) e a determinação oferecida apenas pelo rock'n'roll em sua forma mais pura. (Shank, 1994, p. 91-92)

Dois momentos importantes da história do punk rock mundial foram as *performances* de Patti Smith em Nova York, na primeira metade da década de 1970, e o essencialismo e o formalismo musical desenvolvido pelo punk

rock setentista, que tiveram sua melhor expressão com os Ramones. Aquela cantora e esta banda se apresentaram, durante o verão de 1976, em excursão pela Inglaterra,

onde tocaram antes de um crescente movimento punk rock inglês que compartilhou uma estética musical minimalista similar, mas que articulava esse minimalismo com uma série de posições políticas e culturais críticas dos efeitos desagregadores da cultura de massas e se preocupava com o encorajamento à participação das massas na transformação do espetáculo em situação. (Shank, 1994, p. 93)

Após a criação do Sex Pistols, grupo intimamente relacionado com a crítica acadêmica à cultura de massa, houve uma espécie de “reação em cadeia” que levou ao surgimento de bandas com discurso semelhante. “Logo esta lufada de atividade chamou a atenção tanto dos jovens acadêmicos britânicos quanto das indústrias culturais britânicas. Mesmo enquanto esses dois grupos lutavam em torno dos significados do punk rock, tal significado escapava a eles e circulava em torno das superfícies das vidas transformadas” (1994, p. 93-94).

A retórica do punk rock inglês, de revolução, destruição e anarquia, se voltava contra o significado de prazeres de consumo que requeriam uma operação industrial completa e o criticava ostensivamente. Disso resulta o legado progressista do movimento punk, pois ele esmagou limites e encorajou a participação dos indivíduos na produção e no consumo,

não foram apenas aqueles fãs, como o Bromley Contingent, que motivaram o início de seus próprios grupos musicais, mas empresários independentes foram inspirados a criar novas revistas de fãs, novas firmas de design, novas companhias de gravação que poderiam gravar, distribuir, fazer propaganda e vender esse complexo semiótico autocontraditório. (Shank, 1994, p. 94)

Ao mesmo tempo, o punk mostrou as contradições da cultura de massa. Quando bandas, como Sex Pistols, Generation X, The Damned e The Stranglers, atingiram as primeiras posições das listas de discos mais vendidos e de músicas mais pedidas nas rádios, isso foi considerado uma vitória do punk rock como movimento, porque mostrou que a indústria cultural

poderia ser usada para distribuir as representações de experiências anticultura de massa. No entanto,

enquanto na superfície isso parecia ser um *détournement* radical, de uma perspectiva diferente, mostrou-se como uma sutil flexibilidade da prática do capitalismo cultural. O punk rock na Inglaterra tornou explícitas, no nível da cultura juvenil e da música rock'n'roll, as contradições inerentes à reprodução em massa dos signos culturais de distinção e diferença. E, ainda, demonstrou que mesmo os gostos mais difíceis poderiam ser amplamente disseminados. (Shank, 1994, p. 94)

O movimento punk, mais do que qualquer outro movimento musical, parece ter influenciado o surgimento de cenas musicais “independentes” no mundo todo. Helena Wendel Abramo (1994), no livro *Cenas juvenis: punks e darks no cenário urbano*, diz que os primeiros punks que apareceram em São Paulo, no final da década de 1970, formavam grupos em torno do estilo. A construção de um estilo próprio entre os punks, que foram os primeiros dos diversos grupos juvenis que surgiram naquele período de profundas mudanças na sociedade, refletia a necessidade de lidar com as demandas que passavam a fazer parte do universo juvenil, entre elas, a urgência de construção de uma identidade. O estilo e a identidade punk se constituíram na “primeira manifestação das novas questões colocadas para essa geração de jovens urbanos” (Abramo, 1994, p. 83).

A autora faz uma descrição impressionante, quase cinematográfica, da forma como poderia ter-se dado o aparecimento do primeiro punk em qualquer cidade brasileira, inclusive Goiânia. Ela expõe como o estilo (as roupas, o cabelo e o comportamento) carrega consigo todo um conjunto de símbolos produzidos como forma de expressar uma identidade própria e um modo de posicionamento diante do mundo.

Onze horas de uma manhã quente de sol do ano de 1978. Em pleno movimento da rua 15 de Novembro, no centro de São Paulo, aparece um jovem esquisito, magro, evidentemente um jovem de família de baixa renda, cujo rosto não apresentava o viço característico de uma saúde bem-cuidada. Veste uma calça jeans velha, extremamente apertada e curta, uma camiseta preta, com mangas e golas arrancadas, sem arremate, com uma inscrição em

caligrafia de grafitti da palavra *não*; uma jaqueta preta, cheia de tachinhas e *buttons*, com um emblema de uma suástica de um lado e do outro o A circundado, de anarquia; um cinto com pregos e pontas de metal, uma corrente com cadeado à guisa de colar. O corte de cabelo é surpreendentemente curto e geométrico, contra todas as tendências da época, apoiadas no longo e no natural: curtíssimo na base e eriçado no alto, sustentado com espuma de sabonete ressecada, deixando à mostra todos os ângulos e defeitos do rosto. Seus passos são endurecidos pelos pesados e surrados coturnos pretos, os cotovelos meio suspensos, como que armados para reagir a um possível ataque. O conjunto é explicitamente indigente, soturno e agressivo. É um office-boy, em meio a seu trabalho. É um punk, um garoto do subúrbio. (Abramo, 1994, p. 99-100, grifos da autora)

A autora fala, em seguida, da imensa estranheza que a figura destoante desse garoto causa, sobretudo nas “movimentadas ruas do centro da cidade, onde os circundantes procuram ter uma aparência a mais digna possível, tentando acompanhar a moda e parecer-se com os personagens das novelas televisivas” (p. 100), Temos, assim, uma imagem muito próxima do impacto causado pelo movimento punk na sociedade brasileira que, ainda submetida ao fechamento político e cultural da ditadura militar, apenas começava a se abrir para questões que já estavam em plena vigência no âmbito internacional, como a intensificação do consumo e do poder da mídia, a crise econômica geral, e a crise dos valores, dos modelos políticos e das utopias.

O estilo punk, de acordo com Abramo (1994, p. 83), “com espaços específicos de diversão e atuação, elegendo e criando seus próprios bens culturais, sua música, sua roupa, buscando escapar da mediocridade, do tédio da massificação e da própria imposição da indústria da moda”, expressava, além da construção de uma identidade e do posicionamento no mundo em face dos valores dominantes na sociedade, também uma forma de resposta a questões relativas à vivência da condição juvenil, de negociação de espaços próprios no meio urbano e de intervenção no âmbito social.

O sentimento de insatisfação com “o estado geral das coisas, num leque amplo e difuso, que vai das alternativas de lazer às perspectivas profissionais, às normas sociais, à situação do país e com um anseio por

agitação” (p. 93) favoreceu, segundo a autora, que o caráter contestador do movimento punk exercesse atração sobre os jovens daquele período. Para Abramo (1994, p. 105), a atuação desse movimento “é um fazer expressivo que está na composição de uma máscara, no estilo de aparecimento, na produção de uma música, no próprio movimento de deslocamento pelas ruas em bandos nervosos e assustadores, na deflagração de interferências [...] na produção de um choque”.

O movimento punk paulista do final da década de 1970, assim caracterizado, apresentou-se como um “grupo concreto” que, no sentido mannhemiano, é aquele que provoca a participação, desenvolve atitudes integradoras e princípios formativos e é capaz de expressar satisfatoriamente a situação comum de modo a atrair membros externos. Os punks, além de constituírem o primeiro grupo de jovens que surgiu na vida pública brasileira no período de redemocratização, marcaram o imaginário e o comportamento de diversos outros grupos com as suas formas de enfrentamento das questões da juventude e abriram caminho para a manifestação e para a construção de novas identidades. Além disso, no Brasil, pela primeira vez, “o tom central, a inspiração básica do universo cultural juvenil, [foi] dado por jovens das classes trabalhadoras” (Abramo, 1994, p. 84).

Não estamos afirmando que o movimento punk foi o único a aparecer naquele período, haja vista a diversidade de movimentos sociais urbanos e rurais e de novas identidades coletivas que então surgiram. Contudo, os punks foram os primeiros a marcar indelevelmente as formas como a juventude, a partir daquele momento, viria a se expressar. Sua influência fez com que a manifestação juvenil se voltasse preferencialmente para o estímulo e desenvolvimento de atividades ligadas à cultura e denotasse uma crítica (ou rejeição) aos espaços tradicionais de manifestação pública.

O movimento punk, como já foi dito, funcionou como um “grupo concreto”, um núcleo que participou da constituição de uma unidade de geração, ao expressar a situação comum e ao localizar os indivíduos “na configuração histórica prevalente” (Mannheim, 1982, p. 90). Bivar (1983) mostra que em 1982 o movimento adquiriu grande visibilidade nos meios de comunicação,

a todos os órgãos importantes eles falaram, com a franqueza típica deles e sempre abrindo o jogo. Os punks falaram à *Folha de S. Paulo*, à *Manchete*, à *TV Bandeirantes*, ao Globo, novamente a *O Estado de S. Paulo*, à *TV Cultura*, à *Rádio Capital*, à *Gazeta*, novamente à *Folha*, em suma, os punks não negaram nenhuma entrevista. (Bivar, 1982, p. 101)

Tal visibilidade pode ser interpretada como uma espécie de medida preventiva, uma profilaxia por parte da mídia, ainda mais se temos em mente que esta tem um caráter cooptado e desempenha a função precípua de “educar” as camadas populares (antes de qualquer ampliação dos sistemas de ensino) de acordo com o “arbitrário cultural dominante” (Miceli, 2005). A função “pedagógica” da indústria cultural foi estudada por Miceli na condição de um investimento das tecnoburocracias civil e militar, durante o período mais duro da ditadura no início da década de 1970, numa maneira de purgar os meios de comunicação do universo simbólico das classes populares e de impor o seu próprio. A lógica que presidiu a aparição dos punks na mídia é evidenciada pelas perguntas feitas aos entrevistados: como encararam o homossexualismo? Existe droga no movimento? Bivar corrobora essa compreensão ao afirmar: “Mas antes de ir aos punks a imprensa quer um esclarecimento: eles mordem ou não?” (Bivar, 1983, p. 100).

A mídia recebeu positivamente os punks não apenas por sua disponibilidade em atender os meios de comunicação, mas, principalmente, pelo conhecimento que eles demonstraram sobre as questões sociais nacionais e internacionais. Essa recepção favorável pode ser tomada como explicação possível, tanto para a existência do movimento punk até os dias de hoje em diversas cidades brasileiras, inclusive Goiânia, quanto para a influência exercida por ele sobre as formas de manifestação e de produção cultural da juventude. Segundo Bivar (1983, p. 101),

a imprensa ficou surpresa ao constatar que apesar de muitos mal terem concluído o primário, quase todos mostraram-se capazes de opinar sobre a realidade brasileira – desde a pobreza até a instalação de usinas nucleares – e sobre as insanidades internacionais como o massacre de Beirute, por exemplo. E que uma das músicas do grupo *Estado de Coma* falava de El Salvador: “Regagan dá as armas/ e o povo dá o sangue / em El Salvador”. E que, dos punks eleitores, todos fechavam com o PT (menos um ou dois punks janistas).

Uma segunda explicação para a importância do movimento punk no país se refere ao seu caráter, ao mesmo tempo, estético e político. A estética punk aparece nos modos de comportamento, no uso de maquiagem e de tintura para cabelo, pelas mulheres e pelos homens, nas roupas muito usadas ou de segunda mão, vestidas da forma como estão ou com um trato pessoal que inclui rasgos em lugares visíveis, além do acréscimo de manchas, *bottons*, mensagens, símbolos, alfinetes e correntes. Esses signos negativos, “que mais parecem restos de algum bombardeio” (Bivar, 1983, p. 49), não indicam decadência, funcionam, antes, como instrumento de autoafirmação por meio da inversão dos valores comumente atribuídos a eles.

O feio passa a constituir um ideal estético, a ser base para a beleza; a indigência é tomada como matéria de criação; a ausência de conhecimento e virtuosismo musical como possibilidade de criação de uma música genuína e autêntica. Ou seja, o lixo, a falta e a indigência são as bases sobre as quais se cria um estilo capaz de compor uma identidade e afirmar uma imagem positiva para si. (Abramo, 1994, p. 103)

Segundo Abramo, a estética punk posiciona-se contrariamente aos conceitos dominantes na moda, “constrói-se sobre aspectos puramente negativos: indigência, desarmonia e materiais desvalorizados, de pouca qualidade. Essa estética opera um conceito particular de beleza, partilhado pelo grupo” (p. 103-104). Enquanto a maioria tenta de todas as formas apagar quaisquer sinais que denunciem sua condição subalterna a fim de obter os símbolos de aceitação na sociedade de consumo, os punks se colocam do lado oposto e traduzem, em sua estética, um estilo diferenciado. Eles podem, por isso, ser interpretados como críticos “à imposição da moda, à valorização da roupa como sinal de *status*” (p. 104).

O lema punk, *Do It Yourself* (DIY), expressa claramente essa crítica, no sentido de uma asserção contra o jogo do consumo, “de sair da corrente dos que procuram segui-la, fazer uma moda própria fora do esquema industrial, construindo um modo próprio de se vestir que, por meio da diferença e da espetacularidade, torna-se expressivo de um desejo de oposição ao padrão vigente” (p. 104). Entretanto, a estética e o lema não

se referem apenas ao comportamento, mas igualmente às formas de atuação e à música. O estilo punk, como mecanismo de denúncia e crítica ao “sistema”, guarda, claramente, características políticas, com orientação de esquerda. É evidência disso a proximidade ou a participação dos punks em diversos movimentos sociais. Hoje, por exemplo, destaca-se o movimento antiglobalização.

Segundo Abramo, a atuação dos punks paulistas e, pode-se afirmar, dos punks brasileiros, “consiste, então, em primeiro lugar, na montagem de uma identidade distintiva que se expressa através de um estilo de aparecimento, que se apresente como uma alternativa de diversão e também como uma denúncia, uma fala colérica, um ‘grito suburbano’” (Abramo, 1994, p. 105).

Na trajetória do movimento punk, nota-se que, até o princípio da década de 1980, um momento de consolidação da identidade dos diversos grupos, as gangues detinham maior visibilidade. As frequentes ocorrências de violência chamavam a atenção:

a resposta agressiva imediata a qualquer provocação, mesmo que esta seja apenas um olhar de aversão, as constantes brigas entre as gangues por questão de território ou para provar “quem é mais punk”, a forma de dançar que distribui em torno cotoveladas, pernadas e braçadas (quando não correntadas); as detonações dos lugares onde dançam, provocadas por brigas e também pela própria “vontade de destruir”. (Abramo, 1994, p. 108)

A partir de 1982, as bandas e a música passam a ter maior relevância que as gangues. A nova situação decorre do lançamento do disco *Grito Suburbano* e também da adoção de uma postura mais politizada pelo punk internacional, sob influência, principalmente, das bandas The Exploited (escocesa) e The Clash (inglesa). Tornava-se, então, necessário criar espaços para os shows em São Paulo – o que era incompatível com a destruição dos lugares onde ocorriam as apresentações. Por isso, buscou-se delimitar a violência aos aspectos simbólicos, “desestimulando a briga entre gangues e a destruição dos locais públicos” (Abramo, 1994, p. 110). Nesse momento, ocorrem as mencionadas aparições do movimento punk paulista nos meios de comunicação.

A inflexão, para uma postura menos agressiva, ocorrida no movimento em São Paulo, foi experienciada também pelos pioneiros do punk na Inglaterra. Para comprovar essa mudança, Bivar cita Mark P., editor do primeiro fanzine dedicado ao punk:

saia e vá ver todas as bandas punks que puder. Esse é o único jeito de fazer alguém se interessar em abrir um salão para essas bandas tocarem. Pode parecer que estou exagerando, mas quero sair e ouvir todo o som que gosto, todas as noites. Eu quero escolher os shows que quero ver. Precisamos de algo acontecendo diariamente. Se não for assim, então é melhor esquecer tudo agora mesmo. (Bivar, 1982, p. 52)

Os embates por espaços próprios e por reconhecimento do seu estilo e/ou da sua música fazem parte dos movimentos de juventude desde que ela surgiu como ator relevante nos campos político e cultural e, até hoje, configuram os processos de identificação e as formas de atuação pública dos jovens. Como veremos, essa constatação se aplica também ao caso da cena de rock independente de Goiânia.

O movimento punk teve a rara capacidade de estabelecer novos padrões culturais – pela criação de modos de comportamento próprios, de um senso estético característico e de um novo tipo de música, o punk rock – e, ao mesmo tempo, novas formas de atuação política, materializadas em seu estilo e em suas formas de aparecimento público, as quais Abramo chama de “espetaculares”. Deve-se ressaltar, entretanto, que esse movimento, assim como a maior parte das expressões da cultura popular, não se encontra isento de ambiguidades.

O estilo, como se mostrou, circunscreve formas de resistência, mas ele sofre também um forte processo de absorção de suas categorias pela lógica do mercado, “ao ponto de tornar difícil distinguir a ‘originalidade’ autêntica da ‘exploração’ comercial” (Connor, 1996, p. 150). Isso decorre de uma característica própria da indústria cultural e, mais particularmente, da indústria fonográfica e seus ramos ligados ao rock; elas exigem produtos vendáveis, portanto, estáveis e reprodutíveis, mas, da mesma forma, precisam periodicamente mobilizar a diferença e a inovação.

Com efeito, essa indústria é talvez o melhor exemplo do processo mediante o qual a cultura capitalista contemporânea promove ou multiplica a diferença no interesse da manutenção de sua estrutura de lucros. Se há um dominante no rock contemporâneo, trata-se do domínio da múltipla marginalidade. (Connor, 1996, p. 153).

Se o estilo punk foi efetivamente incorporado pela indústria da moda e da música,<sup>13</sup> o paradoxo que faz parte da vida da maioria dos seus representantes, indivíduos concretos, é o fato de que eles continuam sendo marginalizados, perseguidos e, às vezes, até mortos pelos aparelhos do Estado.<sup>14</sup> Os punks, até hoje, são vistos como delinquentes, marginais, violentos e antissociais, aquilo que Judith Butler (2005) chama de “abjetos”. Isso se deve em parte à estranheza causada por seu estilo, que guarda ainda elementos chocantes para os setores conservadores da sociedade, mas também à rejeição de sua defesa do anarquismo como ideologia política e de seu apoio aos movimentos sociais.

Abramo, falando sobre o movimento punk oitentista em São Paulo, afirma:

há uma identificação com outros personagens explorados e excluídos – os peões, os garotos de rua –, e que também expressam a sua ira contra o sistema, pelos movimentos operários, as greves, as passeatas, os quebra-quebras de 1982, a Revolução Sandinista etc. (Abramo, 1994, p. 114)

O anarquismo e o *Do It Yourself*, como ideologia do movimento punk, sintetizam os valores que os punks defendem. Com base nesses princípios, os temas da destruição, do apocalipse, do fim do mundo adquirem sua conotação de crítica social e são mobilizados em diversas formas de luta, configurando, na visão de Abramo, “uma convocação, um chamado ao combate, um modo de tentar provocar a reação capaz de inverter o estado de coisas” (p. 115).

---

<sup>13</sup> Sobre isso, é de causar surpresa que, no programa de televisão *Malhação*, um dos personagens apareça vestindo uma camiseta do grupo punk paulista Garotos Podres, o que demonstra como, inclusive no Brasil, o estilo punk foi apropriado pela indústria cultural.

<sup>14</sup> Nas manifestações antiglobalização, ocorridas na cidade de Gênova em 2001, o jovem punk Carlo Giuliani, de 23 anos, foi morto a tiros pela polícia e depois foi atropelado e massacrado pelo jipe onde estava o policial que o alvejou. Sobre isso, conferir Gohn (2003) e Kalili (2002).

O surgimento dos punks em São Paulo não se deveu a algum tipo de imitação dos primeiros punks ingleses, mas sim a uma adaptação à realidade paulistana da época. Abramo (1994, p. 97) afirma que “a identificação de grupos juvenis de um país, com as criações produzidas por grupos de outros países não precisa ser entendida como imitação: pode ser vista como fruto do reconhecimento de experiências similares, que resultam na adoção das mesmas referências”. Bivar (1982, p. 94) é enfático ao dizer que “a rebelião punk em São Paulo não é um cópia importada do punk de fora, mas uma identificação adaptada à realidade local”. Os punks paulistas constituíram, assim, um “grupo concreto” que, perante o contexto local e nacional, recriou os símbolos e as ideias dos pioneiros londrinos.

Além disso, eles não foram, como se afirmou, o único grupo de jovens a exercer algum tipo de influência sobre as gerações posteriores,<sup>15</sup> mas foram o primeiro e o único com origem operária e popular. Para Mannheim (1982, p. 91),

as atitudes integradoras básicas e os princípios formativos representados por uma unidade de geração, surgidos originalmente dentro de um tal grupo concreto, só são realmente efetivos e suscetíveis de expansão em esferas mais amplas quando formulam as experiências típicas dos indivíduos que partilham uma situação de geração.

Uma nova configuração social no Brasil começa a emergir como resultado da crise econômica iniciada em 1973, que se fez sentir principalmente no final da década e que culminou com a recessão de 1982. Abramo, reportando-se às transformações sofridas pela sociedade brasileira, acentua, como elementos do contexto em que se davam os enfrentamentos colocados à juventude,

o estreitamento das possibilidades de arquitetar uma vida satisfatória através da carreira profissional e mesmo de sustentar a participação nos espaços da escola, do consumo e da diversão [...] a crise do espaço universitário como significativo para a elaboração das referências culturais, o enfraquecimento da noção de cultura alternativa como modo de contraposição ao sistema e a

---

<sup>15</sup> Sobre a existência de outros grupos juvenis, especialmente aqueles ligados à produção musical, conferir Oliveira (2002) e Ghezzi (2003).

emergência de uma intensa vivência por parte dos jovens das camadas populares, no campo do lazer ligado à indústria cultural. (Abramo, 1994, p. 82)

O movimento punk implementou mudanças nas formas de atuação da juventude e de produção de cultura, exercendo influência sobre a moda, a fotografia, o cinema e, evidentemente, a música. Bivar, em vista dos estilos musicais surgidos depois do punk, chamados de pós-punk ou new wave, afirma: “a verdade é que toda essa Nova Onda que aí está, ela não teria acontecido se o punk não houvesse aparecido para derrubar os padrões antigos e abrir ao novo” (Bivar, 1982, p. 82). Dapieve (1996) fala do rock feito no Brasil a partir da década de 1980, denominado por ele de “BRock”: “mesmo que preferisse formas menos agressivas, ou até mesmo ‘reacionárias’, como o heavy metal e o progressivo, este BRock devia tudo, corpo e alma, ao lema punk ‘do it yourself’, faça você mesmo” (p. 23).

O cineasta Carlos Gerbase, ex-baterista e vocalista da banda de punk rock gaúcha Replicantes, diz, em entrevista a Eusébio Galvão da revista *Outracoisa*, que “com o punk, você passa a acreditar que cinema não é difícil nem complicado. Trata-se de usar não os meios ideais, mas os disponíveis” (Galvão, 2005, p. 43). Gerbase assevera também que, com a linhagem punk do conceito de *copyleft*,<sup>16</sup> diversas bandas alternativas como o Mombojó (Salvador) e MQN (Goiânia), entre outras, disponibilizaram todas as suas músicas gratuitamente pela internet.

O *Do It Yourself* influenciou as cenas de rock independentes espalhadas por todo o país, do Acre ao Rio Grande do Sul, mostrando-lhes os meios de se organizar e de encontrar alternativas viáveis para a produção de eventos,

---

<sup>16</sup> Na Wikipédia: “*Copyleft* é uma forma de usar a legislação de proteção dos direitos autorais com o objetivo de retirar barreiras à utilização, difusão e modificação de uma obra criativa devido à aplicação clássica das normas de Propriedade Intelectual, sendo assim diferente da legislação acerca do domínio público que não apresenta tais restrições. *Copyleft* é um trocadilho com o termo *copyright* que alude ao espectro político da esquerda e da direita. Além do que, traduzido literalmente, *copyleft* significa ‘deixamos copiar’. Richard Stallman popularizou o termo *copyleft* ao associá-lo em 1988 à licença GPL. De acordo com Stallman, o termo foi-lhe sugerido pelo artista e programador Don Hopkins, que incluiu a expressão *Copyleft - all rights reversed* numa carta que lhe enviou. A frase é um trocadilho com a expressão *Copyright - all rights reserved*, usada para afirmar os direitos de autor”.

de bandas e de discos. Segundo Dado Villa-Lobos, numa matéria da revista *Oustracoisa*, o movimento punk estimulou também a produção da música eletrônica dos anos 1990. O movimento hip-hop, por exemplo, “é legítimo herdeiro do punk original. Subir num palco com um toca-discos garantindo uma base qualquer e sair falando por cima é, de fato, o ápice do Faça Você Mesmo” (Galvão, 2005, p. 43). Clemente, vocalista da banda Inocentes, uma das pioneiras do punk rock paulista, afirma: “aqui na periferia de São Paulo, por exemplo, ele [o hip-hop] também manteve o discurso social, combativo que o punk teve no fim dos anos 70, começo dos 80 [sic]” (Galvão, 2005, p. 43).

O poeta Glauco Mattoso (2005, p. 20) assegura que Clemente é “muito mais que um símbolo da juventude oitentista: encarna o próprio sincretismo musical brasileiro e tem lugar no mesmo pódio em que subiu Bezerra da Silva, o nordestino que virou carioca da gema”. Para o poeta, “o crítico Tinhorão, que não aceitava nem a bossa nova de Jobim, terá de aceitar, na eternidade, o punk rock de Clemente como algo tão importante quanto a tropicalia de Caetano ou o baioque de Chico...”. Segundo ele,

tal como o funk ou o samba nos morros cariocas, o rap e o punk da periferia paulistana são diferentes redutos dum mesmo universo cultural afro-tupiniquim. [...] o Brasil talvez seja um dos raros países (se não o único) onde o punk pode ser tão negro quanto o samba. Nossa antropofagia consegue “adaptar” até o conceito de “raízes negras”, e isso é nada menos que maravilhoso. (Mattoso, 2005, p. 20).

## O MOVIMENTO PUNK EM GOIÂNIA

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o punk constituiu uma unidade de geração que inspirou até mesmo unidades de geração distintas, como os carecas (*skinheads*) e a new wave. Naquela época, ele já havia se espalhado pelo país, em cidades como Brasília e Salvador – cidades que reivindicam, juntamente com São Paulo, o pioneirismo do movimento punk no Brasil<sup>17</sup> – e, também, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, entre outras.

---

<sup>17</sup> Sobre isso, conferir o documentário *Botinada! A origem do punk no Brasil*, de Gastão Moreira.

O movimento punk, iniciado em Goiânia entre os anos de 1987 e 1988, permite visualizar a influência que o punk paulista exerceu sobre os indivíduos de gerações posteriores. Um dos entrevistados na pesquisa que realizamos com ex-integrantes do movimento punk goianiense assim se pronuncia sobre a questão:

agora o punk paulista, vamos dizer assim, o punk operário, o punk do ABC, o punk da capital paulista e tudo, Garotos Podres, Olho Seco, Cólera, Inocentes, Fogo Cruzado, Delinquentes, todas essas bandas influenciaram muito a gente, e a gente tinha assim uma relação com esse som muito forte até [...]. O exemplo que a gente seguia basicamente era o exemplo paulista, eram as bandas como Cólera, Garotos Podres, e a gente seguia muito nesse sentido, era o espelho que nós tínhamos naquela época. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)<sup>18</sup>

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

todo mundo era trabalhador, todo mundo trabalhava, estudava, [...] trabalhava com serigrafia, [...] trabalhava com eletrônica, eu era auxiliar de serviços gerais, o outro era mecânico, eu trabalhava numa loja, o outro era torneiro mecânico, tinha essas coisas mesmo de ter..., não era nem uma classe média não, acho que a gente era proletário mesmo. Tinha essa noção de que a gente era proletário. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Para Mannheim, nem toda geração ou grupo etário é capaz de criar “novos impulsos coletivos e princípios formativos originais próprios”, o que decorreria

---

<sup>18</sup> Os depoimentos que aparecem no livro foram colhidos em pesquisa feita com ex-integrantes do movimento punk, músicos e produtores da cidade de Goiânia. Os nomes dos entrevistados foram omitidos para garantir seu anonimato.

do ritmo de mudança social (Mannheim, 1982, p. 92). Em Goiânia e no estado de Goiás, além das transformações que atingiam toda a sociedade brasileira, algumas especificidades regionais determinaram que a condição da população e, em particular, da juventude fosse mantida na dinâmica social.

Parece-nos que a imagem criada por Abramo para representar o surgimento do primeiro punk em uma cidade brasileira torna-se ainda mais realçada quando se pensa no contexto goianiense. De fato, a maioria dos entrevistados respondeu afirmativamente quando perguntada se havia algum tipo de preconceito contra os punks na cidade.

Tinha, tinha sim. [...] então assim, muito gordo, com aquele moicano pintado de laranja, meio vermelho, aí empinava aquele negócio, ficava aquela coisa enorme assim, [...] quando ele empinava aquele negócio assim ele assustava onde ele andava. Uma vez a gente tava no ponto de ônibus ele desceu e eu continuei no ônibus, só sei que quando ele desceu o motorista tava olhando, e falou: “como podia um cara andar daquele jeito”, o outro: “não, não, ele anda desse jeito pra arrumar mulher” e falava “as mulheres gostam é desse tipo de gente mesmo”. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Fazia os shows porque não tinha espaço realmente, era difícil arrumar algum lugar que topasse, era meio estranho porque a gente era totalmente fora dos padrões, molecada de moicano, era difícil, a gente sentia uma discriminação muito grande, mas era legal, a gente tava se fodendo pra isso. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Total cara, tinha um impacto sim. Quando a gente chegava assim em algum lugar, igual o shopping, às vezes a gente ia no shopping, ia no Flamboyant, [...] de vez em quando a gente parava por lá, cara era um choque aquilo lá, às vezes a gente nem entrava no shopping. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

O movimento punk surgiu em Goiânia no final da década de 1980, logo após o acidente radioativo com o Césio-137. A primeira banda foi criada em 1987. Seu nome, HC-137 (Horrores do Césio-137), faz alusão ao acidente.

Neste ano [1987], um grupo de amigos do centro de Goiânia, até então eu não os conhecia, influenciados pelo acidente nuclear e pelo movimento punk do Brasil e do mundo, montaram uma banda de hardcore (hc). [...] Quando

surgiram as primeiras músicas compostas eles se reuniram para dar um nome para a criança, digo banda; fizeram o que chamamos hoje *brainstorm*. Nasceu o nome HC-137. Curioso que primeiro veio a sigla pra depois vir o nome [...], quase dez anos depois de criada a banda, o nome ficou “Horrores do Césio-137” – HC-137. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

A afinidade musical parece ter sido o fator inicial de vinculação entre punks na cidade, incluindo-se aí a busca por discos, shows e camisetas e também por informações sobre o que estava acontecendo no país e no mundo em relação ao rock e, em especial, ao punk.

Eu acho que era a afinidade de já conhecer o som, não ter muita referência, não conhecer muitas pessoas que ouviam, as pessoas se aproximavam por isso, a gente era muito aberto em relação a isso, por ser um grupo pequeno e a gente ter vontade de aumentar, de crescer, de criar corpo, quando as pessoas chegavam, a gente achava legal, a gente costumava ser muito receptivo com essas novas pessoas, [...] então eu acho que era muito mais por conta do som, por conta da música mesmo e da ideologia. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Eu havia conhecido uma outra turma das vilas União e Alvorada (bairros próximos ao Novo Horizonte) e esse povo era mais voltado para o rock, punk e gótico. [...]

[Um dos que conheci] tinha morado a maior parte de sua vida em São Paulo e ele, recém-chegado de lá, nos colocava a par de tudo que rolava no underground paulistano, além do que a gente lia nas revistas. Tudo sobre punk, oi, metal, gótico e rock geral [...]. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Como afirma Mannheim, “o motivo da influência exercida além dos limites do grupo concreto original por tais atitudes integradoras originalmente desenvolvidas dentro do grupo é, primariamente, que elas proporcionam uma expressão mais ou menos adequada da ‘situação’ particular de uma geração como um todo” (Mannheim, 1982, p. 90). Em Goiânia, a influência exercida pelas atitudes do movimento punk se manifestaram claramente no enfrentamento das dificuldades para a montagem das bandas, pela falta de conhecimento musical, e para a produção dos shows, pela falta de espaços e equipamentos. Essas dificuldades expuseram a vontade, senão a determinação, de fazer a própria música e de mostrá-la publicamente, e apontaram para soluções próprias do espírito punk, do *Do It Yourself*. É o que se percebe nos depoimentos:

[...] ele falou assim vamos montar uma banda, eu falei: “cara eu só tenho mais ou menos a ideia do que é tocar bateria, tô vendo um cara tocar”. Ele falou assim: “eu também não sei tocar guitarra não, tento tocar contrabaixo”. E daí na época pintou um cara [...] que queria fazer um som mais ou menos, e a gente começou a ensaiar o HC-137 [...].

Tinha a moçada que ouvia metal que se interessava por bandas punks, como Ratos de Porão, Cólera, nessa época tinha SOD, DRI, que fazia aquela fusão, mais *crossover*, que fazia aquela fusão, então por isso, escapava uns que gostava desse som, procurava ouvir mais e ia mais pro lado do som punk, mas era bem menos, restrito e limitado, então a gente começou a fazer o seguinte, já que não tem ninguém, vamos fazer com as próprias mãos. [...]. A gente começou fazer os amplificadores, a gente usava amplificador na época que era pra *receíver*, a gente transformava ele pra poder ligar uma guitarra, então foi bem assim, rústico. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Precários [os instrumentos]. Precário pra caralho, só coisa horrível. Pra você ter uma ideia, a gente chegou a ensaiar, [a banda] Morte Lenta, nós ensaiávamos na casa [...]. Teve uma vez que nós fomos ensaiar, nós não tínhamos porra nenhuma, nós tínhamos dois cubos, um pra baixo e um pra guitarra, eu tinha uma guitarra *Insbruck*, ralé mesmo, coisa horrível, e era um baixo *Gianinni* [...], esse é um exemplo legal que era um ensaio que a gente fez [...] tinha um bumbo de fanfarra, um tarol, e o prato não tinha pedestal não, maluco, era um cabo de vassoura que a gente passou a faca na ponta do cabo de vassoura [...] era só o bumbo, a caixa e o prato. Era só isso, mais nada. Era assim, aberto, a gente não tocava no estúdio nem nada, era uma área. Era desse jeito, muita vontade de fazer, mas não tinha tecnologia nenhuma. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

Tinha show quase de mês em mês. Você sabe por que que tinha? Por um simples motivo, tocava em qualquer lugar. Como não era profissional qualquer canto servia, era desculpa pra tocar, quando não tinha ia pra casa de alguém. Aí na casa de alguém fazia o show. Eu lembro que teve um no Jardim América, cara, que a mãe do menino ficou louca. Tocaram no fundo do quintal, a mãe evangélica, aquela coisa toda não imaginou o que que era aquilo, e apareceu gente, ou, mas assim, sei lá, mas encheu a casa da mulher, começaram a tocar lá, as baterias arrebrandando lá, a mulher deixou o pau quebrar. Aí aquele cara ofereceu a casa depois pra gente ensaiar. Ensaiei acho que uma vez ou duas. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia).

Houve, no movimento punk de Goiânia, a construção de uma identidade própria, apesar da quantidade limitada de indivíduos engajados nas

práticas. Podemos perceber a existência dessa identidade entre os punks goianienses na adoção do estilo, quanto ao visual ou à música, ou mesmo na aceitação da ideologia anarquista, manifesta na organização de passeatas e de campanhas pelo voto nulo, na elaboração de fanzines, na criação de um grupo de estudos de textos anarquistas, na realização de encontros semanais no Centro Cultural Martim Cererê, na produção de diversos shows por conta própria e na formação das bandas.

A assimilação da identidade punk na capital de Goiás pode ser observada também no fato de que ela ocorreu em meio a uma enxurrada de tendências musicais, do heavy metal<sup>19</sup> ao gótico. Informações sobre essas tendências chegavam todas ao mesmo tempo, pelos meios de comunicação, especialmente pelas revistas especializadas em música, e, sobretudo, por meio de contatos interpessoais, feitos por correspondência, trocada inclusive com pequenas produtoras de bandas de punk rock ou hardcore, ou por relação com amigos ou conhecidos que vinham dos grandes centros e traziam as novidades.

Tinha [...] um cara, um paulista, [...] era o cara que trazia os discos pra gente, é com ele que a gente ouvia as primeiras coisas, de primeira mão, não é que ele teve no exército? Foi o único da gente que teve no exército, então lá ele tinha contato, que era no BGP, então lá tinha gente do Brasil inteiro, então tinha um cara lá que era um punkzinho, tinha contato com tudo, aí Cleiton fazia o que cara?, ele trabalhava, depois que ele saiu do exército, ele pegava o dinheiro dele todinho e comprava de disco, então chegava as novidades ele comprava e a gente ia lá pra casa dele escutar, a primeira vez que eu ouvi o *Dead Kennedys* na minha vida foi na casa dele. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia).

Esse depoimento evidencia uma especificidade do processo de construção da identidade do movimento punk na capital de Goiás, e, ao mesmo tempo, a força de influência sobre a juventude dos princípios e das atitudes punk.

---

<sup>19</sup> As informações sobre o heavy metal eram as mais fáceis de conseguir, especialmente após o primeiro *Rock in Rio*, que, realizado em 1985, contou com diversas bandas desse estilo musical. A partir do evento, o heavy metal, ao contrário do punk, tornou-se presente nos meios de comunicação e um número cada vez maior de indivíduos, inclusive em Goiânia, passou a se identificar com ele.

É engraçado isso, nascendo aqui, então era uma mistura, uma coisa estranha porque aqui juntava punk, pós-punk e hardcore que eram coisas que vieram em épocas diferentes, mas aqui todo mundo conheceu em épocas iguais. Então assim, ao mesmo tempo que os meninos estavam conhecendo Cólera, tava conhecendo The Cure, Bauhaus, e conhecendo Dead Kennedys, então tudo ao mesmo tempo, então surgia aquelas coisas meio malucas. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

E pra gente, a gente não tava nem aí não, a gente desconhecia essa coisa que o punk..., pra nós o punk aqui tava no auge. Pra gente era o máximo, a gente tava se lixando que lá fora tava em baixa, pra gente aqui era um momento, uma porrada de adolescente, curtindo pra caralho, todo mundo querendo montar sua banda, tocando e tudo, fazendo um show às vezes pra meia dúzia de pessoas. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

O movimento punk surgiu em Goiânia num momento em que toda a agitação provocada pelo punk no exterior e mesmo em São Paulo já havia sido assimilada. Naquela época, as informações, se não estivessem nas pautas midiáticas no restante do país, ainda chegavam atrasadas à cidade. Esse atraso, que fez com que o movimento punk em Goiânia se difundisse principalmente por meio dos contatos pessoais, do “boca a boca”, corrobora a hipótese de que, em lugar de cosmopolitismo, havia na capital certo provincianismo, com que os punks começaram, no entanto, a romper. É importante reter que a força mobilizadora do punk, que se evidencia claramente em Goiânia, levou à construção de uma identidade e expôs uma atitude voltada para a autoafirmação em um contexto cultural identitariamente indefinido e particularmente permeável à influência dos meios de comunicação de massa.

A indefinição da identidade goiana é resultado de um discurso ambivalente, que dá a impressão de “estase”, criando uma prisão na narrativa sobre a região, ainda que essa narrativa tenha sido construída pelos “outros”. Podemos chamar o efeito que essa condição gera nas práticas locais de “síndrome de periferia” (Borges, 1998). A ambivalência se refere ao tensionamento da relação de Goiás com os centros do país em razão de sua atitude de reserva diante do novo, da novidade, fruto de um *habitus* rural (ou ruralismo) estabelecido na sociedade goiana por séculos de semifechamento; e aos discursos oficiais que se aplicaram a repetir, desde a década de 1930

até o final da década de 1980, os preceitos da ideologia desenvolvimentista, expressos, principalmente, pela ideia de progresso como superação do atraso anterior ao processo de modernização. Como esses discursos são remetidos, frequentemente, aos centros de poder nacional, e o “povo”, o “povo goiano”, é o portador do *habitus* rural, a ambivalência se estratifica.

As condições de aparecimento de identidades disruptivas, como a identidade punk, são dadas no interior de um ruralismo arraigado e em uma situação de “estase”. No entanto, essas identidades possuem como contraponto, não o discurso regional, posto que este é oscilante, mas o discurso da nação, que é portado pelo Estado e tem um caráter homogeneizador das diferenças culturais. Assim, pode-se afirmar que, no percurso dos movimentos populares em Goiás, ao contrário de outras regiões do país, em que o nacional passa primeiro pelo regional (Oliven, 2006), realiza-se o sentido inverso, do nacional para o regional.

Torna-se notável, nessa situação, que os punks tenham afirmado uma identidade própria, voltada para a contestação da ordem, com uma atuação efetiva, embora limitada. As evidências disso são os relatos sobre as passeatas realizadas, em datas nacionais significativas, como o 1º de Maio (Dia do Trabalho) e o 7 de Setembro (Dia da Independência).

Era uma fase meio romântica. Eu particularmente levava muito a sério. As duas coisas, eu fazia fanzine, a gente ia pro sete de setembro, primeiro de maio, produzia panfleto, entregava o panfleto pro pessoal no primeiro de maio, a gente fazia manifestação até, era um grupo assim de dez pessoas, mas a gente acabava fazendo muito barulho, por conta do visual, essa história toda, a gente tinha muito isso e naquele contexto era muito levado a sério, era levado a sério demais, porque as pessoas encaravam aquilo como um modo de vida. Como uma conduta, então, a gente rompia com uma série de coisas pra poder adotar aquela conduta, aquela forma assim de viver e tudo isso estava envolvido, não só a questão do anarquismo, mas a questão do punk, do visual, da música, e tudo isso expressava, a ideia era expressar a ideologia, expressar a revolta, a contestação, através de visual, do som e do discurso que a gente acabava traduzindo isso, o discurso estava contido implicitamente no visual, na música, nas letras das músicas, na própria pegada das músicas, mas também nos panfletos, nos discursos mais elaborados, se é que a gente pode dizer assim, a elaboração ainda era meio precária, era um bando de estudante

secundarista, então a gente tinha claro as nossas limitações, eu vejo que havia um engajamento, um envolvimento nesse sentido. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

O punk goianiense também influenciou a geração seguinte, no processo de formação do cenário independente. As evidências disso encontram-se na permanência de alguns integrantes do movimento original na cena de rock atual e na manutenção e difusão de certas práticas, inspiradas pelo movimento punk nacional e internacional, tais como a criação da própria música, a produção dos próprios shows e a publicação de fanzines.

Começou 88, fomos até noventa e poucos no HC [banda HC-137], 93 eu acho, só sei que nos anos 90 eu tava com o Mata Mosca, depois Comedores de Mãe, depois a gente montou a Coisa, já tinha a Coisa e eu comecei a cantar na Coisa porque não tinha vocalista, eu não queria parar, porque os cara tinha um lance engraçado, porque os cara chegava com 3, 4 anos de banda, muda a vida do cara; uns começa a namorar mais sério, o outro começa a estudar mais, então ia dissipando. Eu gostava de permanecer pra não deixar acabar. Porque se não tiver, e tinha outros aí que, puta merda, uns cara que é complicado, tipo Mauricio Mota, o Flavio, moçada do Sangue Seco, tem uma rapaziada, então a gente ficava sempre batendo na tecla, e foi a Coisa, mas eu gostava da onda, porque eu sempre quis fazer uma banda, fazer coisa diferente. (Ex-integrante do movimento punk, Goiânia)

A influência do punk dos anos 1980, paulista e local, sobre a produção independente atual fica evidente, também, na construção de uma identidade particular pelos participantes da cena. Essa identidade mobiliza signos e referentes distintos por se referir a uma geração mais nova, mas guarda um forte vínculo com a sua origem, que se manifesta na continuidade do modelo DIY do rock local, no aspecto dos shows “toscos”, no comprometimento dos membros do grupo e na estratégia de produção de eventos.

## O ROCK A PARTIR DA DÉCADA DE 1990

Valéria Brandini (2004), em seu livro *Cenários do rock – mercado, produção e tendências no Brasil*, afirma que o gênero grunge, um dos principais representantes do chamado rock alternativo, foi o último grande momento do rock

mundial. O gênero, que teve seu auge na primeira metade da década de 1990, constituiu-se sob as influências do punk, tomando por base pequenos selos e gravadoras locais e preservando aspectos atitudinais e ideológicos, marcadamente contrários à lógica mercadológica do *mainstream*, mas, ao mesmo tempo, logrando atingir amplos mercados – em particular com a banda Nirvana, o maior símbolo do gênero, que chegou a vender 8 milhões de discos.

O grunge foi o último representante do rock que alcançou sucesso mantendo certa autonomia em relação às pressões da indústria fonográfica. Nos termos utilizados por Frith, o gênero conseguiu resguardar aspectos da autenticidade e da honestidade exigidas pela “ideologia do rock”, apesar de ter se estabelecido como fenômeno nas vendas de discos. As pressões advindas desse sucesso têm, no entanto, consequências humanas dramáticas. O desenraizamento dos músicos, aliado ao imperativo de lucratividade da indústria, leva-os a estados psíquicos de insegurança que podem estar na origem dos frequentes casos de abuso de drogas, de depressão e de morte prematura.

Vale retomar a trajetória do rock nos anos 1990, na qual se destacam dois aspectos fundamentais. O primeiro é a transformação da temática dominante na produção musical que, em vez de remeter à realidade e à vivência dos grupos, como no caso dos punks, passou a ressaltar a individualidade dos músicos e dos ouvintes como sujeitos distintos que não compartilhavam mais bandeiras ideológicas e, de acordo com Brandini (2004), a adotar uma retórica existencialista expressa no discurso poético das bandas dessa década. O segundo aspecto, destaca a autora, é um sentido de evolução do rock no período. As experiências acumuladas por bandas alternativas nos anos 1980 favoreceram as bandas que atingiram o sucesso comercial na década seguinte.

O gênero de rock predominante na década de 1990 foi o chamado rock alternativo. Seus traços característicos podem ser delineados em três dimensões. Em primeiro lugar, a dimensão estética, na qual ganha realce o estilo pós-punk estadunidense. Bandas alternativas, como REM, Sonic Youth, Husker Du, Pixies, combinaram diversos estilos em um todo, fundiram os estilos punk, new wave e hardcore a sonoridades de outros gêneros, como o funk, o heavy metal, o *folk*, o pop.

Em segundo lugar, a dimensão ideológica, assim denominada por Brandini (2004). O alternativo se desenvolveu nos EUA por iniciativa da juventude ligada aos *colleges*, atraindo, além dos universitários, muitos outros jovens que, apesar de não estarem nas faculdades, frequentavam as festas e shows nos campi. O gênero foi alimentado e impulsionado pelas *college radios*, pelos fanzines, por selos e gravadoras independentes e pelos shows em pequenos clubes até ser “descoberto” pela MTV, pelas revistas especializadas e pelas grandes gravadoras.

Em terceiro lugar, a dimensão mercadológica. Apesar de ter sido, em parte, “cooptado” pelo *mainstream*, o alternativo permaneceu crítico em relação ao universo pop e às imposições da indústria fonográfica, mantendo as posturas iniciais de inovação e diversidade no rock, situadas, desde o seu surgimento, no contexto dos *college* e da juventude universitária. Destaca-se aqui, mais uma vez, a contradição fundamental do rock, entre a originalidade e autenticidade e as pressões da indústria e das *majors*. Em razão da necessidade de continuar fiel às audiências, a produção musical, inicialmente, situou-se em um mercado intermediário, pelo qual toda a cultura alternativa foi conduzida ao *mainstream*.

Para Brandini, o alternativo significou uma evolução no rock, pois reestruturou o gênero nos anos 1990 com um experimentalismo tanto estético e sonoro quanto cultural. No primeiro aspecto, inovou, ao realizar misturas entre estilos aparentemente tão díspares como, por exemplo, o funk e o hardcore, e no segundo, ao desvincular seus temas do pertencimento coletivo e ancorá-los no existencialismo e na individualidade de músicos e de seu público. Nessa década, o rock passou a se pautar mais pela heterogeneidade e pela aceitação da diferença do que pela imposição da identidade grupal e pelo segregacionismo, destacando uma maior participação das mulheres em um campo de produção cultural predominantemente masculino como o rock. Segundo a autora,

as novas correntes de estilo e a união em torno da atitude e da concepção de mundo alternativo substituíram as visões radicais, tornando-as mais livres e individualistas. As formas de imposição de gostos, comportamento e preferências musicais foram esquecidas. Assim, a atitude eclética adotada e a fluidificação de ideologias representaram a nova atitude dos fãs de rock. Com o enfraquecimento do radicalismo comum nos anos 80, o rock da década seguinte representou

o início de uma era em que, ao invés da demonstração de poder do grupo, a temática voltou-se para a representação individualista da fragilidade, da desilusão e de problemas que acometem os fãs. (Brandini, 2004, p. 26)

No que se refere à produção musical brasileira durante a década de 1990, alguns aspectos exteriores ao campo emergem com alguma importância. Podemos reunir tais aspectos sob o nome de globalização. Com ela, redes musicais locais puderam adquirir visibilidade para muito além de seus lugares de origem, atingindo frequentemente alcance internacional, ainda que muitas vezes sejam formatadas pelo mercado que lhes impõe a denominação de *world music*.

Além disso, a fusão de ritmos populares tradicionais e estilos pop parece ter sido a tônica do rock alternativo brasileiro durante a década de 1990, denotando uma faceta de resgate cultural, à diferença do que aconteceu nos EUA. Isso se deu, por exemplo, com a cena hardcore de Brasília, retratada no livro *Esfolando ouvidos*, de Evandro Vieira (2005). Apresentando parte da trajetória de uma das bandas mais importantes do período, os Raimundos, o autor mostra que ela fazia uma mistura insólita de baião e forró com hardcore. Igual consideração pode ser feita sobre o manguebeat recifense que serviu de nascedouro para bandas importantes da década de 1990, como o Mundo Livre S.A. e Chico Science e Nação Zumbi, que misturavam ritmos folclóricos nordestinos, como o maracatu, com a MPB, o punk rock e o hardcore.

Toda a configuração do rock alternativo no país veio à tona em 1993 com o Festival Junta Tribo I, que foi realizado por bandas e estudantes universitários na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O evento despertou a atenção do público, das gravadoras e selos para as bandas de rock que surgiam dos mais diversos locais.

O Junta Tribo teve, ainda, a fortuna de revelar a existência de cenas musicais alternativas esparsas e isoladas que surgiram, durante os anos 1990, em vários pontos do país. Elas se caracterizavam pela diversidade estética e musical, possuindo, como modelo de criação, a fusão de ritmos e estilos distintos. Segundo Brandini (2004, p. 40),

da mesma forma que o rock alternativo não emergiu de um ambiente específico, mas de um longo processo de desenvolvimento e rearticulação de segmentos

musicais, essas cenas foram o resultado da proliferação de bandas, produtores e públicos regionalizados, cujo embrião já se desenvolvia desde o final dos anos 80 no Brasil: muitas bandas alternativas de hoje são formadas por músicos que, naquele momento, dedicavam-se ao heavy metal, ao punk e ao hardcore.

O rock alternativo sofreu e sofre no Brasil de um problema crônico, relativo à divergência entre a produção cultural como forma de lazer ou de afirmação no grupo e a produção para o mercado. Muitas bandas têm uma existência curta porque assomam as necessidades de autossustento dos integrantes. Essa condição se reflete também nas formas de produção e distribuição. A precariedade e escassez dos recursos disponíveis e os custos relativamente altos dos estúdios tornaram o mercado alternativo, até a década de 1990, muito pouco competitivo em vista do poder das grandes gravadoras. Segundo André Pomba, editor da revista especializada em rock, *Dynamite*, citado por Brandini (2004, p. 47),

nos EUA tudo que é bom, de uma forma ou de outra, vende e se sustenta. Aqui, no Brasil, o que é bom quebra. Uma banda disse na *Dynamite* que não existe o mercado intermediário no Brasil: ou você está rico ou está na merda. Nos EUA e na Europa existe um mercado em que as bandas se sustentam; no Brasil, ninguém vive de música. O underground no exterior não é miserável. Ser underground aqui é ser miserável, pobre, fodido e sem qualidade. Não existe esse meio-termo no Brasil; ou você é músico top ou está na merda. Ou você é Barão Vermelho ou é o Ratos de Porão, que tem 20 anos de carreira e os caras não vivem da banda. Se eles morassem nos EUA, estariam no padrão de um Biohazard.

Os anos 1990 trouxeram, no entanto, aspectos novos à produção de rock. A abertura comercial no início da década possibilitou a aquisição de aparelhagem musical de melhor qualidade e de menor preço. Ao mesmo tempo, a disponibilização de inovações tecnológicas à população, em geral, e, em particular, à juventude, implementou uma nova dinâmica na produção cultural. Em diversos aspectos e áreas, os jovens tornaram-se responsáveis diretos pela criação estética e elaboração técnica dos bens culturais, particularmente no universo do rock.

O impacto das novas tecnologias na produção musical pode ser notado, antes de tudo, na popularização do formato Compact Disc (CD), que

rapidamente substituiu a mídia anterior, o Long Play (LP) ou disco de vinil. O CD, um suporte digital feito de alumínio, mais leve e menor que o LP, contribuiu para uma realavancagem das vendas de discos das *majors*, que, após o período de queda no final da década de 1970 e início dos anos 1980, se recuperaram e, em 1999, contabilizaram um valor nominal próximo aos 40 bilhões de dólares. Nos EUA, o CD já estava difundido nos primeiros anos da década de 1980. No Brasil, ele foi introduzido a partir da década de 1990 e, depois de um momento de adaptação, ocupou todo o mercado, relegando o vinil ao posto de artigo para colecionadores. Entre as vantagens do CD para as gravadoras, estão a redução dos custos de prensagem e de produção gráfica de capas e contracapas, a maior qualidade de reprodução e o maior espaço de armazenamento.

No decorrer da década, uma progressiva diminuição dos preços da aparelhagem para estúdio e dos instrumentos musicais possibilitou a proliferação de bandas, de selos e gravadoras independentes e de espaços de ensaio e de gravação de demo tapes. Esse aspecto contribuiu sobremaneira para as tentativas de construção de um mercado intermediário no Brasil. Um mercado de tal natureza se caracteriza, de acordo com Brandini, pela segmentação baseada em culturas ou subculturas localizadas, como a cultura *college* do rock alternativo estadunidense.

Nos EUA, esse mercado possibilita aos músicos e às bandas a autossuficiência, isto é, permite que eles vivam e se sustentem da própria música. A segmentação do mercado se fundamenta, tanto no gênero alternativo quanto no underground, nas formas de identificação entre artistas e audiência. De acordo com Brandini, certas bandas mais estabelecidas, como Bush, Offspring, Biohazard e Green Day, conseguiram atingir vendas de até 8 milhões de cópias.

O fundamento dessa identificação se encontra, nas palavras de Jeder Janotti Jr. e Jorge Cardoso Filho (2006, p. 10), nas “estratégias de posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao público”. Os autores diferenciam as estratégias *mainstream* das estratégias underground. As primeiras, em razão das exigências de difusão ampla e não segmentada para a maximização dos lucros, incluiriam “escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido” (p. 8), e também a associação com diferentes meios

de comunicação de massa, como a televisão, o cinema e até mesmo a internet, além das mídias preferencialmente destinadas à música.

O underground, por sua vez, fundaria suas estratégias em escolhas mais delimitadas quanto ao público consumidor, o que reflete a própria organização da produção e da distribuição, que, em seu caso, dispõe de pequenos fanzines, de divulgação alternativa, de gravadoras independentes, entre outros (Cardoso Filho; Janotti Jr., 2006). A característica principal dessas estratégias seria a reivindicação de autenticidade, porque o underground se posiciona, quase sempre, contra os padrões dominantes e se aproxima da audiência, de modo a ser facilmente reconhecido por ela. Como veremos adiante, uma análise da música popular, em particular de estilos de rock alternativo, não deve se limitar às condições de consumo, mas deve ter em vista também os poderosos mecanismos de identificação que concorrem para o processo de reconhecimento de bandas e músicos.

No Brasil, a segmentação do mercado não é suficiente para que as bandas se mantenham numa dedicação integral à música. De acordo com Brandini, “o mercado intermediário para bandas brasileiras ainda luta contra a precariedade. Artistas como Ratos de Porão e Garotos Podres, que vendem menos de 10 mil cópias e há mais de dez anos buscam estabilizar-se, dificilmente atingem o *mainstream* ou vivem de música” (Brandini, 2004, p. 92). Contribuem para essa precariedade, as condições estruturais do país como um todo, mas também as do próprio campo de produção e de trabalho musical. A essa situação, acrescenta-se o fato de fãs de rock no Brasil preferirem, por certo preconceito, bandas internacionais. Esse aspecto obriga as gravadoras e selos independentes direcionados ao rock a lidar com uma demanda indefinida e inconstante.

Bandas como Raimundos, Chico Science e Nação Zumbi, Pato Fu, Planet Hemp, entre outras, que atingiram o *mainstream*, dividiam um público não segmentado com artistas e grupos como Jorge Ben Jor ou como as bandas de axé. Fora desse circuito, os consumidores do rock brasileiro permaneciam localizados nas cenas musicais pulverizadas pelo país, que representaram o público principal da maioria das bandas. Para Brandini (2004, p. 94),

os estilos de rock alternativo produzidos regionalmente e formados ao longo dos anos 1990 no Brasil não atraíam o grande público de rock, mas eram

consumidos por um segmento restrito. Isso afetou drasticamente a estabilidade dos selos, pois eles precisavam de certo volume de vendas para ter estabilidade econômica.

No Brasil, os mercados culturais permanecem sob a influência do consumo de massa. Como afirma Frith, o poder da música popular é a sua popularidade. As *majors* ainda detêm o oligopólio da produção, distribuição e comercialização de música, mobilizando altas cifras em turnês milionárias de *megastars*, promovendo divulgação massiva em diversos meios de comunicação, ou mesmo pagando propina (chamada jabá ou jabaculé) para que se execute determinada música em veículos de massa, em particular o rádio – apesar de ser proibida, esta última prática ainda é comum no Brasil (Saldanha, 2006). Assim, a produção alternativa e underground continua no que Brandini chama de “periferia da indústria cultural”, embora o trabalho dos selos e gravadoras independentes seja responsável por descobrir novos estilos, bandas e artistas.

A queda na vendagem de discos produzidos pelas *majors*, a partir de 1999, revela, no entanto, um processo de mudanças profundas na “cadeia de produção musical”, expressão cunhada por Bandeira (2005). Essa cadeia, que abrange as formas de consumo, de circulação e de criação de música, pode ser organizada, para esse autor, tanto em um modelo industrial rígido quanto em sistemas mais flexíveis e autônomos.

Independentemente do modelo de organização, o percurso realizado pelo artefato da música popular inicia-se no “polo de criação”, em que se encontram os compositores, autores de músicas e letras, os arranjadores, os intérpretes, os músicos e os produtores musicais (Bandeira, 2005). A seguir, há o “campo da mediação”, que abrange os aspectos técnicos, operacionais, administrativos e comunicacionais da produção. Esse campo subdivide-se em dois: o primeiro, o “campo da mediação técnica-administrativa-jurídica”, em que se localizam os engenheiros de som, técnicos, estúdios, gravadoras, editoras musicais, distribuidores, lojas, fábricas de discos, agentes, empresários; o segundo, o “campo da difusão mediática”, em que se situam os meios de comunicação, o rádio, o cinema, a televisão, a publicidade, o videoclipe, os divulgadores, os espetáculos, entre outros. No final da cadeia, encontra-se o “campo da recepção e do consumo” em que se verificam os processos de reprodução e de audição pelo público.

O consumo não se restringe à música, estende-se aos acessórios, equipamentos eletrônicos, roupas e à moda correlacionada ao universo musical.

A música popular, informa Bandeira, possui “grande responsabilidade no desenvolvimento econômico de alguns países. A produção musical pode ser um elemento gerador de riquezas a partir de shows e festivais, difusão local e nacional” (p. 5). Aparentemente, o aspecto econômico da música foi o mais impactado pelo fenômeno de digitalização e difusão de músicas pela internet, que rompeu com a cadeia de produção musical.

A difusão de músicas pela internet foi possibilitada, principalmente, pelo desenvolvimento do formato Motion Picture Expert Group-Layer 3 (MP3), capaz de reduzir a 1/12 o espaço ocupado por uma música, em comparação com os antigos formatos WAV usados nos CDs. Segundo Mar-chi (2005), o MP3, de início, foi desenvolvido para qualquer transferência de dados, porque reduz consideravelmente o tempo gasto nessa tarefa. O processo que a Recording Industry Association of America (RIAA), representante das grandes empresas fonográficas dos EUA, promoveu, em 1999, contra a empresa Napster, evidenciou, no entanto, uma ampliação do uso desse formato. O MP3 possibilitou a troca de arquivos de música de forma gratuita pela internet, seja por meio de *softwares*, como o Napster, seja por meio do sistema *peer-to-peer* (P2P).<sup>20</sup> Essa alternativa representou uma ruptura no oligopólio internacional das *majors* que, antes, controlavam os processos de edição das obras musicais, de controle de *royalties* e direitos autorais, de distribuição, divulgação, marketing e comercialização e, em inúmeros casos, de agenciamento dos artistas (Bandeira, 2005).

Bandeira ressalta o caráter corporativo das grandes gravadoras ao chamar atenção para a International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), composta por cerca de 1.500 gravadoras de mais de setenta países. A noção de indústria sugere, nesse caso, a constituição de uma “rede internacional de cooperação formando um ‘lobby’ de amplo alcance, estabelecendo, inclusive, relações com outros órgãos internacionais, como as organizações de controle

---

<sup>20</sup> *Peer-to-peer* (P2P) é uma “tecnologia que permite a conexão direta entre computadores, que se revezam nas condições de cliente e servidor, dispensando assim um servidor central” (DicWeb).

de direitos autorais” (Bandeira, 2005, p. 6), além de implicar uma economia de grande escala na produção e distribuição de discos, capaz de lidar com mercados segmentados que abarcam os mais diversos gêneros musicais.

A indústria fonográfica explora os gêneros mais exitosos, diminuindo o risco dos investimentos. A lógica empresarial visa reduzir os custos em todas as etapas da cadeia de produção. A música é considerada como um produto a ser formatado, embalado, divulgado e comercializado. A propriedade intelectual e os direitos autorais dos artistas são pré-requisito fundamental à manutenção das atividades econômicas no setor, a ponto de a cobrança de *royalties* e de direitos autorais ter-se constituído, durante a década de 1990, no principal objeto de receitas das *majors*, mais importante até do que a venda de discos. Deriva desse aspecto o combate das gravadoras aos sistemas de compartilhamento de músicas pela internet. A transferência gratuita de arquivos é considerada como ataque contra os direitos autorais, a propriedade intelectual e as receitas dos artistas e também das gravadoras.

Dois tendências podem ser vislumbradas pelas atuais formas de relacionamento entre consumo musical e novas tecnologias. A primeira é de combate às formas não oficiais de transferência online de arquivos de música, tendo, como exemplo mais marcante, a ação judicial contra a Napster. No final da década de 1970, as grandes gravadoras culpavam as fitas cassete pela queda nas vendas de LPs. Atualmente, elas consideram o MP3 como o “grande vilão”, por atribuírem a diminuição das vendas de CDs ao fenômeno de downloads de músicas. Ironicamente, o último ano de crescimento das vendas de discos, 1999, coincidiu com o início do funcionamento do Napster. Nesse momento, a IFPI registrou um total de vendas de 38,5 bilhões de dólares. A queda no faturamento das gravadoras entre 2000 e 2003 foi de 23%. Embora essa queda não tenha gerado prejuízo, as *majors* não têm medido esforços para caracterizar como uma forma de “pirataria” a prática de download não oficial de músicas, especialmente aquela que utiliza o modo P2P. Entretanto, outros aspectos podem ter influências sobre a tendência declinante na venda de CDs. Bandeira (2005) aponta, por exemplo, o aumento das vendas de DVDs musicais e o crescimento de outros setores da indústria do entretenimento, como o cinema e os videogames.

A segunda tendência é de acréscimo no consumo de música paga pela internet (download oficial). Essa prática, apesar de achincalhada pelas grandes gravadoras, demonstra a viabilidade do comércio virtual que exige formas modificadas de intermediação dos agentes da indústria fonográfica. Segundo Marchi (2005, p. 15),

na medida em que as tecnologias em rede ampliam as possibilidades de consumo de informação sonora – com a virtualização dos suportes – e o comércio on-line cresce em importância social e econômica, tradicionais mediadores do consumo musical, como o suporte físico do disco ou as lojas revendedoras, são re-mediados por empresas terceirizadas que vendem serviços e produtos associados à gravação sonora.

Bandeira chega a afirmar que não haveria relação comprovada entre a queda nas vendas de CDs e as práticas de download não oficial pela internet. Apesar dessa controvérsia, parece inegável o fato de que a indústria da música tem sofrido profundas mudanças nos últimos anos, mudanças que estão umbilicalmente relacionadas às novas tecnologias digitais de transferências de dados.

#### **POR UMA ABORDAGEM TEÓRICA SOBRE O ROCK**

No mercado musical, segundo a obra de Jason Toynbee, *Making popular music – musicians, creativity and institutions* (2000), observa-se que, como uma primeira característica, a indústria fonográfica – formada pelas gravadoras multinacionais e as de grande porte – tende a ceder o controle da produção musical (escrever, apresentar, produzir) aos próprios músicos. Isso se dá em razão do fato de esse processo ser com frequência pulverizado espacialmente em pequenas unidades, como grupos de rock em *tour* de shows ou estúdios de gravação, e também em virtude de uma grande proximidade entre produção e consumo, particularmente em comunidades musicais específicas. Essa tendência da indústria musical constitui o que o autor denomina “autonomia institucional” (*institutional autonomy*), que estabelece os termos e as condições para a agência criativa dos músicos, além de determinar o que eles podem ou não podem fazer.

Uma segunda característica do mercado musical é a sua conformação como fronteira para o sucesso. De acordo com o autor, os músicos aspiram a entrar nesse mercado, embora eles o considerem, contraditoriamente, como algo que corrompe os valores não comerciais atribuídos aos estilos populares. A relação entre produção musical e condição mercadológica remete às formas de valorização do capital na esfera cultural. Independentemente do caráter que essa relação assume, se ela se refere a um músico autônomo, ligado a pequenos selos ou gravadoras, ou a um que tenha contrato assinado com uma corporação multinacional, “o artefato produzido adquire a forma de uma mercadoria para ser comprada e vendida. A cultura é o caso limite para a fórmula: *a mercadificação de tudo*” (Toynbee, 2000, p. 2, grifo fo autor).

Noutro momento, Toynbee, reportando-se a Raymond Williams, relembra a resistência, em qualquer sentido importante, à identificação completa entre a produção cultural e a produção em geral, ou seja, a resistência da cultura à assimilação total à forma da mercadoria seja pela persistência de um caráter artesanal em sua atividade, seja pela caracterização de seu processo produtivo como arte, como habilidade, em termos alheios à sua indexação como mera *commodity* (mercadoria). Assim, mesmo que a cultura se insira no capitalismo, ela conserva algo que é antitético a esse sistema. Para o autor, ela o desvia, por produzir um raio de criatividade que instaura, no campo econômico, um espaço onde objetivos não econômicos são perseguidos.

Toynbee sustenta o argumento de que a música popular é extremamente difícil de ser assimilada pelo mercado. O autor critica a teoria da cultura de massas do filósofo alemão T. W. Adorno, afirmando que ela implica uma grave superestimação do poder de controle da indústria cultural, especialmente da indústria fonográfica. Ao invés disso, propõe que,

apesar das audiências da música popular serem cooptadas e incorporadas pelos aparatos industriais, elas são extremamente difíceis de ser assimiladas. Tal independência das audiências e, tão importante quanto, sua independência ideal, é a precondição para a autonomia institucional no pop. Os fãs reivindicam uma ligação direta com os músicos. As subculturas, do *jitterbug* ao *speed garage*, envolvem “seus” criadores em um abraço que, inicial e relativamente, mas sempre significativamente, protege esses músicos do controle corporativo. Uma das consequências é que a indústria musical confia nas categorias

de *marketing* que já estão criadas. O exemplo de Adorno dos termos “doce” e “balanço” (*swing*) são verdadeiras evidências disso, pois foram cunhados primeiramente pelos fãs e músicos para só depois serem usados pelos publicitários. (Toynbee, 2000, p. 6)

A cultura, apesar da antinomia existente entre ela e o capital, permanece como parte constitutiva do capitalismo. Na verdade, as indústrias culturais se tornaram, desde a década de 1970, um dos setores de ponta do sistema. O que os aspectos indicados revelam é a organização da indústria musical como um conjunto complexo de relações. Nesse sentido, observar os arranjos institucionais é necessário para compreender o modo como essa indústria interage com o seu mercado e as consequências organizacionais desse processo, isto é, para entender como, na esfera cultural, o capital é valorizado e, ao mesmo tempo, sofre resistência em espaços que recusam a assimilação completa à forma da mercadoria.

O mercado da música se caracteriza pela incerteza. A instabilidade do valor de uso dos produtos culturais torna difícil antecipar quais discos terão possibilidade de venda, dentro de um amplo conjunto de títulos constantes do repertório ou do catálogo das gravadoras. Além disso, o mercado é abalizado pela busca de novidades. Para atingir essa demanda, a indústria precisa produzir uma constante corrente de novos protótipos na forma de *master tapes* ou *first copies*, o que implica altos custos, maiores do que os de reprodução em CDs, LPs etc. O ônus tem que ser abrandado por um grande volume de vendas. “Para uma banda de rock tradicional, os custos são compostos pela composição, pelos ensaios, pela gravação e, talvez mais importante, pela (prévia) aquisição de *status* por meio de repetidas *performances* e pela construção da imagem” (Toynbee, 2000, p. 16).

Duas direções são apontadas em relação à incerteza do mercado e à superprodução de discos. A primeira se refere à distribuição. Toynbee afirma que ela, e não a criação ou a produção, constitui-se no lócus de poder e lucro da indústria musical, pois os departamentos que cumprem essa função nas maiores companhias de gravação trabalham com um grande conjunto de discos e são menos sujeitos às intempéries do mercado do que as divisões que estão no início do processo. As gravadoras, o espaço da produção

musical, não têm contato direto com o público consumidor, por causa da falta de integração tanto com os meios de comunicação que disseminam os novos discos, quanto com as próprias lojas varejistas que os vendem.

A segunda direção se refere à criação musical e destaca o “modo de produção artesanal” como um sistema intensivo de elaboração de protótipos, que busca atender à demanda por novidade. Os custos da inovação são frequentemente repassados aos próprios produtores, o que tem como consequência o mau pagamento dos artistas e a divisão da força de trabalho. Para lidar com a natureza “turbulenta” dos músicos, que dificulta a atuação da indústria, surge a figura do empresário, que desempenha o papel de intermediar as dimensões da criação musical e do mercado. Segundo Toynbee, diante da incapacidade das gravadoras em englobar totalmente o mercado e da permanente importância da produção musical, tem-se “uma evidência da contradição e da resoluta resistência dos músicos e das audiências em sucumbir facilmente às rotinas da acumulação. Resumidamente, a prática dos empresários representa tanto a exploração quanto a autonomia institucional” (p. 18).

A articulação, nas indústrias culturais, entre o imperativo de valorização do capital e as forças contraditórias da criatividade gerou o formato dominante de produção musical, baseado na exploração do trabalho. Apesar disso, as formas de distribuição e comercialização, que surgiram durante o curto século XX da música popular, não parecem suficientes para explicar o que Toynbee denomina “a contínua insurgência da criação musical” (p. 26). Para tanto, é preciso que se considere a superprodução endêmica das indústrias culturais como meio de atender à demanda por inovação, possibilitado pela existência de um exército de reserva de trabalhadores culturais, o que se materializa na elaboração do *cast* ou catálogo das gravadoras:

existem algumas importantes dimensões extras na música popular em relação à crônica superabundância de trabalho. De um lado, poucas pessoas podem ser excluídas pelo aspecto da falta de competência. Pois é possível se tornar um “músico” com relativamente baixos níveis de capital econômico e cultural e pouco ou nenhum treinamento específico. Além disso, o *status* profissional é definido muito vagamente. [...] De outro lado, há um enorme domínio da produção e da *performance* de baixo nível na música popular que

atravessa o gênero e o grau de competência, desde as bandas de vida curta e claramente sem esperança até aquelas cintilantes (*coruscating*) e aparentemente irrepreensíveis. (Toynbee, 2000, p. 26)

Ainda que a reserva de trabalhadores seja interessante ao capital, o recrutamento é uma tarefa complicada para a indústria, na medida em que, no âmbito da música popular, existem campos de produção, denominados pelo autor protomercados (*proto-markets*), que não assimilam a disciplina fixa e regulada do processo de acumulação. Esses protomercados são precariamente conectados aos processos industriais de homogeneização (*packaging*), distribuição e exploração de direitos autorais e situam os artistas e as audiências em espaços não totalmente coisificados. Incluem-se, entre eles, as cenas de rock locais.

Embora nos protomercados tenham lugar vendas e compras de discos e também outras atividades comerciais, os fatores econômicos são insuficientes para explicar as práticas encontradas neles. Segundo Toynbee, “as pessoas se engajam na criação musical, às vezes, por amor a isto, às vezes, pela estima e, às vezes, porque elas esperam entrar, no futuro, apropriadamente na indústria musical”. Baseando-se em Bourdieu, o autor define os protomercados como “campos de produção restrita” e localiza-os na fronteira da produção da música comercial, afirmando que “o imperativo desse campo funciona para que músicos e audiências distingam-se dos valores associados com o mercado de massa” (Toynbee, 2000, p. 27). Na música popular, os protomercados podem também expressar a emergência da solidariedade no interior de subculturas juvenis ou étnicas, que, articulada à autoafirmação dessas subculturas como comunidades de valores em oposição ao *mainstream*, permite que elas resguardem seu papel vital e persistente na produção e no consumo musical.

Como protomercados, as cenas musicais locais guardam certo grau de ambivalência em relação ao mercado massivo e ao sucesso e, com seu caráter de reserva de trabalhadores culturais, conformam aspectos cruciais para a economia da indústria fonográfica. Essas cenas refletem as contradições do capital na esfera da produção. Elas dificilmente se submetem à colonização pelo mercado, “em primeiro lugar, porque a excessiva superabundância de trabalho musical gera cacofonia e torna extremamente difícil localizar futuras estrelas;

em segundo lugar, porque pode haver objeções ideológicas dos músicos e das audiências a ‘se tornar comercial’” (p. 29). Nelas, acontece, no entanto, uma extraordinária antecipação do comércio, pois, mesmo nas pequenas cenas musicais mais ostensivamente anticomerciais, uma banda ou um artista, apenas por aparecer, já demonstra que está disponível para o estrelato. Nesse contexto, não se trata de perseguir o sucesso, pois, além de o êxito comercial ser frequentemente identificado com o bom desempenho artístico, há, aponta Toynbee, uma permanente tentativa dos músicos, mesmo aqueles que atingem a fama, de reconciliar o aspecto comercial e o caráter artístico da produção cultural por meio da ideologia da autoria (*authorship*).

Do ponto de vista histórico, a própria indústria incorporou essa ideologia, que apresenta o músico como “autor” e os gêneros musicais populares como arte. Apesar disso, a ideia de autoria, sobretudo no universo do rock, possibilita aos músicos um maior domínio sobre sua criação, levando a autonomia em relação à indústria (*institutional autonomy*) a novas dimensões. A autoria na música popular permanece, contudo, um fenômeno contraditório para Toynbee, porque, se, por um lado, ela proporciona aos músicos certa independência em relação ao controle corporativo, ao associar a produção musical à investidura de significado, por outro, ela mantém uma íntima ligação com o estrelato, indicando a disponibilidade dos mesmos músicos para se integrar à lógica do mercado:

Quando os músicos se tornam extremamente bem-sucedidos, eles mercadificam a si próprios. Há uma lógica solipsística em relação a isso; as estrelas tornam-se estrelas e isso as torna intocáveis. No entanto, ao mesmo tempo, o próprio ato de conversão de humanos em objetos brilhantes é um exemplo para todos nós. O que nos mostra que podemos viver vidas duplas (*altered lives*). (Toynbee, 2000, p. 32)

A cena de rock independente de Goiânia<sup>21</sup> pode ser identificada, nos termos de Toynbee, como um protomercado e, como um campo de produção restrita, para falarmos como Bourdieu.

---

<sup>21</sup> Doravante, apenas cena independente.

## A DINÂMICA DA CENA INDEPENDENTE

A cena independente se subdivide em dois grupos, que denominamos cena alternativa e cena underground. Alguns dos depoimentos colhidos corroboram essa subdivisão:

Quando eu comecei a tocar não tinha essa diferença essa segmentação entre o alternativo, mais acessível um pouco e o underground que é aquele mais sujo mesmo, tinha só mais essa galera, mais pancada, era mais metal, punk, o rock'n'roll, mas era assim, não tinha essa divisão em duas galeras, onde um lado tá o indie, o alternativo, o rock inglês, o esquema da Monstro, que é bem nítida a divisão, e do outro lado tá a galera remanescente do pessoal que é metal, punk, death metal; não tinha essa galera, essa sementinha do rock inglês, dessa coisa mais vanguardista, mais sofisticada, com um viés mais pop, assim, europeu. A divisão era dentro dessa outra parcela que tem hoje, que era metal para cá punk pra lá, agora hoje em dia não, metal e punk tá mais ou menos junto e surgiu essa nova galera com mais estrutura, uma galera mais burguesa, não estou valorando, mas é uma galera que tem mais acesso a línguas e viajar para o exterior, e gostar de um negócio mais sofisticadinho, né?, mais sutil, a galera não ouve som pesado, eu apareci numa época que não tinha isso. (Músico, Goiânia)

Mas assim, você faz uma diferenciação entre essa galera que você chama de alternativo e a galera que você chama de underground? Porque eu acho que é claro, né? Eu acho que é muito claro. Que é a galera Monstro e a galera underground mesmo, TwoBeers e Hocus Pocus, hardcore, metal. (Músico, Goiânia)

As “galeras” ou grupos indicados sob as denominações de Monstro e TwoBeers se referem aos selos e gravadoras que, de certo modo, capitaneiam a cena independente, realizando a produção de shows, festivais e festas e a gravação dos CDs das bandas locais. O aparecimento desses selos e gravadoras em Goiânia pode ser compreendido com base no que Leonardo de Marchi (2005) chama de “nova produção independente brasileira”.

A história da produção musical independente tem início nas primeiras décadas do século XX, nos EUA, com pequenos empreendimentos fonográficos que buscavam gravar gêneros musicais que não tinham acesso às grandes gravadoras da época ou aos meios de comunicação – em particular

gêneros ligados à música negra, como o blues. Posteriormente, o movimento punk na Inglaterra representou uma importante variação no significado da produção independente ao fazer da autonomia em relação às grandes gravadoras uma atitude política, por meio da prática do *Do It Yourself*.

No Brasil, Chiquinha Gonzaga teve, na década de 1920, a primeira iniciativa de produção autônoma, com a construção de uma fábrica de discos. Um movimento independente no país pode ser identificado a partir de 1977. Nesse ano, Antonio Adolfo lançou o disco *Feito em Casa* e, com a criação do selo *Artezanal*, inspirou diversos artistas ligados à música popular a produzir discos sem o apoio das gravadoras, adotando o título de independentes. Entre esses artistas, houve o grupo Boca Livre, que chegou a vender 80 mil cópias de seu primeiro disco em 1979.

Apesar de músicos independentes, como o Boca Livre, se dizerem defensores da cultura brasileira contra o oligopólio das gravadoras multinacionais, eles nunca conseguiram constituir um mercado independente ou intermediário no país. A única exceção foi o movimento que se formou em torno do teatro e gravadora Lira Paulistana no final da década de 1970 e início da década de 1980, gerando toda uma efervescência cultural no bairro paulistano da Vila Madalena e em suas adjacências.<sup>22</sup>

Durante a década de 1990, houve um aumento significativo no número de pequenos selos e gravadoras independentes, que se organizaram principalmente como *home studios*, tendo a seu favor a multiplicação de novidades tecnológicas de gravação. A maioria desses empreendimentos constituía ações autônomas, sem ter em vista, no entanto, o estabelecimento de um mercado intermediário. A partir de 1998, com a fundação da gravadora Trama, surgiu uma resposta nacional à influência das empresas transnacionais, e mecanismos legais, logísticos e mercadológicos começaram a ser criados para a estruturação de um mercado independente no país. A Trama passou a atuar na circulação de discos de artistas que não eram aceitos (ou não queriam sê-lo) pelo *mainstream*, por meio da Distribuidora Independente,

---

<sup>22</sup> Sobre isso, conferir Oliveira (2002).

ligada ao seu departamento comercial. A gravadora tornou-se membro da Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), criada em 2002. Os objetivos da ABMI incluíam estabelecer e desenvolver um circuito comercial independente, além de oferecer encontros anuais, possibilitar contato entre as empresas (selos e gravadoras), atuar na defesa dos interesses legais do setor e premiar os CDs e DVDs mais vendidos.

No ano de 1998, foi fundada em Goiânia a Monstro Discos, que hoje é a responsável pela realização do Goiânia Noise Festival (GNF), o maior evento de rock independente da cidade, e, de acordo com diversos meios de comunicação especializados, um dos maiores do país. A história do GNF, anterior à criação da Monstro, remonta a 1994, e foi descrita por Pablo Kossa em seu livro *Em terra de cowboy quem toca guitarra é doido, 10 anos de Goiânia Noise*. Nas palavras de Kossa (2005), a ideia de fazer um festival de rock em Goiânia, semelhante ao Junta Tribo de São Paulo,

surgiu no final de 1994, em uma conversa entre Márcio Jr. e Leo Bigode na galeria onde ficava a Buraco, loja de discos alternativos do início dos anos 90, e que funcionava no Centro de Goiânia. Eles haviam visto na MTV aquela loucura do festival de Campinas-SP, com um monte de bandas emergentes do cenário nacional, e ficaram impressionados. No Junta Tribo se apresentaram Raimundos, Planet Hemp, Pin Ups, Killing Chansaw, entre outros. Toda a imprensa destacou o evento do interior de São Paulo, as grandes gravadoras mandavam gente para conferir as apresentações e foi criado um barulho nacional em torno do festival. (Kossa, 2005, p. 27)

O GNF foi criado com o propósito de dar destaque à produção de rock goianiense. O próprio nome marca o caráter local e enraizado do evento. Além disso, desde o seu início, o festival constituiu-se em uma forma de inaugurar um calendário fixo de rock em Goiânia, o que incluía a incorporação da diversidade de sons e ruídos existentes na cidade e a descoberta de novos espaços para shows. A primeira edição do GNF se realizou nos dias 4 e 5 de maio de 1995, na Praça Universitária, tradicional local de encontro da juventude goianiense, cercado pelas duas principais instituições de nível superior da capital, a Universidade Federal de Goiás (UFG) e a Universidade Católica de Goiás (UCG), hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás

(PUC-Goiás). O acesso ao festival foi gratuito. A realização do evento se tornou possível graças à contribuição dos estabelecimentos comerciais locais cujos produtos vinculavam-se ao rock, à participação do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFG e ao rateio dos gastos entre as bandas participantes. Reproduziu-se uma prática comum da cena underground, a “brodagem”, que consiste na divisão de uma parte ou da totalidade dos custos dos eventos entre aqueles que se apresentam neles.<sup>23</sup>

O 2º Goiânia Noise Festival foi realizado nos dias 25 e 26 de outubro de 1996 no DCE da UFG, local também próximo à Praça Universitária. Contando com uma previsão orçamentária mais consistente, pôde trazer mais bandas de outras cidades e estados e aumentar o intercâmbio entre elas e o rock local, além de conseguir uma exposição na mídia maior em relação à que teve a primeira edição. A valorização do intercâmbio com bandas de fora, prática muito comum no rock, pode ser caracterizada como uma forma de cosmopolitismo. Antes da facilidade de comunicação pela internet, os contatos eram feitos por carta com pessoas ligadas ao rock do país inteiro e até de outros países.

A Monstro Discos, fundada por Leo Bigode em 1998, foi, de início, um pequeno selo levado adiante como projeto paralelo ao GNF. A partir de 2000-2001, a gravadora e produtora de eventos adquiriu uma nova composição de sócios, incorporando a produção do GNF e do festival Bananada como uma de suas principais atividades. Quando passaram ao comando da Monstro Discos, os festivais cresceram ininterruptamente, tanto que, em 2001, eles foram realizados por meio da captação de recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e aconteceram no Centro Cultural Martim Cererê.

Segundo um dos sócios da Monstro Discos e um dos criadores do GNF, o crescimento do festival se fundou em um processo gradativo de conquista de legitimidade e de acumulação de capital simbólico, que despertou a atenção das empresas e das autoridades locais ligadas à cultura.

---

<sup>23</sup> O termo “brodagem”, além de constituir uma designação comum para os eventos da cena underground goianiense, foi apontado por Alexandre Barbosa durante os seminários que precederam o 13º GNF.

A gente tem um certo *know-how* acumulado, que agora começa a ser, tem um certo valor acumulado, e esse *know-how* tem uma certa acumulação de prestígio nisso que o povo chama a gente para falar as coisas, para discutir as coisas, para dar palestra, para fazer as parada, quer dizer, não é brincadeira, tem 13 anos que esse festival acontece, não são 13 meses, não são 13 dias, e tem 13 anos que esse negócio acontece na marra. Quer dizer, este ano, por exemplo, a gente tem a condição de fazer um festival maior, mas isso foi conquistado ao longo de, porra velho, é tempo demais trabalhando, e a gente construiu o patrimônio simbólico que a gente tem, que é simbólico, a gente acumulou uma espécie de um capital simbólico que é forte, porque aqui em Goiânia não tem ninguém que fez as coisas que a gente fez, sem um puto no bolso, sem um real, você inventar um festival do zero, da pedra no chão, e o festival ser o que ele é hoje, uma gravadora do zero sem um puto no bolso, e essa gravadora já ter colocado 130 mil discos no mercado, isso não é brincadeira. Se você for pensar a Monstro já tem 100 discos lançados, a Alvo tem uns 30, ou seja, aquele negócio que é do underground, não é brincadeira não, é mercado, a gente tá gerando emprego, renda, riqueza, não é só o bem simbólico que a gente gera não, porque o bem simbólico por si só já justificaria a nossa existência, se a gente não gerasse um puto, o Estado tinha que ser sensível para olhar, porra, olha o que esses caras tão fazendo por Goiás, estamos gerando um bem simbólico e colocando Goiás em pé de igualdade com o país num segmento que é o mais improvável de todos, então só por isso as instituições públicas e privadas já tinham que ter assumido a gente e bancado a gente, só pela produção simbólica. Mas não é só a produção simbólica não cara, existe emprego e renda, por exemplo, um festival igual o GNF você tem 200-300 pessoas trabalhando, você tem um monte de empresa contratada, você tem um monte de coisa acontecendo, e tudo numa perspectiva alternativa, não tem dinheiro da Universal, da Virgin, da EMI, da Rede Globo, não tem dinheiro de ninguém aqui cara, não tem um centavo de jabá, tem gente trabalhando e recebendo por isso, num mercado que é alternativo. (Músico e produtor, Goiânia)

As empresas também gradativamente elas começam a entender isso. Tem 15 anos que a gente tá pedindo patrocínio. Chega lá com projeto, explica, [...], a gente nunca usou a Lei Rouanet, a gente usa a lei municipal e a Lei Goyazes, e agora, graças ao lance da Abrafín, a Petrobras soltou um edital específico para música independente, você vê o tanto que a atuação da gente na área da cultura, de política de cultura para música, de política pública de cultura, a gente sacou que existe uma rede de ação no Brasil inteiro de festivais, e que a gente já tem contato com esses caras, são parceiros, são aliados, e aí, para gente sempre foi muito constrangedor,

você tem o GNF, que põe Goiânia no mapa, que estabelece diálogo, tem interlocução, aponta para o novo, fala das bandas que vão percorrer o Brasil inteiro ano que vem, você vai ver a escalação do Noise, você vai ver se essas bandas não vão tá tocando em tudo quanto é festival ano que vem. Vem todo mundo dos festivais para cá, pra ver, isso vira uma espécie de vitrine assim, a gente cumpre um papel de fundamental importância, só que na hora de aprovar a lei, da captação os caras preferem o negócio que é outro formato, que é aquele velho formato que traz de novo, a Ivete, o Jota Quest. Só que antigamente você podia dizer que eles dão mais público, agora nem mais público eles tão dando. Ano passado, a primeira noite do Noise foi tão cheia quanto um dia lá do GO!MUSIC, por exemplo. E sem ter que abrir mão para uma coisa antiquada, ultrapassada, conservadora, não! As empresas tão com uma coisa, você chega para um cara de uma empresa, o cara vende ovo, pô, esse cara vai saber o que de arte e cultura? É uma complicação, você tem que alugar o cara, só que assim, se o cara fosse minimamente ligado a isso para ele seria muito fácil fazer uma opção pelo projeto x ou y, não né, o cara vê, ele se pauta por uma coisa que é muito elementar, Titãs, eu conheço, agora Cordel do Fogo Encantado, e assim, só para dar um exemplo, o cordel o cara não conhece, agora Sepultura, esse trem é do mal. Mas gradativamente esse capital simbólico tem aumentado a ponto da gente cada vez mais estar pleiteando espaço e conquistando espaço. Então são conquistas, mas é conquista casca grossa, é, por exemplo, no ano passado, [uma loja de móveis e eletrodomésticos] pela primeira vez entrou na Lei Goyazes que [pra ela] é um negócio da china essa Lei Goyazes. A gente fez uma ação, eles nem patrocinaram o evento todo, porque eles já tinham outros compromissos, e assim, de todas as ações que eles já fizeram neste sentido de *marketing*, eles falaram que foi a melhor. Foi a ação mais massa, que deu mais repercussão. Diz que foi a melhor ação deles. (Músico e produtor, Goiânia)

O Goiânia Noise, desde a sua 12ª edição em 2006, vem sendo realizado no Centro Cultural Oscar Niemeyer. A partir dessa edição, para Eduardo Mesquita, músico e vocalista da banda de punk rock oitentista Sangue Seco, os tempos do rock independente goiano foram cindidos. O GNF se assumiu como evento de grande proporção, rompendo definitivamente com o modo underground. Segundo esse músico, um comentarista assíduo da cena independente de Goiânia em seu blog “o Inimigo do Rei” e em diversos artigos publicados em sites e revistas especializados, o festival,

dessa vez [...] decolou em grande estilo e elegância, e o que é melhor: com sustentabilidade. Não acredito no Noise menor no ano que vem. No 13º festival, com seu número místico, o festival vai, no mínimo, se manter nessa estatura. Isso porque as parcerias feitas foram muito valorizadas em todos os momentos, mesmo incomodando puristas, idealistas ou clientes de outras lojas de eletros; o nome da empresa patrocinadora foi valorizadíssimo por todos no evento, fosse nas projeções em todas as paredes possíveis (dentro e fora do teatro), fosse nas apresentações das bandas antes dos shows, fosse em todo o material de mídia do evento. A proximidade com o poder público foi feita com cuidado e sutileza, revelando uma cara do rock que o poder público não conhecia. As bandas e produtores de fora exaltavam a todo instante a qualidade técnica do evento e o cuidado humanizado com que todos foram tratados. Tudo prova de que agora só se anda pra frente, no contínuo que foi feito nesses doze anos de eventos, o Noise agora deu outro salto e não consegue voltar mais. E alguém acha que isso tudo é alguma surpresa? (Mesquita, 2006c)

Ao se constituir, pela primeira vez na história da cena independente, como um evento de grandes proporções, o GNF diferencia-se dos demais festivais goianienses que, agora, segundo Mesquita, devem ser considerados realizações de médio porte. Isso se aplica a festivais como o Bananada, o Marmelada, o Miscelânea, o Vaca Amarela e outros, “que acontecem no Martim Cererê, por exemplo, e que são importantes demais para a cena rock, que são fundamentais para a cidade continuar parindo bandas e formando público” (Mesquita, 2006c).

O prognóstico de Mesquita sobre o 13º GNF, realizado em 2007 também no Centro Cultural Oscar Niemeyer, confirmou-se totalmente. Essa edição do festival foi, até aquele momento, a maior de sua história, tanto pelo quantitativo de público, quanto pelo caráter da programação principal, que contou com cinco bandas estrangeiras (dos EUA, Argentina, Chile e Uruguai) e com bandas de renome nacional, como Pato Fu, Mundo Livre S/A, Cordel do Fogo Encantado e Sepultura. O *flyer* dessa edição do festival dimensiona o alcance do evento:

Depois de tanto tempo mergulhados nesta guerrilha cultural, é com grande satisfação que vemos nosso desejo primordial se concretizar: a produção musical goiana dialogando de igual para igual com o resto do planeta. Com

o peito explodindo de orgulho, sabemos que nada disso seria minimamente possível sem o trabalho honesto, profissional, engajado, consciente e incondicional de todos aqueles que fizeram e fazem parte dos treze anos de vida deste que é saudado como um dos mais importantes festivais do Brasil.<sup>24</sup>

Um aspecto particular dessa edição do GNF foi a participação da Petrobras como uma das patrocinadoras do evento. A empresa estatal lançou um edital específico para patrocínio de festivais de música independente no dia 14 de maio de 2007. Funcionando como um mecanismo da Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura), esse edital propôs investir R\$ 2,5 milhões para apoio a eventos de música de todo o país. De acordo com o *release* oficial,

o 1º Edital Petrobras de Festivais de Música é uma iniciativa inédita do Governo Federal que visa fortalecer o circuito de festivais, que representam hoje o principal canal de circulação dos artistas brasileiros pelo país. Além disso, o Edital procura estimular a ampliação das atividades previstas nos festivais, incluindo oficinas de capacitação, ações de promoção de negócios e ampliação da divulgação dos artistas através de articulação com rádios.

Os festivais de música favorecem o intercâmbio entre a produção das regiões brasileiras e tem papel importante na formação de público para os diversos segmentos da música (popular e erudita). Também exercem um papel importante na difusão cultural, especialmente nas regiões ou localidades onde há baixa oferta de atividades culturais.

O Edital está inserido nos esforços de dinamização da cadeia produtiva da música atuando em um de seus principais gargalos que é justamente a circulação/distribuição.

O edital foi elaborado com a contribuição da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin). Essa associação, criada em 2005, teve como primeiro presidente um dos sócios da Monstro Discos e se constituiu com o apoio do Ministério do Trabalho e Emprego e da Secretaria Nacional de Economia Solidária (Senaes). A associação reúne, atualmente, 27 festivais de música independente realizados de norte a sul do país, todos obedecendo aos seguintes princípios:

---

<sup>24</sup> Trecho do *flyer* que foi distribuído durante o 13º GNF.

- o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas não ligados a grandes conglomerados, gravadoras multinacionais, selos *majors* e/ou ligadas a grandes grupos econômicos de entretenimento;
- o festival representado deve ter no mínimo 75% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas brasileiros;
- o festival representado deve ter no mínimo 25% das atrações, a cada edição, formado por artistas e bandas do estado onde o mesmo é realizado;
- o festival representado não pode ser gerido e/ou produzido por entes governamentais de quaisquer níveis (federais, estaduais ou municipais) ou ainda por quaisquer de suas secretarias;
- o festival representado não pode ter sua produção realizada, ou ser mantido exclusivamente por grande emissora de telecomunicações;
- o festival representado não pode ser gerido e/ou produzido por grande emissora de TV ou rádio; ou grande corporação empresarial de caráter privado. (Abrafin, [200-])

Alguns dos principais festivais são o Abril pro Rock (PE), Porão do Rock (DF) e o próprio Goiânia Noise Festival (GO). Esses festivais, segundo a Abrafin, reúnem anualmente cerca de 300 mil pessoas, movimentam em torno de R\$ 5 milhões e geram pelo menos 5 mil empregos fixos. Fabrício Nobre, presidente da Associação, falando sobre a necessidade de organização dos festivais independentes, declarou:

Temos que nos organizar associativamente para poder mostrar articulação e volume, temos trabalhadores como em qualquer outro tipo de indústria, só que ainda não poluímos. Proporcionamos conhecimento, diversão, aumento de autoestima para todos. Movimentamos muito dinheiro e temos pouco incentivo, tá na hora disso mudar. Vamos levantar números e nos mostrar para os governos, ministérios e etc. Mostrar que vale a pena o investimento em cultura alternativa, música independente. Que isso traz benefícios às cidades, pessoas, ao país. Ficar chorando ou reclamando não é política da Abrafin, nossa política é realização, produção, e mostrar o que somos capazes com um pouco mais de suporte. (De Lucca, 2007)

A Abrafin e a Senaes se aproximaram por meio da criação de espaços de discussão nos festivais e da articulação destes com o calendário nacional das feiras de economia solidária, além do fornecimento de recursos humanos

e materiais pelos empreendimentos ligados à secretaria para os eventos da Associação. A Senaes, em sua avaliação da cadeia produtiva da música, considera a forte concentração de riquezas nas mãos de poucos conglomerados econômicos e propõe, como alternativa ao “modo capitalista de organização das relações sociais”, o princípio da autogestão, “ou relações econômicas e sociais que propiciam a sobrevivência e a melhoria da qualidade de vida das pessoas” (Xeyla, 2007). A ligação entre produção independente e economia solidária é expressa da seguinte forma por um de nossos entrevistados:

Como que foi o lance da Abrafin. A gente se articulou, esses festivais todos se articularam, porque eles entenderam isso. Pô, cara, não é possível, a gente faz tanta coisa, coisa tão importante, cada um nas suas regiões, e na hora “h” a grana vai para mão do bandido. O estado acaba financiando quem não precisa, porque o estado não tem que financiar a Ivete não, né, cara? Não tem que financiar Sandy e Junior, financiar Sandy e Junior fazer turnê é o fim da picada. Zezé de Camargo e Luciano fazer filme com dinheiro da Lei Goyazes é o fim da picada. Então a gente resolveu primeiro criar uma associação, porque então se precisa existir poder instituído para conversar, para que eles nos entendam, [para] a sensibilidade dos caras chegar até a gente, a gente tem que se fazer entender. Então vamos criar uma associação. Então a gente criou essa associação, com o apoio do Ministério do Trabalho e da Secretaria Nacional de Economia Solidária. Porque os conselhos da economia solidária são de autogestão, criação de emprego e renda, de pouco impacto ambiental, os caras lá no Ministério do Trabalho, em particular deles, dessa turma aí, eles sacaram que o funcionamento do rock alternativo, principalmente de um festival igual ao GNF, já atua, já é isso, é cooperado, já funciona em rede, dentro desses aspectos da economia, que são considerados aspectos de vanguarda e progressistas, a gente já realiza isso, mesmo sem ter se ligado nisso. Então a partir disso a gente teve uma demanda com o Ministério da Cultura, depois da Abrafin já constituída e foi lá explicar para eles. E fomos lá, o Gil tava viajando, atendeu o Juca Oliveira, ele ficou assustado, pô, cara, que tanto de banda nesse festival, como é que vocês fazem isso, quanto vocês gastaram para fazer esse festival? “Ah, cara, o patrocínio que a gente tem foi 30 mil”, para botar 40 e tantas bandas do Brasil inteiro, para sair na MTV, na Multishow. Com essa grana vocês fizeram esse festival? “É, com essa grana a gente faz festival no Brasil inteiro”. A partir dessa demanda, abriu um edital para música independente da Petrobras, que é baseado no estatuto da Abrafin. (Músico e produtor, Goiânia)

Paralelamente à criação da Abrafin, houve a abertura do Circuito Fora do Eixo, com o objetivo de “interligar os festivais, sites, blogs, mailings, programas de rádio e TV, bandas e produtores por todo o país” (Mesquita, 2006b). Trata-se de um coletivo de trabalho que visa unir diversos estados e estabelecer políticas afirmativas “para todos os historicamente alijados das benesses estruturais do EIXO” (Cubo Comunicações, 2005). Os três eixos estratégicos definidos pelos participantes do Circuito para atingir a meta de integração nacional das atividades de produção independente são a elaboração de conteúdo, a distribuição entre os selos e a circulação de produtores e bandas. Eduardo Mesquita diz que o Circuito Fora do Eixo

vem sendo atualmente o canal de comunicação por todo o país entre pessoas envolvidas na cena rock independente, favorecendo o contato, as trocas de informações, as dicas e orientações de quem já deu a cara a tapa e agora pode economizar as dores de quem está começando.

Com essas duas forças soltas pelo país o que podemos ver são sites conquistando espaço e credibilidade (como o FanROck – [www.fanrock.com.br](http://www.fanrock.com.br) –, o LondrinaRock – [www.londrinarock.com.br](http://www.londrinarock.com.br) – e o Dynamite – [www.dynamite.com.br](http://www.dynamite.com.br)), blogs que aumentam seu número de leitores cotidianamente (como o Baba de Calango – <http://babadecalngo-to.zip.net> e o Espaço Cubo Digital – [www.espaocubo.blogspot.com.br](http://www.espaocubo.blogspot.com.br)), programas e zines virtuais de rádio (como o Loaded – [www.loaded-e-zine.com](http://www.loaded-e-zine.com)), comunidades orkutianas aos montes (GoiâniaRockCity, ForadoEixo e 99% das bandas, dentre outras) e eventos & festivais cada vez mais profissionais, como os bem próximos Porto Musical em Pernambuco [...] e o Grito do rock em Cuiabá. (Mesquita, 2006b)

Pablo Capilé, produtor cuiabano e um dos responsáveis pelo Circuito Fora do Eixo, afirma que o “festival é onde a cena cria suporte para um relacionamento mais forte tanto com a iniciativa privada quanto com o poder público. A cena se realiza no dia a dia, mas o festival é a grande erupção, onde tudo se canaliza” (Fiúza, 2007). Os festivais condensam todo o movimento econômico, político, cultural e estético de que as cenas independentes em Goiás e no Brasil são portadoras. Eles adquirem sua atual importância no contexto da “crise” das grandes gravadoras e da queda nas vendas de CDs. Segundo um de nossos entrevistados,

o negócio fonográfico tá sofrendo uma rearticulação, e eu vejo isso com uma perspectiva muito boa, porque o gargalo tá ruim para a gente, mas tá muito pior para os grandes, as multinacionais tão numa situação muito complicada. [e a música não vai acabar]. Isso é impossível. Então vai haver uma rearticulação disso e é nessa medida de rearticulação que a gente pode ocupar um espaço e é isso que a gente tá tentando fazer, porque antigamente, ou até muito recentemente, ou até hoje, você tem 20, 30 artistas no Brasil, hoje se você for ver, contratado por grandes, por *majors*, tem 20 no máximo. 20, num país que tem quase 200 milhões de habitantes, tem 20 artistas. A Ivete, o Skank, é ridículo, os mesmos, a última novidade no rock é a Pitty. Que mercado é esse? Isso é uma mentira. Mais da metade dos discos prensados no Brasil são discos independentes. E o Brasil é um dos únicos, senão o único país do mundo, que consome mais música local do que internacional. A Itália não é assim, a Espanha não é assim, o Japão não é assim, o Brasil é. A gente compra mais música brasileira que, então isso é uma loucura, são dados que a gente tem que ter na mão para ocupar um lugar ali. E essa articulação do povo aí, que tá cada vez mais difícil de se sustentar do modo que tava. “Ah, os discos melhoraram”, o cara vem falar para mim que vai gastar 200 mil reais para gravar um disco, 300 mil, 500 mil, não, o cara vai pagar jabá para aparecer no Faustão, para aparecer nos lugares, quer dizer, é por isso que o disco custa 40 conto, aí o cara vem falar para mim que paga. Não, o artista nem recebe porra nenhuma por aquele disco. (Músico e produtor, Goiânia)

A atividade central dos selos e gravadoras independentes se deslocou da tradicional produção de CDs, cujas vendas se mantêm sob o oligopólio das *majors*, para a realização de eventos, como os festivais. Ainda que essa produção permaneça, ela se modifica, como indicado pelo depoimento. Capilé enfatiza que

estamos numa fase interessante. Deixa de ter aquele artista que vende 200 mil cópias do disco para ter 200 que vendem mil cópias. O festival vem substituindo o papel das rádios, é a grande vitrine das bandas do país. Criou-se um cenário que desconstrói a lógica das grandes corporações, do acúmulo de capital e do artista “divino”. (Fiúza, 2007)

Nos festivais, a acumulação de diversos tipos de capital passa a ter o seu lócus. Neles, se localizam e se concentram as principais fontes de retorno, seja financeiro, seja simbólico, para o negócio independente. Ademais, eles contêm o fator de crescimento dos selos e gravadoras, como a Monstro

Discos, que souberam explorá-los em um momento de diminuição das vendas de CDs e de queda da lucratividade das *majors*. De acordo com um de nossos entrevistados, as formas que as gravadoras independentes têm para sobreviver no mercado

nem é tanto, a gente vê porque a gente convive com o pessoal da Estros. A Estros parou de lançar banda nova, o negócio de CD a internet minou, o negócio de CD tá cada vez mais restrito. A Estros sempre trabalhou com tiragem pequena. Sempre trabalhou, é claro que as coisas são proporcionais, eles conseguem vender 7000-10000 discos de um disco mais procurado. A gente nunca vendeu uma tiragem dessa de uma banda, a gente já prensou 3000 discos de uma banda. É o máximo que a Monstro já fez, é algo razoável. Cada vez mais esse negócio de disco tá minguando, o caminho tá em aberto e ninguém sabe direito aonde vai. Antigamente você só podia prensar 1000 hoje só pode prensar 500, essa é a opção usual. A gente tá prensando os discos de 500 em 500. Porque o povo baixa da internet, tem outros meios de chegar na banda. E o nosso negócio não é disco, o nosso negócio é música. A ideia do disco é uma parte do mercado que a gente ocupa e não é a parte que é mais rentável para a gente. Na verdade não tem muita coisa muito rentável para a gente não, mas disco é uma parte que muitas vezes a gente lança para tentar acumular capital simbólico para poder fazer outras coisas. O negócio, por exemplo, dos vinis sempre foi uma coisa que deu prejuízo, o vinil não se paga, muito difícil. Agora tá até invertendo essa lógica, a música vai ficando intangível, não tem mais objeto, o povo não compra mais CD, começa a haver um novo interesse pelo vinil, como uma peça, como uma peça de colecionador. É isso, nós somos pequenos, frente a determinadas gravadoras, mas a gente não é tão pequeno assim, e, junto a outras gravadoras independentes, nós não somos tão pequenos, a gente tá bem entre elas. Bem mesmo. (Músico e produtor, Goiânia)

Conforme a banda cuiabana Vanguard, uma das mais reconhecidas do cenário independente nacional, “a cena só está desse jeito por causa dos festivais. Ficamos o ano inteiro fomentando o movimento para esse momento. Foram os festivais como o Calango que deram visibilidade para o Vanguard. E fomos a primeira banda de Cuiabá a sair para o país” (Fiúza, 2007). De acordo com outra banda de Cuiabá, a Macaco Bong, “o festival é consequência de trabalhos feitos a partir de uma nova lógica de mercado, em que cada banda conduz a si mesma, fora das mãos das gravadoras e

de contratos viciosos que envolvem jabás e impedem que novos segmentos surjam” (Fiúza, 2007).

Criou-se o conceito de “artista igual a pedreiro” para designar os músicos que participam da cena independente nacional. Segundo Capilé, “hoje uma banda sozinha já consegue montar um complexo centro de mídia independente, é o artista pedreiro, cujo sucesso é conseguir pagar as contas numa nova lógica em que as pessoas não estão distantes da cadeia produtiva” (Fiúza, 2007). O “artista igual a pedreiro”, aquele que conhece e controla a maioria dos processos de produção, permanece mal pago. Apesar disso, a força de trabalho cultural, em vista da crise das gravadoras multinacionais e da secundarização da produção dos CDs no contexto independente, não se encontra dividida, como apontado por Toynbee. Ao contrário, toda a articulação nacional que vem ocorrendo entre as cenas independentes regionais conta com a participação dos próprios artistas, que muitas vezes também são empresários (produtores, donos ou sócios de selos e gravadoras independentes). O exemplo de Cuiabá é paradigmático disso que está acontecendo em diversas cidades, inclusive Goiânia:

Após o Calango de 2001, logo vimos que não dava para sermos um festival isolado apenas. Isso não iria mudar a cara da cena cuiabana. Precisávamos de ações cotidianas e montamos o Cubo Mágico, um estúdio com o qual diagnosticamos qual seria o suporte necessário naquele momento para trazer as pessoas para perto e discutirmos programas de políticas públicas em Mato Grosso. O circuito era preenchido principalmente pelo cover, e as bandas começaram a ensaiar no Cubo e a produzir músicas próprias. Depois elas precisavam tocar e montamos coletivos de eventos para isso. A seguir as bandas precisavam de comunicação organizada e começamos a trabalhar políticas afirmativas como blogs, fotolog, web rádio [...]. Depois criamos estúdios para as bandas gravarem repertório autoral. Enfim as bandas começaram a pedir remuneração e criamos o cubocard, que acaba com o amadorismo por ser um sistema de créditos que podem ser trocados por serviços. Uma banda toca e recebe 300 cubocards, que podem ser trocados num estúdio de gravação, por exemplo. (Fiúza, 2007)

O sistema de produção cooperativado e autogerido das cenas independentes no Brasil fica evidente pelo apoio que elas recebem da Senaes e também

pela atuação dos artistas como empresários. Além do mais, a ênfase nos festivais retira parcela da ambivalência da cena independente em relação ao mercado. Apesar de os protomercados permanecerem como uma reserva de talentos e de trabalho para a indústria, parece não ser mais tão interessante, do ponto de vista dos artistas e bandas e dos empresários, aceitar a cooptação e tornar-se uma mercadoria. Tanto a crise das *majors* quanto as questões relativas ao esforço de criação de um mercado intermediário alteram a balança de forças na luta por posições no campo da produção musical e abalam a estrutura hierárquica desse campo. Uma evidência disso está no fato de as *majors*, sobretudo no Brasil, não conseguirem monopolizar o negócio de vendas de músicas pela internet, porque possuem estruturas extremamente rígidas e adotam práticas bastante atrasadas, como é o caso das editoras musicais e do jabá. As produtoras independentes buscam se organizar nos espaços virtuais, na medida em que ocupá-los significaria, para elas, criar no país o mercado intermediário de música, particularmente de rock. Para um de nossos entrevistados,

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

Outra evidência da desestruturação do campo de produção musical no Brasil é a prática do *copyleft*. As *majors* impõem normas e sanções contra o recurso de downloads não oficiais, levando-o a ser interpretado como pirataria e, conseqüentemente, como crime, porque a alternativa atinge, além das posições dominantes que elas ocupam, o próprio domínio do poder. Talvez o melhor exemplo da prática do *copyleft* na cena independente nacional seja o Fuck CD Sessions da banda goiana MQN. Na íntegra, o “Fuck CD Manifesto” da banda:

Há mais de 50 anos que rock diz foda-se para tudo que enche o saco. Agora chegou a hora de mandar o CD para putaquepariu. Não tem nada menos rock que CD. Agora o MQN está abandonando o formato de compact disc e tudo que ele representa: custos altos, subordinação ao estabelecido, problemas de distribuição e tudo mais. Por isso celebramos as coisas mais rock que existem atualmente: a música digital e o vinil.

Todas nossas canções, novas e velhas, estão disponíveis para download aqui no site, qualquer um pode baixar, colocar no mp3 player, copiar, mandar praquela amiga gostosa da Finlândia por e-mail, remixar, apagar, baixar de novo, fazer o que o Diabo quiser. A música é verdadeiramente independente!!!

Os fãs e colecionadores que quiserem algo para guardar podem adquirir as incríveis edições limitadas em vinil “FUCK CD SESSIONS”. Serão 5 compactos em 7 polegadas, cada um com duas músicas, lançados, a partir de novembro de 2006, trimestralmente. Além de rock potente e demente, cada edição vem com um extra: material gráfico especialmente criado por designers e artistas gráficos independentes para esse projeto.

Com isso esperamos que mais pessoas conheçam as músicas, apareçam nos shows, cantem junto, curtam as artes dos compactos, e, enfim, divirtam-se pra cacete com o rock velho e sujo do MQN.

FUCK CD! (MQN, 2006)

A importância dos festivais e a luta pela criação de um mercado intermediário nos permitem atribuir um grau relativamente alto de autonomia à cena independente, em relação ao *mainstream*, à dinâmica de inovação da indústria e ao formato tradicional do empresário musical. Se, conforme a afirmação de Toynbee, a autonomia institucional estabelece os termos da criatividade musical, podemos dizer que essa elevada autonomia possibilita

que aconteça na cena uma explosão de possibilidades de criação e uma multiplicação de novas culturas musicais. A impressão que temos é que poucas vezes na história do Brasil houve um campo de produção cultural com a importância da cena independente nacional. Segundo Bourdieu,

o grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois polos do campo, isto é, entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o *subcampo de grande produção*, que se encontra *simbolicamente* excluído e desacreditado. No primeiro, cuja lei fundamental é a independência com relação às solicitações externas, a economia das práticas baseia-se, como em um *jogo de perde-ganha*, em uma inversão dos princípios fundamentais do campo do poder e do campo econômico. (Bourdieu, 2005, p. 246, grifos do autor)

Na cena independente, chama a atenção a ideia de que as obras têm que formar o público, e não o contrário.

O que que une todas as bandas do GNF? O que que faz o Violins e o Mechanics pertencerem ao mesmo selo e tocarem no mesmo festival e às vezes fazerem um show juntos? As duas bandas se pautam por uma relação de contra-hegemonia em relação à indústria fonográfica, em relação ao tipo de comportamento da música. Todas as bandas com que a gente trabalha, nenhuma delas vai fazer concessão no seu trabalho em busca de um mercado mais fácil. Tem outros fóruns para isso, você já está contemplado na sociedade. E é por isso também que tem um monte de gente aqui em Goiânia que não toca no festival, muitos não, na verdade são poucos. Mas tem uma galera que não dá para colocar no festival. Sei lá, Nila Branco, do mesmo jeito que o Baba Cósmica queria tocar no festival, ofereceu coisas para tocar no festival, e a gente não quis, ou o Charlie Brown Jr. etc., [...] quer dizer, a gente entende que isso não é o perfil do GNF, o que a gente quer é pautar esse discurso da diversidade. Porque eu acho que se você observar o que era a juventude dez anos atrás e a juventude hoje, as práticas são muito diferentes, você tem uma juventude hoje, assim, uma parcela dela, é muito ativa e eu acho que nós temos uma influência nisso. (Músico e produtor, Goiânia)

Certo grau de heteronomia perpassa as práticas no interior da cena independente. A heteronomia se refere menos a concessões às demandas ou às expectativas do “grande público” do que às exigências econômicas de construção do mercado intermediário, que determinam a mobilização de um discurso em prol da profissionalização. Esse discurso, fundado nos princípios do mercado, aborda desde o oferecimento de serviços com maior qualidade nos eventos até as melhores formas de entrar no mercado de vendas de música. Eduardo Mesquita, falando sobre as negociações por patrocínio, explicita bem os limites impostos pelo mercado:

Se o assunto é busca de patrocínio, por exemplo, é importante pensar como um vendedor, para apresentar uma ideia que o empresário tenha interesse em colocar seu dinheiro e seu nome associados. Mostrar o que realmente vai interessar ao futuro patrocinador, que são, normalmente, números. Quantidade de pessoas estimadas que irão presenciar o evento, perfil médio do público, impacto cultural projetado e outros termos que podem até ser inventados na sala de espera da empresa, seis minutos antes da reunião, mas que precisam gerar impacto e convencer o empresário de que o “produto” apresentado é viável e interessante.

E eu sei que usar o termo “produto” quando me refiro à arte pode causar comichão em muita gente, mas é necessário diferenciar a pureza da criação artística para a putaria da venda dessa criação. Se acreditarmos que o empresário é o demônio em pessoa, então temos que aprender a dançar com o diabo, porque isso é parte do processo artístico. (Mesquita, 2006a)

Aqui, evidentemente, também entram em o jogo, conforme Bourdieu (2005, p. 245), as “condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira”. A segurança financeira dos integrantes da cena independente, sobretudo produtores e músicos, é possibilitada pela profissão que eles exercem paralelamente às atividades ligadas à música ou pela boa condição econômica de suas famílias. Pouquíssimos vivem exclusivamente da música na cena independente de Goiânia.

Com certo grau de heteronomia e condições econômicas específicas, a cena independente aparentemente dá espaço para um modo característico

de reconciliar o aspecto comercial e a ideologia do rock. A tradição do rock na cidade está ligada profundamente ao punk e ao heavy metal, gêneros caracterizados pela forte relação com a audiência e pela afirmação dos valores de autenticidade e honestidade. Esses aspectos, de acordo com Simon Frith, definem a própria ideologia roqueira. Em Goiânia, a reconciliação ocorre, assim, com base nas noções de “credibilidade” e de integridade. Eduardo Mesquita afirma, ao comentar a curadoria dos festivais, que o retorno esperado pelos organizadores do evento ao escalar determinada banda é, “na maioria das vezes em credibilidade e reputação, porque grana é artigo raro no cenário independente. Ainda” (Mesquita, 2006d). Fred Zero Quatro, líder e vocalista da banda recifense Mundo Livre S/A, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, também fala sobre a curadoria do Goiânia Noise Festival:

Eles [os organizadores do GNF] não chamam qualquer um. Não tem pressão de gravadora, não tem nenhum esquema. Eles chamam quem realmente tem um outro tipo de patrimônio, que é o patrimônio de credibilidade. É um público antenado, bem informado, que gosta de bandas como Guitar Wolf, desconhecidas do grande público. Para nós é uma satisfação especial ser chamado para um evento como esse. O circuito independente está se organizando cada vez mais e mantendo uma autonomia. (Abrigo..., 2003)

Para pensarmos a cena independente de modo semelhante ao que Toynbee propõe para analisar a música popular, isto é, do ponto de vista da economia política, devemos retomar a noção de política da diferença que, como definimos, é a forma política que a produção estética adquire no campo social mais amplo. A política da diferença caracteriza-se por encetar reivindicações de caráter diverso, em nosso caso, musical e estético. Sua dimensão política não surge diretamente, ela se constitui em um “inconsciente político”, como postula Fredric Jameson.

A construção da autonomia da cena independente aponta para uma interpretação eminentemente política da produção estética e do processo de identificação. Para alcançar sua autonomia, a cena mobiliza recursos distintos da política da identidade e da política tradicional, tais como a música e os diversos gêneros musicais, a moda, o estilo, as formas de comportamento. Como afirma Bourdieu (2005, p. 249-250, grifo do autor),

o grau de autonomia do campo pode ser medido pela importância do efeito de retradução ou de *refração* que sua lógica específica impõe às influências ou aos comandos externos e à transformação, ou mesmo transfiguração, por que faz passar as representações religiosas ou políticas e as imposições dos poderes temporais (a metáfora mecânica da refração, evidentemente muito imperfeita, vale aqui apenas negativamente, para expulsar dos espíritos o modelo, mais impróprio ainda, do reflexo). Pode ser medido também pelo rigor das sanções negativas (descrédito, exclusão etc.) que são infligidas às práticas heterônomas tais como a submissão direta a diretrizes políticas ou mesmo a solicitações estéticas ou éticas, e sobretudo pelo vigor das incitações positivas à resistência, ou até à luta aberta contra os poderes (podendo a mesma vontade de autonomia conduzir a tomadas de posição opostas segundo a natureza dos poderes aos quais se opõe).

A ideia de refração produz uma imagem útil para percebermos como um campo de produção cultural restrita, semelhante à cena independente, repudia os acometimentos da indústria. Cria-se, como se referiu um de nossos entrevistados, um discurso contra-hegemônico que, articulado a uma concepção particular de profissionalismo, direciona-se para a construção de um mercado intermediário, o que, tendo em vista a situação atual do mercado fonográfico, deflagra uma nova etapa da luta por posições no interior do campo de produção musical.

Sim, e você se profissionalizar, o que que é profissionalizar? É você sair do gueto; não me interessa em absoluto criar uma cultura de gueto, a gente nunca fez a Monstro e o GNF para conversar com o nosso gueto, a gente faz aquilo para conversar com o máximo de gente possível, mas aí eu não mudo o meu discurso para me adequar ao outro, eu quero levar o pensamento que tem todos os elementos que a gente tá discutindo aqui para o máximo de gente possível, esse é o objetivo. Eu não quero que o meu festival tenha 500 pessoas numa noite, que já era um sucesso, não quero que tenha 5000, queria que tivesse era 5 milhões, esse é o meu ideal, porque eu não vou abrir mão do discurso para falar com 5 milhões. Eu quero falar o que eu já digo para mais gente. E para isso existe uma coisa chamada profissionalização. Que essa ideia de achar que alternativo e underground tem que ser podre, porco e ruim, malfeito, é uma bobagem, porque aí isso vira uma muleta muito fácil, você pode a vida inteira ficar reclamando daquilo, você pode a vida inteira falar que você é excluído, você pode a vida inteira ficar lambendo as feridas e você pode a vida inteira achar que tá produzindo alguma modificação na

sociedade e na verdade você tá produzindo porra nenhuma. Você tá dando um ebola para si mesmo. E eu nunca quis me ancorar nesse tipo de discurso, isso para mim não é relevante, eu quero criar um mercado alternativo. O que que é rock alternativo? É um rock que não passa pelo caminho da indústria fonográfica. Esse caminho tradicional, do jabá, da superexposição na mídia, da facilitação dos seus conteúdos artísticos para poder atingir um tipo de expectativa, e nem expectativa do público, eu não acredito nisso. Eu acredito assim, o público, se você oferece, ele entende. Se você oferecer, vai ter gente que vai entender. Se você oferecer bem feito, vai entender melhor. Não acredito nessa coisa metida a besta, não acredito em nenhuma instituição que fica julgando a capacidade do público, tipo assim, “ah, não, isso é muito complicado o público não vai entender”, não acredito nisso, isso para mim é carta fora do baralho, se você articula o seu discurso e transparece esse discurso para público vai ter gente que vai se sintonizar naquilo, e é por isso que eu não acredito em afrouxar o discurso ou fazer concessões, a gente tem que manter firme naquilo que a gente tá fazendo. Por exemplo, por que que não tem umas bandas dessa, tipo NXZERO, isso para gente, do ponto de vista do mercado seria interessante, mas esteticamente, naquilo que a gente tá pensando em efetivamente construir, isso não contribui. Então, se não contribui, eu estou fora. (Músico e produtor, Goiânia)

Segundo Bourdieu (2005, p. 250), “o grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais”. Em nossa sociedade, o grau de autonomia dos campos de produção cultural sempre foi relativizado pela ação dos domínios de poder econômico ou político. Contudo, na cena independente as formas como esses domínios interferem na produção cultural não implicam níveis adicionais de heteronomia.

Os conteúdos políticos da cena independente exigem um processo de transcodificação, porque não se deixam antever de imediato. A análise estritamente econômica é incapaz de desfraldá-los completamente. É preciso, então, observar que houve um processo de acumulação de capital simbólico para que a cena, como um campo de produção restrita, viesse a ser contemplada pelas leis de incentivo à cultura nos âmbitos municipal, estadual e nacional. Processo ainda mais significativo, no caso goiano, quando se tem um contexto social com forte legitimação da cultura média, representada pelo country. Para compreender a dimensão política da cena independente é necessário considerar os

mecanismos de funcionamento do mercado e também as formas de funcionamento do próprio campo de produção restrita, como local privilegiado da criatividade, e os processos de identificação que nele ocorrem.

#### A CENA INDEPENDENTE COMO CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL RESTRITO

O entendimento da cena independente, além de aspectos de economia política, deve incorporar as noções de ação desinteressada, de pertencimento à comunidade e de atuação pelo bem coletivo. Para Toynbee, a música deve ser vista como o espaço, ao mesmo tempo, da luta por posições individuais e do direcionamento utópico para a construção de um mundo melhor. Essa compreensão é identificada pelo autor na relação entre estrelato, autonomia institucional e autoria social.

Nas cenas independentes brasileiras, as motivações para a produção musical se manifestam nos embates pela criação de um mercado intermediário. Embates que, diferentemente do que postula Toynbee, ocorrem por meio de ações conjuntas, com a atuação de coletivos organizados e articulações institucionais como as que aconteceram entre a Abrafin e a Senaes, e assumem formas que, para nós, constituem uma política da diferença, porque realizam um movimento oposicionista ou alternativo, embora poucas vezes confrontem diretamente as forças políticas dominantes. Em geral, eles se posicionam paralelamente, do ponto de vista político-ideológico, aos representantes dessas forças na luta por posições no campo de produção musical.

Diferimos de Toynbee também por acreditarmos que as condições de autonomia institucional da cena independente decorrem de transformações no próprio sistema de produção e distribuição musical, cujas consequências são a diminuição das vendas de CDs e a alteração das políticas das *majors* em termos da difusão de novos artistas e bandas. Instaura-se um processo que abre espaços para o crescimento das iniciativas independentes. Nesses espaços, exerce-se, em condições privilegiadas, a criatividade, tendo como atividade principal a realização de festivais, em lugar da gravação de discos.

A dimensão política da cena independente emerge apenas porque a luta por posições no campo de produção musical permite o acúmulo de capital simbólico suficiente para a legitimação das formas e conteúdos culturais produzidos na cena perante as instâncias de poder e o espaço social mais amplo. A legitimação cultural, ou seja, as tentativas de se estabelecer na própria estrutura do campo e de manter o grau de autonomia conquistado, depende da época em que se está e do estágio “evolutivo” que a modernidade atingiu no país. “Jogam o jogo” da conquista de espaço nos campos de produção cultural não apenas as condições econômicas, mas também a abertura da sociedade para a diferença, ou seja, o nível de autocompreensão social em face das expressões culturais e das identidades alternativas ou disruptivas.

Embora a legitimação da cena independente de Goiânia se relacione profundamente com aspectos do mercado – geração de emprego e de renda, circulação de recursos, busca por profissionalização –, a aquisição de capital simbólico pode ser considerada o elemento preponderante nesse processo. A revista *Bravo!*, que, em sua edição número 100, elegeu os principais acontecimentos culturais do Brasil, afirmou que “o Goiânia Noise reescreveu a geografia do rock brasileiro” (MQN, 2006). Um de nossos entrevistados, falando sobre a conquista de legitimidade pela cena independente, comenta:

Para mim é muito taxativo, o percurso nosso é um percurso de desconstrução. Antigamente a gente não tinha espaço num jornal, era muito complicado atingir espaço no jornal e a gente já fazia as coisas que a gente faz hoje. Só que numa escala menor. Mas como o negócio foi sistematizado de uma maneira tão grande e, quer dizer, ganhou magnitude, e espaço, porque, por exemplo, quem são esses caras aqui né? Que mexem com esse negócio que chama rock? Para mim, isso é coisa de baderneiro, isso não é cultura, porque cultura para mim é a literatura x, é arroz com pequi, é Cora Coralina. É rock pesado, e além de tudo é rock pesado, não é nem aqueles meninos que parece com o Jota Quest [...]. O fato é que é assim, a gente foi, cara. É uma espécie de guerrilha cultural que a gente faz, tem uma tática de guerrilha nisso. A gente vai lentamente, foi assim um trabalho de formiguinha mesmo. Reafirmando nosso discurso, sem abrir as pernas, sem fazer concessão, chegando, a nossa história, a ponto de ser uma expressão real dentro da sociedade, que não tem como esses caras evitarem a gente mais, então eles vão ter que engolir, lentamente eles vão engolindo, essa que é a chave do negócio.

A questão é essa, hoje, quando eu falo de tirar a coisa do marginal, claro que de certa forma não é igual antes, que você não podia nem ir no lugar, agora não, é bonito você ter uma banda de rock, é legal.

A gente passou, o [Nasr] Chaul, ele ficou oito anos aí, quase dois governos. Para ele começar a entender a gente foi no último ano, então tem dois anos que a gente começou. Aí começou o governo, mudou a gestão, e voltou meio que para uma estaca complicada. Só que não tem mais como esse povo ignorar a gente, e aí que eu falo assim que esse negócio do espaço originário é doido, porque uma coisa assim, você tem o rock e no meio do rock você tem um momento que a gente vai se solidificando na cabeça das pessoas [...]. Agora, a gente tá vivendo outra etapa já do negócio, [...] eu fui lá no programa de rádio na RBC para falar de cinema. “Você é da Monstro?”. “Pô esse negócio tá dando o que falar”, para aquele cara saber que tem a Monstro já é um indicativo. Então quer dizer, gente que tá absolutamente distante começa a ter noção, começam a falar, isso é indicação de que a gente tá ocupando um espaço grande assim, ou um espaço que é considerável, um espaço que é efetivamente considerável. No imaginário da cidade, as pessoas não têm mais como ignorar nossa presença, ou ignorar que Goiânia é uma cidade que produz rock pra caramba, e que o rock que é produzido aqui é bem feito, que a qualidade da produção daqui, de eventos, é boa, é das melhores do país. Então, isso aí é um negócio que não tem como esses caras se furtar.

A única coisa é que o processo é lento, você tem que explicar o negócio para o cara que já era para ele ter entendido. O poder público já tinha que ter entendido. O que que tá acontecendo na cidade. Esses caras tão sendo atropelados por informação que vem de fora do que que tá acontecendo na cidade deles. Aí tem um momento laminar assim, sabe? Uma das primeiras vezes que o Fernando Perillo foi receber a gente, tipo lá na Agepel, por que? Porque saiu na *Bravo!* uma resenha do Mechanics. Quantas pessoas de Goiânia apareceram na *Bravo!*? E saiu uma resenha lá, elogiando, falando que Goiânia era massa, que a banda era doida... Entendeu? Aí eu fui chegar lá, estava a revista na mesa do cara. Quer dizer, eu estava fazendo a mesma coisa de sempre, que eu sempre fiz, agora se o cara precisa dessa legitimação externa, é um problema ali. Porque esses caras já tinham que ter se ligado mais de coisas que tão acontecendo na cidade. (Músico e produtor, Goiânia)

A luta por legitimação da cena independente possui seus próprios mecanismos de consagração estabelecidos pela atuação de articulistas e bloqueiros em revistas especializadas, blogs, *sites* etc., que são cada vez mais visitados e lidos. Esses mecanismos frequentemente extrapolam os limites

do próprio campo, sendo confirmados por pessoas em posições de destaque no âmbito cultural nacional e mesmo na instância do poder político – o estande da Abrafin foi um dos que foram visitados por Gilberto Gil, então ministro da Cultura, na feira de cultura de Salvador em 2006.

Na cena de Goiânia, a disputa pelo poder de consagração gira em torno da questão de manutenção ou de transformação da ideologia do rock. As exigências técnicas e formais para que alguém se torne músico, na esfera da música popular e, mais especificamente, do rock, são mínimas ou até mesmo inexistentes. Na ausência desses pré-requisitos, os elementos considerados fundamentais para a entrada no campo musical estão ligados aos critérios de honestidade, de autenticidade e de pertencimento ao grupo ou à comunidade. Não havendo imposições do *mainstream*, a ideologia do rock cumpre os constrangimentos postos à criatividade dos músicos. Essa compreensão não tem em vista, evidentemente, as pressões propriamente econômicas, relativas ao mau pagamento dos músicos, à necessidade que eles têm de manter outras atividades profissionais para garantir o próprio sustento, entre outros aspectos. A ideologia exige, dessa forma, certo tipo de reconciliação que passa pelas ideias de credibilidade e integridade.

Em uma cidade como Goiânia, cuja tradição roqueira se originou nos gêneros do heavy metal e do punk rock/hardcore, os valores de autenticidade e de pertencimento à comunidade são preponderantes. Esses valores são expressos por um de nosso entrevistados:

A cena era bem diferente do que ela é hoje, no show do Ratos [de Porão em 1993] foram umas 150, 200 pessoas. A cena era bem pequena, mas era bem mais verdadeira. iam as pessoas que gostavam mesmo, não tinha esse negócio glamoroso que tem hoje, “oh, as bandas independentes”, um bando de marca em desfile. Era porque a galera gostava mesmo. O jeito que as pessoas encaravam também era completamente diferente. Essa galera era muito mais louca, a galera bebia, chapava até cair, era um estilo de vida. Hoje continua rolando, é bem menos, desfigurou um pouco o negócio, hoje geralmente é mais um ou outro que mexe com esse negócio, ainda vive, mas não tem a intensidade que tinha naquela época. Era um negócio bem fora do sistema, um circuito diferente, rolava um monte de ideia subversiva, hoje continua tendo, mas não é mais a mesma coisa, não é tão forte. Você pode ver pelas próprias bandas, com essa pluralidade de Goiânia, você vê que ou eles falam

de besteira ou é de sexo, ou o povo não tem mais preocupação underground dentro de um esquema de ter conteúdo ou uma mensagem para passar, simplesmente o povo toca por diversão, mas, ao mesmo tempo, se uma gravadora contratar eles, beleza! Eles vão lá entram no esquema, não querem nem saber, para essas bandas hoje é só um intermediário entre o estrelato e o anonimato. (Músico e produtor, Goiânia)

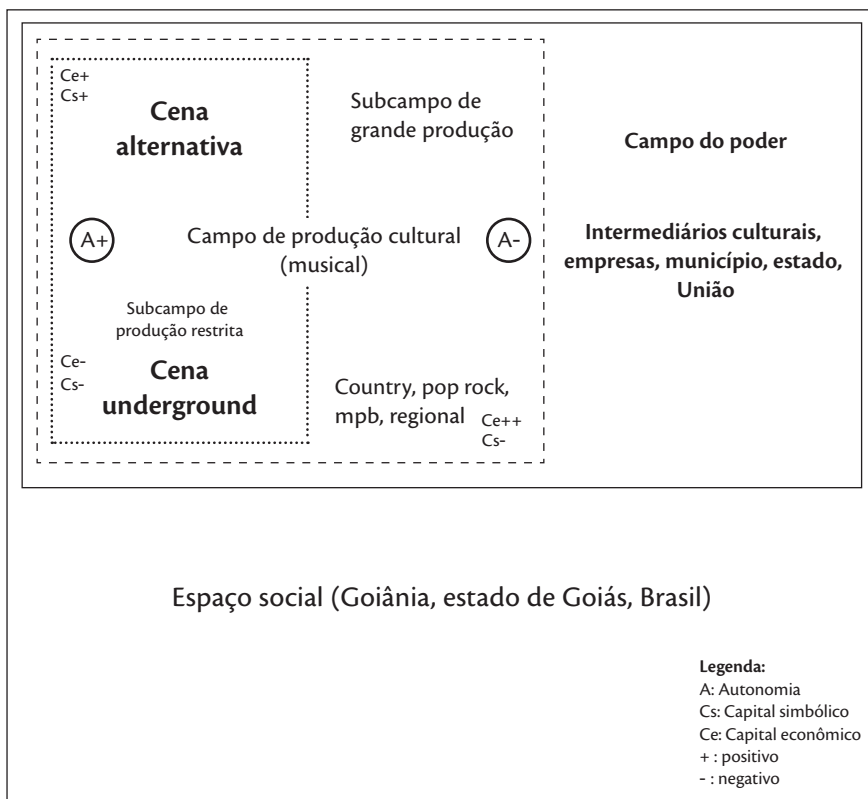
As bandas que de alguma forma se distanciam da noção de autenticidade, do pertencimento à comunidade underground, do discurso contra o sistema e da vida boêmia passam a ser consideradas como “vendidas”, por se mostrarem disponíveis para a cooptação pelas grandes gravadoras e pelas multinacionais. O mesmo entrevistado continua:

Eu acho que quando você fala de cena independente ela abrange o underground e o alternativo. O alternativo seria o que a Monstro faz, capitaneando recurso público, usando uma série de coisas que vêm do mercado. O underground é uma coisa mais engajada, porque quem tem banda que se autointitula underground faz as coisas tipo DIY [*Do It Yourself*], monta um selo, monta uma banda, você vai trocando seus discos, arruma um jeito de tocar fora, mas não é a mesma coisa. Porque o alternativo é o meio intermediário entre o *mainstream* e o underground, então não é nem um nem outro, tem a influência dos dois, é tipo um estágio de passagem, entre um e outro, mas é mais maneira de pensar, de pensar e agir do que contestação de som. (Músico e produtor, Goiânia)

As bandas que se desvinculam da cena underground passam a pautar a sua atuação pela ideia de que a luta pela construção de um mercado intermediário não implica que elas tenham sido cooptadas pelas *majors*. Os embates por posições na cena independente de Goiânia têm como base, por um lado, a busca de profissionalização da cena alternativa, motivo pelo qual as bandas, selos e gravadoras são acusadas de ser “vendidas” e comerciais; e, por outro lado, a tentativa de manutenção dos valores, das tradições e das práticas locais do rock, a qual faz com que a cena underground seja vista como acomodada, suja, boquirrota.

Tem-se na cena independente de Goiânia uma estrutura que pode ser representada pelo quadro a seguir, inspirado no diagrama que Bourdieu (2005) elaborou para analisar o campo literário francês.

## CAMPO DE PRODUÇÃO MUSICAL E CENA INDEPENDENTE EM GOIÂNIA



É interessante observar que a cena underground apoia-se em uma tendência quase restauradora das condições de produção musical precedentes ao aparecimento da cena independente no contexto cultural nacional. Um de nossos entrevistados fala das diferenças entre o período anterior e o atual:

Era diferente. Hoje você pode dizer que houve uma invasão burguesa no rock. Você vê os moleque de banda nova aí com as Gibson, naquela época os caras tocavam nos baixo mais tosco, bateria tosca. Geralmente os shows eram feitos com equipamentos de ensaio, não tinha esse negócio de você alugar um som para um show. Quando vinha uma banda de fora e os caras exigiam um som melhor, aí alugava um som, mas mesmo assim o som que se

alugava naquela época não chega nem aos pés do som que você vê hoje, até em festival meu mesmo. [...] Aquela época não tinha isso, era equipamento nacional, geralmente mais barato. Eu acho que essa invasão burguesa mudou muita coisa na cabeça do povo, o povo começou a ficar mais besta. Uma coisa que você choca se você entrar numa comunidade do Orkut e você ver o tanto de merda que o povo fala, até de posição política, posição social, uma coisa que o rock underground nunca... Era o espaço que você tinha para não ser igual aos outros. Esse povo entrou e, muito por culpa até de quem tava dentro do underground, que não se preocupou em doutrinar, ou fazer uns vínculos explicando o que que era esse tipo de pensamento; porque hoje você vê uma molecada, pelo menos aqui em Goiânia, que é, moleque monta banda, achando que vai fazer sucesso, que vai pegar contrato, que nem conhece, o primeiro show que foi na vida foi um festival da Monstro no Martim [Cererê] e eles acham que aquilo se resume, que a cena se resume àquilo lá, mas na verdade não é. (Músico e produtor, Goiânia)

A tendência ao conservantismo estético ganha forma na defesa dos shows “toscos”, que incorporariam a ideologia do rock, por garantirem a preservação da honestidade, da autenticidade, da proximidade entre as bandas e a audiência, entre outras características. Os eventos da cena underground são realizados conforme esses princípios e, geralmente, possuem a “brodagem” como forma de produção. Mesmo o selo TwoBeers é um selo cooperativado, que tem responsabilidades e direitos divididos entre as bandas do *cast*; seu produtor se incumbem apenas de sua administração:

É responsável é melhor, porque dono são as bandas. Eu só administro a coisa.

Eu acordo cedo, entro na internet, aí eu escuto um monte de gente no MSN falando um monte de coisa, entro no Orkut, brigo um pouco com o pessoal lá, sobre essas questões ideológicas do underground, aí eu vô pro correio, corro atrás das bandas, levo CD pra banda que tá precisando, assim, funciona mais ou menos nisso. Aí final de semana, [a gente] inventa de fazer um show, monto a banca, vende alguns discos. Quando vem banda de fora de Goiânia, a gente troca. Aí eu também tenho esquema com outro selo de distribuição e de troca também. Geralmente fico mandando e-mail pra cena, o funcionamento do selo é basicamente isso, é correria normal, correria de show, eu sempre tô organizando alguma coisa assim, num prazo... Este ano, em questão de show, eu fiz menos, mas, em questão de qualidade, foi maior, dos eventos, tirando os dois últimos que eu tive

algumas ressalvas neles. Fiz cinco shows grandes, não grande, maior, tipo festival underground, mas com banda maior, e outro com banda mais nova. Com banda mais nova, deu uma decepcionada pela qualidade das bandas mesmo, mas foi show que deu galera, deu pra pagar as contas, então tá massa. (Músico e produtor, Goiânia)

A estrutura da cena independente de Goiânia tem, portanto, a cena alternativa, com maior capital econômico e simbólico, e a cena underground, em uma posição secundária. A autonomia em relação ao campo de poder é muito grande nas duas. A ideologia do rock consiste no principal fator de constrangimento, levando os integrantes do grupo alternativo a buscar formas estéticas e discursivas de se reconciliar com os princípios que constituem essa ideologia, e os do grupo underground a desenvolver uma espécie de conservantismo em defesa das tradições locais de produção musical.

Apesar desses embates pela legitimação das próprias práticas no interior da cena independente de Goiânia, um de nossos entrevistados, falando sobre a possibilidade de eventos conjuntos entre o underground (TwoBeers) e o alternativo (Monstro), afirma que “tá todo mundo no mesmo barco furado”. Outro entrevistado se expressa sobre esse aspecto:

Eu acho que sim, numa cidade que tá começando essa coisa do rock, ainda não dá para fazer igual a São Paulo, fazer vários barcos, várias vertentes e estéticas peculiares, tem que ter prioridade, mas ainda acho que o barco é bem o mesmo. Cidade nova que tá começando a se abrir para essa linguagem alternativa do rock de 10 anos pra cá, não dá para falar que tá cada um pra um lado não, eu acho que tem as diferenças, né?

A limitação estética se relaciona com o fato de que algumas bandas sempre tocam. Mas tem que ter devido à delimitação estética. Mas essas duas ainda estão bem atreladas e o barco ainda é bem o mesmo. Se tiver começando a dividir e a cidade tiver começando a permitir acontecer uma divisão de barcos, é de agora pra frente, mas, de 10 anos pra cá, acho que dá pra falar que todo mundo tá no mesmo, e ainda tá. (Músico, Goiânia)

Esse depoimento aponta para uma característica interessante da cena independente de Goiânia. Existe nela uma relativa indistinção dos gostos musicais, ainda que os selos locais tenham afinidades definidas. Embora a

Monstro Discos privilegie os diversos estilos de rock alternativo e a TwoBeers preze pela produção do heavy metal e do punk rock/hardcore, a maioria dos principais festivais da cidade se caracteriza exatamente pela diversidade musical na escalação das bandas, o que gera uma grande circulação de pessoas entre as cenas alternativa e underground. Essa circulação pode ser percebida pela preferência musical do público do 12º GNF. Nessa edição, o punk rock e o heavy metal foram gêneros bem avaliados. A escalação das bandas também comprova a existência de um influxo entre as duas cenas. Apresentaram-se no festival bandas tradicionais de punk rock/hardcore, como Ação Direta e Ratos de Porão, e bandas do próprio *cast* da TwoBeers, como WC Masculino e Obesos.

Emerge aqui mais um aspecto dos embates políticos do rock em Goiânia. Eles se inscrevem em um tipo de movimento cultural de juventude que propõe a diversidade cultural e musical em uma cidade limitada pelo discurso conservador do pluralismo cultural. Nas práticas da cena independente, a diversidade é afirmada cotidianamente e extrapola os limites da produção musical, adquirindo um caráter amplo de reconhecimento das diferenças, associadas, por exemplo, ao gênero e à opção sexual.

No 12º GNF, o quantitativo de pessoas a favor do casamento entre homossexuais foi extremamente significativo, indicando uma postura de aceitação da diferença que é comprovada pela efetiva participação de homossexuais na cena independente, seja como produtores, músicos ou público. Como vimos, a consideração da cena como um espaço de respeito às diferenças foi o quarto motivo indicado para a frequência aos eventos que nela acontecem, o que, de alguma forma, evidencia a proposta de valorização da diversidade. O depoimento de um de nossos entrevistados corrobora esse aspecto:

Eu acho que a grande maioria das pessoas do meio alternativo, do meio independente, elas são muito menos preconceituosas do que a sociedade em geral. Vou dizer que eu acho, não, vou dizer que eu tenho praticamente certeza, porque, principalmente no rock alternativo, de uns anos para cá, uma visibilidade grande dos gays, isso é fato, bandas com gays, produtores tem essa ligação com os gays e participam mesmo desse tipo de coisa, e eu vejo

que os caras são tratados como qualquer outra pessoa, não tem por que não ser tratado como, é só uma opção sexual do cara, eu vejo assim, e eu acho que as pessoas têm essa, acho que, no rock alternativo, as pessoas têm muito mais preconceito com os emos hoje do que com os gays. Com relação aos negros, amarelos, assim, eu não vejo isso de jeito nenhum. É muito raro eu ver discriminação, e no indie eu já não vejo, no underground então eu nunca vi, porque é uma galera que é outra cabeça, a galera, ninguém tá preocupado. “Olha lá o viadinho lá, viadinho com a camisa do Slayer”, isso é um absurdo, viadinho usar camisa, ninguém tá preocupado com isso, ninguém. “Ah, olha o negão, como que um negro vem no show”, não, eu nunca vi isso, nem explicitamente do jeito que eu tô falando, nem implicitamente. (Músico, Goiânia)

Barry Shank, em seu estudo, *Dissonant Identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas* (1994), afirma que a cena de rock texana se ancorava na realidade social tomando como base a noção de adolescência. Apoiado em Julia Kristeva, o autor considera a adolescência como uma estrutura aberta (*open structure*) e acredita que os adolescentes roqueiros de Austin realizam a passagem do imaginário para a prática propriamente dita, “dançando com o abjeto”.

Sem o acesso ao poder social provido por uma base firme na estrutura social dominante, os adolescentes recusam as categorias e as restrições que ela impõe. Assim, o potencial para a identificação imaginária com uma imensa variedade de posições normativamente excluídas é acentuado e os poderosos sentimentos subjetivos que esse processo engendra descrevem os prazeres que derivam da participação em uma cena e explicam a capacidade dos adolescentes de dançarem com o “abjeto”. (Shank, 1994, p. 135)

A noção de adolescência como uma estrutura aberta seria correlata à própria definição de pós-modernidade, que é caracterizada pela velocidade e pela fluidez nos processos de identificação. O conceito de “abjeto”, extraído de Julia Kristeva,

representa o limite da identidade provisoriamente construída, no qual o desejo, dirigindo a busca pela plenitude, margeia o repulsivo, o insulto, o não eu. O abjeto representa aquelas porções do ser antes da fala (*prespeaking being*) que foram rejeitadas na construção da identidade no interior da ordem simbólica. As expressões musicais, líricas e físicas localizadas na fronteira do abjeto (o repulsivo ou o insulto) são usadas pelo sujeito para significar ele próprio “não como um psicótico nem como um adulto”,

mas, de fato, para representar a si mesmo nos aspectos mais provisórios da construção da identidade, por meio do jogo do imaginário dos adolescentes, nos primeiros espasmos da prática, movimentando-se pela audição, pelo consumo, pela incorporação, pela participação e pelo ato de cantar. (Shank, 1994, p. 135)

O imaginário é lugar onde não há lei, onde o simbólico (o capital S lacaniano, “o nome do pai”) ainda não impôs seu poder, e onde os adolescentes recusam categorias e normas. As identificações imaginárias com as posições normativas excluídas, basicamente aquelas que são apresentadas por meio das *performances* do rock, especialmente do punk, e as energias libidinais que emergem daí explicam a satisfação de pertencer a uma cena e as inter-relações com o “abjeto”. Dançar com o “abjeto” significa compartilhar experiências marcantes em contextos altamente inclusivos, plenos de trocas afetivas. Em Goiânia, esse caráter pode ser evidenciado pela inexistência de brigas na cena independente. Um de nossos entrevistados afirma:

é todo mundo em paz, você não vê briga, que galera que se respeita desse tanto. Então, cara, tá massa, você vai no GNF, no mesmo dia tocou Ação Direta, tocou Maldita, tocou não sei quem, e tocou um cara que toca *rockabilly*, e todo mundo numa boa, todo mundo se entende, todo mundo conversa, todo mundo se respeita, e todo mundo vê o som de todo mundo. (Músico, Goiânia)

Mais uma vez fundamentado em Kristeva, Shank afirma que as identificações com o “abjeto” produzem novas posições discursivas e transformam o simbólico, indicando que “a adolescência possui alguma coisa subversiva” (Shank, 1994, p. 135). Acreditamos, no entanto, que, em Goiânia, diferentemente de Austin, a dimensão política da cena independente surge com a contestação do discurso pluralista existente na cidade e a aplicação prática de uma noção radical e cosmopolita de diversidade cultural, que ocorre por meio do reconhecimento efetivo das diferenças.

A confrontação do pluralismo conservador vigente em Goiânia se relaciona com o questionamento de certa mentalidade dominante entre os gestores públicos da área da cultura, plasmada nas próprias políticas culturais. Tal mentalidade insiste em privilegiar as expressões culturais que adotam

traços das raízes e tradições regionais, incluindo, por exemplo, o country. Por isso, podemos falar em parouquialismo ou, como afirma Borges (1998), em “síndrome de periferia”.

Parece-nos que em Goiânia sempre houve uma intenção política por trás das iniciativas da juventude roqueira, uma posição de questionamento do provincianismo goiano – ou, como é comumente denominado, a “cultura do pequi” – que pode ser evidenciada pelas afirmações, presentes nos depoimentos colhidos, de que a construção da cena teria sido feita por meio de uma “guerrilha cultural” ou, ainda, no *slogan* da revista goiana especializada em rock independente, a *Decibélica*, de que “agora é guerra”. Essa posição é aliada à vontade de realizar as promessas de cosmopolitismo, de construir na prática o discurso da diversidade e de enfrentar a dominante cultural local, simbolizada pelo country.

Como se disse antes, a cena independente trava uma luta pela conquista de capital cultural e pela legitimação dos próprios valores e práticas, ou seja, pela afirmação da identidade roqueira no campo da produção musical e no espaço social mais amplo. Entretanto, como diria Bourdieu, para participar dessa luta é necessário aceitar as regras do jogo. Emerge disso a ambivalência ideológica constitutiva da cena independente, que tem como consequência sua cisão em dois grupos, a cena alternativa e a cena underground, que buscam distinguir-se e conformam a estrutura do campo de produção restrita em Goiânia.

A cena alternativa, com o discurso do profissionalismo e da integridade – concebida como índice da independência, ou seja, da não cooptação pelo *mainstream* –, investe, por ação de suas produtoras e gravadoras (Monstro Discos e Fósforo Cultural), nas articulações institucionais, na ocupação de posições nos órgãos responsáveis pela política cultural (como os conselhos de cultura) e na captação de recursos e patrocínios, particularmente, por meio de leis de incentivo à cultura. A cena underground, por sua vez, permanece presa à ideologia do rock, isto é, à boemia, à inclinação para a revolta e à crítica contra o “sistema”. A atitude crítica funciona como índice da autenticidade dos artistas e bandas e do valor particular que lhes é atribuído. Por isso, a “mensagem” que é transmitida nas letras das músicas adquire preponderância até mesmo sobre o próprio gênero musical.

Sem levar em conta essa divisão (afinal, estão “todos no mesmo barco furado”), a cena independente produz efeitos disruptivos na cultura goiana, o que se confirma pelo fato, mencionado em muitos depoimentos, de a cena ter adquirido visibilidade nacional antes mesmo de ser notada pelos gestores da cultura e pelas instituições culturais em Goiás. Entre os efeitos, observamos, em primeiro lugar, que se promoveu uma expressão cultural cujo sucesso em Goiás seria dos mais improváveis. Em segundo lugar, possibilitou-se ao rock goiano adquirir respeito nacional e internacional. As bandas locais passaram a ser consideradas, ao menos no circuito independente e de acordo com alguns críticos, como revelações da, assim chamada, nova música brasileira. Em terceiro lugar, Goiânia, por meio da movimentação da cena independente, entrou no circuito nacional de grandes eventos da música, em particular por causa do Goiânia Noise Festival, e passou a receber artistas e grupos renomados no país e no mundo. Além disso, revelou-se a existência de um público ávido por novas experiências culturais, distintas do lugar comum ocupado pela música sertaneja e pela música regional. A cena independente pode ter aberto as portas para a grande diversidade de expressões culturais existentes na capital atualmente.

O último efeito disruptivo, não menos importante, se deu porque toda a movimentação cultural foi iniciada e conduzida por jovens. Estes, com o mínimo de apoio, inauguraram a construção do cosmopolitismo goianiense. Sua atuação serviu de exemplo para produtores em diversas áreas do campo da cultura, rompeu frontalmente com as posturas mais difundidas das políticas públicas para a juventude em Goiás e confrontou, sobretudo, a perspectiva adultocêntrica, que vigora na sociedade goiana e define a produção cultural dominante no estado.

Um de nossos entrevistados expressa bem esses aspectos ao falar sobre o papel dos eventos no Martim Cererê em Goiânia:

O Martim Cererê nos últimos oito anos moldou uma moçada aqui em Goiânia. E essa moçada tem identidade, ela se porta de uma determinada maneira, ela não tá muito ligada no que os meios de comunicação de massa tá pautando para ela ouvir. Ela é capaz de fazer suas próprias escolhas e a internet tem um papel nisso, mas a internet tá para todo mundo, inclusive

para quem gosta de axé etc. etc. Essa moçada do rock aí, eles têm uma postura ativa, de querer conhecer as bandas, por exemplo. Você vai num show igual ao GNF, ele tem uma alteração brutal, uma hora tem um show do Darmalove, outra hora você tem um show do Ratos de Porão, quer dizer, você teve um salto estético gigante de um palco para outro e uma transição de um segundo, o público consegue fazer essa transição.

[isso é muito louco porque a nossa geração não dava conta]. Não era capaz, era a morte, se você usasse a camiseta errada, você tava fodido. Essa menina de hoje não sabe o que é sofrer pelo rock não. (Músico e produtor, Goiânia)

De modo geral, os nossos entrevistados não conseguiram identificar o caráter político do rock até serem interpelados com o exemplo da Cavalgada em Goiânia, evento que marca o início da Exposição Agropecuária e que se coloca como uma manifestação política de afirmação do estilo de vida e do poder de uma classe rural preponderante em Goiás. O festival Bananada, lembrado repetidas vezes pelos entrevistados diante desse questionamento, ocorre usualmente no mesmo período da pecuária. Esse festival surgiu no imaginário roqueiro local como uma alternativa à Exposição e acabou se constituindo no evento mais explicitamente contrário à tradição goiana. Por consequência, afirmou-se, levando em consideração os conteúdos culturais do rock, como um dos elementos da política da diferença.

Ao contrário de Shank, acreditamos que a cena independente, ao menos a de Goiânia, não se enraíza no chão das relações sociais pela noção de adolescência, apesar de esta representar uma importante referência para as práticas que têm lugar nesse contexto. Para nós, a cena encontra seu substrato social na categoria de juventude e constitui, portanto, um “movimento cultural de juventude”.

O vínculo da cena independente com a pós-modernidade, nesse ponto também diferimos de Shank, localiza-se na dimensão política. É possível considerar a cena, conforme a definição de Stanley Aronowitz (1992), como um movimento social pós-moderno. Para esse autor, os movimentos sociais na pós-modernidade “entram nas arenas políticas nacionais e internacionais falando a linguagem do localismo e do regionalismo, um discurso que,

apesar de internacionalista, não recorre à solidariedade de classe tradicional como sua principal linha de ataque, mas se dirige ao poder como antagonista” (Aronowitz, 1992, p. 173).

Agregamos ainda à concepção da política do rock a noção de “unidade geracional”, conforme a perspectiva de Mannheim. Como já dissemos, a juventude desenvolve suas atitudes integradoras básicas e seus princípios formativos de acordo com a configuração social dada em determinado momento histórico-social, daí que a identidade roqueira e os valores e práticas manifestos na cena independente reflitam as condições sociais existentes e conformem a atual “situação de geração”.

Ao romperem com padrões estabelecidos, os “movimentos culturais de juventude” criam uma “conexão geracional” que engloba os participantes das diversas cenas independentes espalhadas de norte a sul do país e desembocam em uma nova forma de atuação política, relativa à luta pela construção de um mercado intermediário de música, pela conquista de capital simbólico e pela legitimação cultural. Os processos de constituição da identidade roqueira, como veremos a seguir, fundam a “unidade geracional”, isto é, a maneira como os membros de uma mesma geração se “relacionam com suas experiências comuns e são formados por elas” (Mannheim, 1982, p. 89).

Parece-nos que a política do rock teria, em seu caráter ao mesmo tempo localizado e cosmopolita, suas principais características. Esse caráter se traduziria em crítica às tradições e às estruturas de poder locais e em contestação ao discurso conservador que defende o pluralismo cultural, mas nunca se converte em ações efetivas. Essa posição de questionamento é materializada na produção da cena independente, um contexto social em que a diversidade é reconhecida e respeitada de fato.

A política da diferença, ou a forma política contemporânea que o rock assume, pelo menos em Goiânia, também se relaciona com a dimensão estética da cena. Essa dimensão, que se associa ao esforço pela conquista de autonomia, pode ser visualizada em diversas práticas que envolvem desde a moda até as formas de comportamento; desde os discursos de criação de um mercado intermediário até as reivindicações por representação política nas instâncias formais de poder; desde a produção de eventos, passando pela

gravação de CDs, até as *performances* dos artistas no palco. Consideramos três aspectos cruciais para explicitar as relações entre estética e política na cena independente: a questão da criatividade, a questão da *performance* e a questão da identificação.

Resta ainda a política?

Criatividade, *performance* e identificação

NOSSAS TENTATIVAS DE RELACIONAR A PRODUÇÃO musical na cena de rock independente de Goiânia com os contextos regionais e nacionais tiveram como fundamento a compreensão das formas políticas existentes no espaço social em questão. Para tanto, foi necessária uma abordagem sobre as possibilidades que surgem na esfera política atualmente no Brasil. A análise apontou para os limites colocados pelo desenvolvimento econômico; para a revelação das desigualdades sociais que se acentuam com a utilização dos novos avanços tecnológicos nos processos produtivos; e ainda para a ausência de um certa sensibilidade social, o que impede os movimentos coletivos das classes populares de eliminar as condições de privação que as atingem.

As cenas independentes no Brasil mobilizam conteúdos e estratégias políticas e, por isso, podem ser entendidas como movimentos sociais pós-modernos. O seu desenvolvimento se relaciona à “crise” da indústria fonográfica, que emerge no interior das novas dinâmicas inauguradas pela chamada sociedade da informação. A nova configuração social deve ser remetida às transformações no modo de produção capitalista, que geram enormes consequências em todo o globo, conformando a etapa de “capitalismo tardio”, conforme a denomina Jameson (2000).

No interior dessas dinâmicas, surgem também processos de resistência que abrigamos sob o nome de política cultural. No caso da música, em particular do rock, elementos de insubordinação remontam às décadas de 1960 e 1970. Neste período, a mobilização se contrapunha à geração adulta e não à estrutura de que os músicos dispõem, o que se difere, portanto, do que ocorre hoje com o movimento de produção independente no país.

O rock, como objeto de caráter econômico, é alvo de uma controvérsia em torno do sentido que adquire a música. De uma parte, ela é compreendida como mercadoria e, de outra, como algo significativo para a audiência. Dessa controvérsia, resulta a “ideologia do rock”. O primeiro sentido está articulado à concepção dominante de que o rock é feito para os jovens. Como a juventude consiste em um “estado mental compartilhado, mas não [em] um modo de vida cooperativo” (Frith, 1984, p. 50), a relevância do rock para ela restringe-se ao apelo massivo. Já o segundo sentido só pode aparecer como expressão de comunidades concretas, de que as contraculturas são o melhor exemplo.

A alternativa histórica do punk rock inglês representou uma tentativa de superação das dificuldades relacionadas ao conceito de comunidade, desconstruindo a orientação hegemônica do *mainstream* que existia até então. Ao denunciar as *majors*, viabilizando pequenas companhias de distribuição e gravação, e ao desmistificar o processo de produção, promovendo o *Do It Yourself*, o punk criou possibilidades para a expansão da atividade musical local e para o desenvolvimento de uma versão popular do consumo. A música, no entanto, permanecia como mercadoria, pois ainda era comercializada, ainda que em um sistema de produção “alternativa”, em que “lojas alternativas vendem discos feitos por gravadoras alternativas e exibidas em listas alternativas” (Frith, 1984, p. 159). A independência dos punks ficava restrita ao controle artístico da criação musical. O próprio modelo *Do It Yourself* de produção musical foi refém da valorização do capital na música. A “autonomia institucional” passa a ser a tendência dominante, constituindo-se como mecanismo que estabelece os termos e as condições para a agência criativa dos músicos, determinando os limites daquilo que eles podem ou não fazer dentro do sistema complexo da indústria musical.

Mesmo as comunidades musicais mais anticomerciais encontram-se sob o imperativo do mercado. Ao iniciarem suas atividades, músicos e bandas põem-se sob os olhares das indústrias culturais e, desde já, colocam-se à disposição do estrelato. Além disso, os custos da inovação nos processos produtivos são repassados aos músicos no mau pagamento e na divisão da força de trabalho. Toynbee (2000) afirma que o formato preponderante da produção cultural durante o século XX esteve baseado na exploração do ofício musical. Apesar disso, a criação musical ainda se caracteriza por uma contínua insurgência e por uma permanente importância cultural. A música pode ser feita por diversos motivos, inclusive por amor à sua produção, daí que haja, principalmente em comunidades locais, chamadas por Toynbee (2000) de protomercados, uma superabundância de trabalho musical.

Os protomercados localizam-se na fronteira do circuito de música comercial, esquivando-se de valores de caráter massivo. Eles retêm, entretanto, certa parcela de ambiguidade diante da lógica econômica dominante, porque permanecem com problemas como o mau pagamento dos músicos e bandas. No caso brasileiro, há a questão da dependência em relação aos editais públicos de incentivo à cultura. A proposta estético-cultural da produção musical dos protomercados socialmente não é considerada apta a ser estimulada e valorizada. Essa condição poderia se modificar se houvesse uma orientação conservadora para o financiamento público à cultura, que deixasse a produção cultural exclusivamente sob os auspícios do mercado.

As cenas independentes no Brasil podem ser vistas como protomercados, pois, nelas, há uma afirmação radical da autonomia, combinada a uma crítica, também radical, à noção de estrelato. Essa característica reduz grande parte daquela ambiguidade, porque se traduz numa explosão de criatividade, fundada no trabalho colaborativo, na adoção de princípios de economia solidária (autogestão, cooperativismo etc.) e na emergência dos festivais como o momento alto da movimentação independente e como o principal resultado das formas de associação estabelecidas nas cenas.

A recusa da noção de estrelato se materializa na substituição da imagem do “artista divino” pela ideia do “artista igual a pedreiro”. A nova representação indica, por uma perspectiva política, o rompimento com as hierarquias

sociais dominantes. Além disso, de par com o maior acesso a equipamentos e a conhecimento, dá indícios de um processo de democratização da produção musical, que se revela na proliferação de bandas e artistas gravando CDs e se apresentando em festivais.

A democratização atinge a dimensão estética do cenário independente, que passa a ser descrita por meio da noção de diversidade musical. Essa noção se refere à multiplicidade de grupos e identidades que compõem as cenas e, de algum modo, explicita a cacofonia que existe nelas como forma de resistência dos músicos ao imperativo de valorização do capital e à cooperação por parte da indústria fonográfica. Esses espaços que não se submetem totalmente à lógica da mercadoria são o lócus privilegiado da criatividade. Eles revelam os limites que a indústria, por sua disciplina fixa e regulada, tem para assimilar a música produzida nas cenas independentes.

Os efeitos disruptivos da política da diferença nas cenas de rock independente podem ser percebidos nos aspectos da produção musical relativos à criatividade, à *performance* e à identificação. Concordamos com Toynbee (2000, p. 36) quando ele afirma que a “criação musical pode representar formações sociais em luta”. Este parece ser precisamente o caso da cena independente de Goiânia. A afirmação de que nela estão todos “no mesmo barco furado”, implica que, apesar da divisão, alternativos e underground estão unidos pela construção de um mercado intermediário de produção e consumo musical e contra o que podemos denominar “dominante cultural goiana”, representada pela cultura country.

Na cena independente, tomam lugar os embates que uma parcela da juventude goianiense trava, conforme uma posição geográfica e temporalmente determinada. Jovens lutam por espaço no campo de produção cultural, com as ferramentas disponíveis, a fim de tornar Goiânia uma metrópole verdadeiramente cosmopolita, tendo como princípio o reconhecimento à diferença. A conquista de autonomia é um aspecto fundamental para isso, na medida em que possibilita o exercício da criatividade pelos artistas para além dos limites do próprio campo de produção musical.

Toynbee chama de “raio de criatividade” o que delimita um espaço de possíveis, formado na intersecção entre o *habitus* de determinado músico ou

banda e o campo de criatividade. Este último é composto pelo campo de trabalho, que diz respeito ao crescimento histórico da atividade cultural e às técnicas e códigos estabelecidos, e pelo campo da produção musical, que se refere às posições, dominantes ou dominadas, que os artistas ocupam em determinado momento.

Do lado subjetivo, está a orientação do músico em direção ao futuro (“o que eu farei agora?”), uma orientação sempre informada pelo *habitus* e pelo peso do passado (por exemplo: classe média baixa, cursos de arte, lições de música quando criança). Do lado objetivo, estão as posições no campo da produção musical – *cult retrô*, por exemplo –, e no campo de trabalho – guitarra de *surf music* com *tremolo* pleno, talvez. (Toynbee, 2000, p. 42)

Os espaços ocupados por um músico ou uma banda no “campo de criatividade”, ou seja, as possibilidades estéticas, técnicas e político-ideológicas à sua disposição, varia de acordo com sua posição (se dominada ou dominante) no campo de produção musical restrita e com suas opções no campo de trabalho (gêneros musicais, estilos, ideologias). Entretanto, os constrangimentos à apropriação pelos artistas de uma ampla gama de “possíveis” se devem mais às tradições do rock local do que às demandas da indústria sobre a cena independente – que poderiam implicar restrições às escolhas estéticas –, ou às limitações técnicas – que devem ser praticamente anuladas pelos avanços tecnológicos e pelo barateamento dos materiais e aparelhos utilizados. As possibilidades criativas emergem, assim, na junção entre a experiência subjetiva e as relações sociais objetivas. Em outras palavras, as posições ocupadas no campo de produção restrita são determinadas por um imenso arco de possibilidades estéticas e pelas ideologias existentes na cena independente.

O *habitus* predispõe os músicos-agentes a tocar, escrever, gravar e atuar. Ele viabiliza, a todo o momento, as estratégias de circulação entre as possibilidades e os constrangimentos presentes no campo de produção musical restrita. A música popular, e mais ainda o rock, possui amplas variações de *habitus* na medida em que as exigências para a entrada no campo são mínimas ou, muitas vezes, inexistentes. O punk rock, por exemplo, não requer qualquer conhecimento musical prévio, porque sua base de três acordes é facilmente apreendida.

Além do *habitus*, existe na cena independente um processo de democratização das condições necessárias para tocar, formar bandas, gravar, produzir, que estimula e permite que diferentes indivíduos desenvolvam essas atividades. Esse aspecto é potencializado pelo exemplo dado por bandas mais antigas e produtores de Goiânia que, de certo modo, dão a conhecer o “caminho das pedras” para dezenas de neófitos, mostrando-lhes que é possível se organizar, apesar das restrições sociais e de todas as dificuldades.

Pode-se supor que, em Goiás e no Brasil, a disposição para formar uma banda tem mais a ver com a superação dos constrangimentos vigentes no campo social mais amplo e no campo do poder do que com constrangimentos inerentes ao próprio campo musical, já que tomar essa iniciativa implica ter tempo para ensaios, dinheiro para comprar os equipamentos e pagar os estúdios ou, alternativamente, espaços para ensaiar em casa (o que exige, muitas vezes, a aprovação dos pais), coragem para se apresentar em público, entre outras coisas.

As possibilidades, encontradas na junção entre o *habitus* e o campo de criatividade, articulam-se à noção de “autoria social” (*social authorship*), que é definida como a seleção e a combinação de vozes no campo de trabalho. Trata-se de um conceito que permite compreender como os materiais utilizados na produção musical são retirados do contexto social em que se insere o autor (o músico).

Toynbee, ao falar em “autoria social”, está preocupado com as possibilidades inerentes ao processo de criação musical. Como já deve ter ficado claro, consideramos mais importante analisar as formas como a posição de determinadas bandas, no campo das possibilidades, se relaciona com as modalidades políticas encontradas na cena independente. Interessa-nos, portanto, investigar as inter-relações entre estética e política na produção musical de Goiânia mais do que perscrutar as raízes sociais dos recursos utilizados nesse processo produtivo.

No que se refere à cena underground, um de nossos entrevistados afirma que

o underground é uma coisa ampla, eu não posso colocar o underground como sendo uma coisa só de hardcore, só de punk, só de metal, é tudo junto, independente de estilo. É uma questão de crença sua, no seu trabalho,

para você fazer uma música livre e divulgar ela do seu próprio jeito. Isso aí tem um milhão de banda que rola no mundo afora desse jeito. O negócio da gravadora grande é que desde que ela não interfira no som da banda eu não vejo muito, depende do discurso da banda também. Se for uma banda com discurso punk e sair com um disco pela EMI, eu já vou ficar com um pé atrás com os cara. Mas se o cara não tiver esse discurso antimídia, tem essa separação, tem as bandas que são antimídia e tem as bandas que não são. Isso aí é questão da banda, ela não vai deixar de ser underground por conta desse discurso antimídia. É lógico que é uma característica forte que vai manter o underground unido, como um grupo, mas não é um esquema de ditar regras, não tem que ditar regra para ser o negócio, tem um monte de banda que até hoje teve o espírito do negócio, mas tem uma distribuição de uma gravadora grande. Acontece mais na gringa, no Brasil é difícil, como vende menos disco e o mercado aqui é muito menos segmentado do que lá, então acaba que quando você entra numa gravadora grande no Brasil você abdica de um monte de coisa que é essencial [...]. (Músico e produtor, Goiânia)

No underground, a noção de “autoria social” é mais evidente. Os discursos tendem a girar em torno de temas como a crítica ao sistema, aos meios de comunicação de massa, ao processo de globalização econômica em vigor, e geralmente são compartilhados com as mobilizações sociais de juventude que ocorrem no contexto global, como o movimento anarco-punk e o movimento antiglobalização. Falando sobre a existência de enfrentamentos políticos no underground, outro de nossos entrevistados afirma:

Do ponto de vista do underground, eu acredito demais nesse tipo de enfrentamento. Do anarquismo mesmo, com a galera se preocupar mais com essa coisa do anarquismo, de repente até de nem só anarquismo, não sei se existe um discurso socialista, mas um discurso de enfrentamento. O engajamento eu vejo mais no underground [de esquerda?] é, de esquerda para ser bem genericozão [sic], eu vejo no underground. (Músico, Goiânia)

As determinações do campo de trabalho, isto é, as possibilidades e constrangimentos estéticos, técnicos e político-ideológicos, parecem ser mais evidentes na cena underground. Nela, é clara a predominância (ou, pelo menos, a influência) do heavy metal, do punk rock e do hardcore - gêneros em que os limites à criatividade relacionados às tradições locais e à própria ideologia do

rock se fazem mais fortes, particularmente nos traços estilísticos da guitarra barulhenta, da alta velocidade rítmica e da voz gutural.

Tomamos, como exemplo, a banda Corja que, surgida em 1998, fazia um som que misturava rap com hardcore, funk e metal, trazendo letras de protesto sob a inspiração do anarquismo, do existencialismo e do movimento *beatnik*. Em 2001, após um processo de mudança em sua formação, ela passou a agregar novas influências, como o hard rock e o psicodelia. Em 2003, a banda foi a única representante goiana a se apresentar no Fórum Social Mundial em Porto Alegre, o que demonstra sua postura engajada. Apesar disso, a posição dominada na cena independente implica ter um público menor. Sobre isso, um dos membros da banda, em entrevista ao fanzine *dr. gori*, afirma:

A gente não conseguiu atingir gente que se identificasse e parasse para prestar atenção nas músicas. A gente não é só banda de som, se fosse só por isso, acho que a gente já tinha parado de tocar, ou estaria tocando em casa. A gente tem algo a dizer, cara. Tem pouca gente que escuta, sabe. Pra começar, aqui em Goiânia, a última coisa que o pessoal presta atenção em uma banda é a mensagem que ela passa. Tem a maioria [de bandas] que canta em inglês, e as letras são uma bosta! (Corja, 2009)

A Corja tem uma autonomia muito grande com relação ao mercado e ao público. Seu motivo para fazer música se relaciona antes com uma necessidade dos integrantes da banda de transmitir uma “mensagem”, o que a levaria, se não fosse assim, a não existir ou não se apresentar. Ao mesmo tempo, os constrangimentos nos parecem evidentes, pois os gêneros musicais predominantes na cena underground em Goiânia permanecem sendo, em conformidade com as tradições do rock goianiense, o punk rock/hardcore e o heavy metal.

Esses gêneros podem ser considerados como expressões de uma identidade underground. De acordo com Toynbee (2000, p. 103), “as formações sociais frequentemente investem-nos com intenso significado cultural”. Afiliação e continuidade são palavras-chave nesse contexto, pois a reprodução de estilos possui como propósito recuperar experiências de prazer originárias vividas na criação e audição musical. Os gêneros musicais “funcionam

como forma de controle da repetição e da diferença, de tal forma que o desejo é mantido através dos textos incorporando um certo grau de variação” (Toynbee, 2000, p. 106). Toynbee assim se refere ao gênero hardcore:

No hardcore e depois no grunge, a repetição é mais claramente audível no timbre grosso e barulhento da guitarra elétrica supermultiplicado (*the thick-buzzy timbre of the overdriven electric guitar*). Isso toma a forma de acordes que provêm uma base musical, mas, também, *ostinati*, solos e até linhas tocadas atrás do vocal. O que, então, chama a atenção para esse campo sonoro totalmente tomado é a melodia ou o ambiente melódico (*tunefulness*). Podemos dizer que as texturas grossas e barulhentas da guitarra são testadas nos vários contextos que dão motivo às canções individuais. Esta é uma das razões pelas quais as composições originais são tão importantes para a ideologia do hardcore. Elas são uma componente chave para o método genérico, uma ferramenta para produzir pequenas variações sobre uma camada de texturas repetitivas. Para colocar de outra forma, elas possibilitam a ocasião em que diferentes ouvintes em diferentes músicas podem ouvir a inteireza, a englobante mesmidade, do som do hardcore. (p. 106-107)

O discurso também pode limitar as possibilidades criativas. A exigência de passar uma “mensagem”, que configura o critério de autenticidade das bandas underground, restringe a autonomia no processo de criação-produção e, conseqüentemente, a criatividade. Pode-se comparar os constrangimentos à autonomia e à criatividade na cena underground, dos quais a banda Corja serviu de exemplo, com a descrição dada por um dos nossos entrevistados para outra banda de Goiânia, a Hang the Superstars:

Do ponto de vista estético, [o grupo] a Hang era um rompimento estético violento e um rompimento musical violento. Se você for falar, porque as letras não existiam, era enrolação e tinha alguns refrões [sic] em inglês, ou seja, era uma banda, uniformizada, como boa parte das bandas do rock mundial boas, que causava um estranhamento muito grande, porque era uma banda uniformizada que tocava um som extremamente, não vou falar agressivo, porque tem coisa muito mais agressiva, mas assim, era um som que chocava, porque ao mesmo tempo que chocava, ele era pop, essa coisa pop, muitas pessoas gostavam disso, dessa união. Do ponto de vista político, eu acho que, mesmo sem ter uma visão, a gente nunca se preocupou com engajamento político, nem nada disso, a gente fazia as coisas. Quando nos convidavam e tinha um teor social, a gente ia, tocava. Quando tinha teor de sacanagem,

a gente tocava também. [o próprio nome da banda tem um teor político]. Já é, o nome era uma coisa que tinha tudo a ver com a banda. Que é uma coisa que eu acho importantíssima, que foi importantíssimo para o Hang, porque muita gente valorizava muito mais essa história de, porque existe no rock, principalmente aqui em Goiânia, uma preocupação muito grande em tipo, tirar onda, ou seja, as pessoas montam bandas e entram em bandas para poder fazer parte de um grupo, entendeu, ah, eu tenho uma banda, ah, eu toquei no Bananada, ah, eu toquei no GNF, e o Hang a ideia era tipo assim, cara, eu não tô nem aí, o Hang nunca teve essa onda de ah..., o povo falava o Hang vai estourar, pensei que a Hang fosse tocar na, estourar, fosse tocar no Faustão e não sei o que. E isso nunca foi objetivo de ninguém, era todo mundo fodido, é até hoje, todo mundo fodido de grana assim, custava conseguir, o povo chamava, não tinha grana para ir tocar fora, nos outros lugares. O pessoal sabia que aquele som que a gente tava fazendo era um som que a gente acreditava e era autêntico, e tinha a ver com a personalidade das pessoas que tava ali, não era uma onda para fazer graça para ninguém, então, era um rompimento, ao mesmo tempo que os burgueses, a galera da grana, gostavam, os punks gostavam, porque sabiam que o que a gente tava fazendo ali tinha uma ligação com o punk. E tinha uma ligação do ponto de vista de rompimento mesmo, não tinha nada de anarquista, é lógico que não. Se fosse pensar do ponto de vista da anarquia, seria uma anarquia estética, mas não musical. (Músico, Goiânia)

O rompimento está no fato de que se tratava de uma banda uniformizada que criava músicas, como a “Pussy Control”:

Oh, God! I'm fall!!  
In a Pussy Control!  
Control! It's a Pussy Control (2x)  
You lost your love affair  
maybe under your bed  
My king-size blue bed  
You lost your love affair  
Come on and relax  
I'm not a perfect.

Essas letras, de acordo com o depoimento, não queriam dizer nada, eram pura “enrolação”. Percebe-se que o choque estético atribuído à Hang

the Superstars é o resultado de um total descompromisso, seja com o mercado, seja com quaisquer discursos.

A Hang foi extremamente requisitada e respeitada, tendo grande destaque na cena independente de Goiânia. As limitações estéticas que bandas na mesma condição acaso sofressem podem ser pensadas apenas em relação ao *habitus* dos artistas. Entretanto, na cena, em que os indivíduos têm um capital cultural relativamente alto e contam com amplo acesso à informação pela internet, tal limite deve ser questionado também.

O exemplo mais paradigmático das explorações estéticas na cena independente de Goiânia talvez seja o da banda Mechanics. Seu último disco, *Music for AnthroMorfics*, acompanha um romance em quadrinhos denominado *Música para AntropoMorfos*. Ambos são resultado da dissertação de mestrado do vocalista, Márcio Jr. No prefácio do livro que acompanha o CD, aparece o seguinte:

Música para Antropomorfos não é a adaptação quadrinística das músicas contidas no disco. Nem a versão musical de um romance em quadrinhos. O buraco é mais embaixo. MÚSICA PARA ANTROPOMORFOS é música que dá origem a uma HQ, que reinventa a música, que realimenta os quadrinhos. MÚSICA PARA ANTROPOMORFOS é a experiências empírica de uma dissertação de Mestrado em Comunicação que estudou as possibilidades de interface entre histórias em quadrinhos e rock – duas das mais relevantes e, ao mesmo tempo, marginalizadas manifestações culturais do século XX.

O processo de criação foi lento e penoso. Durante cerca de um ano os Mechanics compuseram um conjunto de músicas para seu novo álbum. Não havia letras, sequer títulos para estas músicas. Desprovidas de qualquer sentido racional, elas apenas comungavam de uma mesma atmosfera, densa e incômoda. Uma pré-produção com este material foi então enviada a outro maldito, o quadrinista, artista plástico e designer Fábio Zimbres, parceiro de longa data da banda. Que espécie de narrativa quadrinística poderia subjetivamente emergir daquele caldo musical? Esta foi a questão colocada a Zimbres. Sua resposta veio na forma de um roteiro onde estabelecia toda uma cosmogonia única, singular e poética, com cidades-robô, líderes fantasmagóricos e golpes de Estado, entre tantas outras nuances que se desvelam a cada leitura, sem jamais se esgotar.

De posse destes roteiros e sob sua direta influência, foram criadas as letras das músicas e executadas suas definitivas gravações. À medida que estes

registros sonoros iam progredindo, eram novamente enviados a Zimbres para que, sob seu impacto, pudesse dar ao gigantesco romance quadrinístico sua derradeira versão. Para cada música, um capítulo. Para cada sonoridade, um traço. (Zimbres, 2006)

A inovação estética de Música para AntropoMorfos é enorme, o disco-livro trata de temas diversos em duas vias artísticas, o som sujo e pesado da banda e o traço caótico dos quadrinhos. Dessa forma, a Mechanics extrapola o campo de produção musical e dialoga com outros campos de produção cultural, explorando elementos estéticos que eles têm em comum para realizar uma obra que não poderia prescindir de nenhuma de suas partes. A intersecção entre *habitus* (Mestrado em Comunicação) e a posição no campo de produção musical restrita (contatos diversos com indivíduos de outros campos de produção cultural) possibilita experimentações não necessariamente formais, mas profundamente vanguardistas.

Ainda que uma perspectiva política esteja na produção de todas as bandas citadas, mais explícita nas bandas underground, mais tácita nas bandas alternativas, pode-se perceber melhor a relação entre estética e política na *performance* dos artistas. Toynbee aponta que a *performance* medeia a criatividade, forçando a “autoria social” a considerar esse fato no processo de criação.

No show do Mechanics no 13º GNF, um ator do grupo Empreza, coletivo de atores fundado na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG e associado ao Mechanics para a apresentação no Noise, engoliu totalmente o cabelo do outro. Noutros momentos, enquanto um ator jogava “bombinhas” (fogos de artifício), outro, vestido em sacos de algodão e amarrado com cordas, se debatia no chão do palco, talvez representando SP e SF, as duas cidades-robôs, que são as personagens do romance em quadrinhos homônimo ao disco. Na história, essas cidades se enfrentam em uma disputa violenta e vazia por um mundo completamente inóspito, refletindo os conflitos entre os indivíduos que vivem em seu interior.

A *performance* é entendida por Toynbee como um tipo de orientação ou um modo de criação que, de uma parte, remete, por sua própria natureza, ao caráter incompleto da música popular, ou seja, à sua condição de ser

constantemente uma criação em progresso; e que, de outra parte, refere-se à teatralidade presente na produção de tal música. Os músicos têm consciência de sua distância em relação à audiência e se esforçam para se aproximar dela.

Ao contrário de Toynbee, que insiste no papel central dos discos, afirmamos que atualmente, ao menos na cena independente de Goiânia, as encenações ao vivo tendem a desempenhar uma função fundamental na produção musical, já que as bandas vendem pouquíssimos discos e não têm suas músicas transmitidas pelas rádios. Mais do que as mídias gravadas ou as transmissões radiofônicas, a *performance* nos shows passa a ser, pelo menos em cenas locais, uma das principais formas de fazer com que os conteúdos musicais, isto é, os materiais sociais utilizados na criação do artefato cultural, sejam transmitidos ao público. Toynbee fala de *performance* teatral, que teria lugar predominantemente nas apresentações ao vivo. Ele afirma: “por teatral, entendo a forma com a qual a criação musical é apresentada, como algo desempenhado (*performed*) pelos músicos para uma audiência. O que conta aqui é a consciência de que a música não está apenas sendo feita, mas sendo feita para ser ouvida e, às vezes, para ser vista também” (Toynbee, 2000, p. 57).

A *performance* teatral se opõe à *performance* processual, que representa uma pontuação (uma breve parada) nos processos industriais da música pop, no *continuum* produção-mediação-distribuição musical. A proeminência dos festivais subverte essa lógica, pois eles se realizam como a erupção das práticas existentes nas cenas independentes, colocando as formas de mediação e distribuição para segundo plano e trazendo para o primeiro plano a *performance* dos músicos no palco. Segundo Toynbee, “a ação criativa teve uma dimensão performativa desde sempre” (p. 58), pois a *performance* veicula a criatividade ao se inserir no processo de criação musical como um dos mecanismos que os artistas empregam para minimizar a distância que os separa do público, mesmo nos ambientes mais intimistas.

Podemos retomar aqui as análises de Barry Shank sobre a cena de rock em Austin, Texas. O autor afirma que nessa cidade os músicos mais vitais e interessantes se criaram, pela intensidade do compromisso dos fãs, no interior da produção cultural conhecida como cena. Segundo o autor,

uma cena pode ser definida como uma comunidade de significados superprodutiva; onde muito mais informação semiótica é produzida do que pode ser racionalmente analisada. Tais cenas retêm uma condição necessária para a produção do excitamento da música rock'n'roll, capaz de se mobilizar para além da mera expressão de valores culturais significativos localmente e de um desenvolvimento genérico – isto é, para além da permuta estilística – em direção a uma interrogação das estruturas dominantes de identificação e do potencial de transformação cultural. O traço constitutivo de cenas locais de música e *performances* ao vivo é a sua tendência evidente para a ruptura semiótica, sua potencialmente perigosa superprodução e troca de signos musicalizados da identidade e da comunidade. Por meio dessa tendência de produzir mais do que pode ser compreendido, encorajando a radical recombinação de elementos humanos em novas estruturas de identificação, as cenas locais de rock'n'roll desenvolvem transformações momentâneas no interior dos significados culturais dominantes. (Shank, 1994, p. 122)

Uma característica comum entre Austin e Goiânia é que, nas *live performances* lá e nos festivais aqui, em seus ambientes escuros, uma misteriosa comunhão dos incompreendidos leva os jovens a uma prática musical que combina “uma pulsão física extraordinária com uma interrogação dos padrões preexistentes de avaliação e um questionamento correspondente das estruturas tradicionais de identificação” (Shank, 1994, p. 124). Essa interação física entre signos musicais e corpos individuais estabelece as condições que possibilitam associações entre significantes culturais de identidade e comunidade. Nesse contexto, os gestos dos músicos em sua atuação no palco “contribuem diretamente para o significado da experiência musical, gerando e sendo gerados pelas respostas físicas correspondentes dos ouvintes” (p. 125). Assim, a influência exercida por gestos erotizados, como os da banda Júpiter Maçã, explica porque, como relata Hígor Coutinho, do blog Goiânia Rock News, “uma fã mais ‘assanhada’ subiu no picadeiro e se dedicou a lamber, com a devoção típica das *groupies*, o corpo do gaúcho incentivador do onanismo” (Coutinho, 2007).

Os músicos executam gestos tanto musicais, que podem incluir acordes lascivos ou terminações enérgicas, quanto físicos, que, juntamente com a resposta afetiva do público, representam e reforçam os laços libidinais entre todos os participantes, que reproduzem continuamente “as estruturas momentâneas e o potencial pleno de significado que constitui a cena” (Shank,

1994, p. 128). O reforço físico desses laços transforma-os, segundo Shank, em estruturas fluidas por meio das quais os símbolos da identidade e da comunidade são recarregados com afeto e tornados prazerosos.

Os corpos dos *performers* (particularmente o do vocalista) são estruturados no palco, onde os seus gestos mapeiam um campo sexualizado de afeto, significado e desejo. As vibrações da música então circulam em um erotismo irresistível por meio da dança e dos corpos ouvintes, um erotismo que é atirado de volta sobre a larga variedade de objetos secundários, rapidamente traduzindo os laços libidinais do amor e da identificação um no outro e vice-versa, na superprodução de signos da identidade e na superestimulação dos sentidos. (Shank, 1994, p. 128)

As condições necessárias para o desenvolvimento de uma cena são, em primeiro lugar, a turbilhonante massa de símbolos transformativos e, em segundo lugar, os corpos suados, “continuamente reconstruindo os significados de uma comunhão de indivíduos em um grupo primário” (p. 128).

Instauram-se formas de identificação incertas e efêmeras que resultam no que Shank denomina “ansiedade produtiva”. Para o autor, a “ansiedade produtiva” é nutrida por súbitos prazeres provenientes da superestimulação da sensualidade e pela promessa de completude das relações ocasionais, gerando o impulso necessário para a manutenção da regularidade do contato, ou seja, para uma constante participação na cena. Assim, tanto a cena punk em Austin quanto a cena independente de Goiânia, que têm diversas características em comum, podem ser definidas como comunidades reflexivas, em que são trocadas informações, experiências, contatos, roupas e outros objetos, música e dança. O que faz as cenas musicais permanecerem no tempo, além das *performances*, que procuram diminuir a distância entre artista e audiência, e do senso de identificação proporcionado pela continuidade no processo de criação estética, é a intensidade do compromisso estabelecido pelos participantes de manter as práticas que possibilitaram as experiências prazerosas vividas naqueles contextos.

São comuns na cena independente de Goiânia relatos sobre o comportamento do público nos eventos, sobre sua resposta aos shows, sua participação, cantando e dançando quando as mais diversas bandas se apresentam.

O número 22 de 2007 da *Outracoisa*, revista especializada em música, trouxe como matéria de capa o 13º Goiânia Noise Festival. Algumas das entrevistas publicadas nesse número confirmam os aspectos mencionados. Fabrício Nobre, um dos organizadores do evento, diz o seguinte:

a gente conseguiu formar um público de três, quatro mil pessoas que realmente gosta de música independente. Eles vão pra pirar no show, isso é que impressiona as bandas que vêm tocar. E emociona quem é da cidade. (Bragatto, 2007)

Já Jimmy, vocalista da banda Matanza, afirma:  
Graças aos monstros, aquilo é uma cidade muito doida. Aqueles caras botaram todo mundo pra ouvir rock, e hoje tem uma juventude que sai de noite de preto pra ouvir rock. Em Goiânia, o show do Matanza é muito doido, é foda. (Bragatto, 2007)

A caracterização da cena independente como uma comunidade de símbolos se relaciona com a formação de um mercado intermediário de produtos ligados à música, e, por essa via, à política da diferença. Os festivais contam, tradicionalmente, com feiras, que passaram a ser realizadas como contraparte dos produtores locais pelos serviços da Senaes. Os produtos vendidos vão de vinis e CDs a roupas, de acessórios a publicações independentes, muitos são confeccionados de modo artesanal, em diversos casos pelos próprios integrantes do evento, constituindo parte importante do mecanismo de troca de símbolos que dá sentido à própria cena.

A Mitroca, uma feira realizada no Martim Cererê em Goiânia, pode ser considerada um evento da cena independente, apesar de não se pautar pela produção de shows, porque dá lugar a uma forma de troca de símbolos, mais do que de objetos. Sua primeira edição pode funcionar como uma espécie de modelo, mesmo que inconsciente, para as trocas ocorridas nos festivais. Relatos sobre ela ilustram bem isso:

Cheguei ao Martim Cererê por volta das 20h e ainda não havia muita gente. Espalhei meus antigos gibis, CDs e camisetas em cima de uma mesa e fiquei curtindo um som muito bacana [...] As pessoas foram chegando e timidamente montando suas coisas. Alguns foram e não levaram nada, queriam apenas trocar ideia. [...] em poucos minutos, realizei minha primeira

troca com um amigo: alguns gibis por livros. Em seguida, comercializei com alguns conhecidos, depois com amigos dos amigos e por fim, com desconhecidos. Em apenas uma hora o local virou uma confraternização. O clima era de muita harmonia com pessoas se conhecendo e amigos se reencontrando. (Garajau, 2006)

A Mitocôndria Produtora de Ideias, que promove a Mitroca, realizou o mapeamento da “cadeia produtiva” do rock em Goiânia, denominado *Guia Goiânia Rock City*. Esse guia indica a localização de espaços culturais, selos, produtoras, estúdios de ensaio e gravação, equipes de som, lojas de instrumentos musicais, bares, restaurantes, bistrôs, cinemas, sebos, livrarias, lojas de discos, estúdios de tatuagem, lojas de roupas, parques e museus, todos ligados ao rock. Segundo uma de suas idealizadoras, Geórgia Cynara, em texto publicado no blog O Grito do Inimigo,

entendemos o rock não apenas como sendo um estilo musical, mas como uma vertente cultural marcada pela criatividade e pela ruptura com o tradicional, um movimento intenso e caótico em sua complexidade, responsável pela criação de novos estilos de pensar, se vestir, se divertir, se alimentar. (Cynara, 2006)

A cena independente pode ser compreendida como uma “comunidade reflexiva” (Lash, 1997), em que ocorrem os processos de troca de símbolos, porque nela “os espectadores se tornam fãs, os fãs se tornam músicos, os músicos são sempre fãs, todos construindo, como sujeitos da enunciação, os não objetos de identificações por meio de suas *performances* – tornando-se e disseminando o sujeito-em-processo da prática significante da música rock’n’roll” (Shank, 1994, p. 131). Um de nossos entrevistados confirma essa condição:

A gente vê muito isso quando você vai num festival que você olha em volta, o pessoal não tá indo para os shows para pular, para dançar, para agitar, o cara tá indo para ver a banda tocar, para ver técnica, sacar palco, esse negócio, então você vê uma plateia de braço cruzado observando atentamente. E quando, depois de um certo tempo você conhece o povo, você vê, a maioria do público dos festivais de rock de Goiânia, são caras de banda, são pessoas de banda. (Músico, Goiânia)

Já existe em Goiânia, como podemos observar na fala do músico, uma troca de não objetos que, ao se constituir em uma troca de objetos materiais, pode se transformar em um verdadeiro mercado intermediário para a música e para os produtos alternativos. Na base dessas trocas, o nó de desejos da cena independente possibilita o processo de projeção-identificação-introjeção que produz a identificação, “não com um objeto”, mas com múltiplos modelos, “um padrão a ser imitado, figuras abstratas de possibilidade, estruturas fluidas” (Shank, 1994, p. 132). É, dessa forma, que a cena de rock em Austin e a cena independente de Goiânia se estabelecem como tais, construindo uma “comunidade reflexiva”, cuja superprodução de símbolos é fundada sobre novas possibilidades enunciativas dos e para os sujeitos individuais. Entre as sombras, a fumaça e os sons dos *nightclubs* de Austin, segundo Shank, ou nos eventos do Martim Cererê ou do Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia, “os movimentos dos fãs e dos músicos são estimulados e padronizados pelas articulações rítmicas e dos timbres do barulho no interior do som, carregados afetivamente com o erotismo dos sons suaves que suportam uma sensibilidade extremamente inconsciente dos efeitos transformadores da prática significativa” (p. 133).

Para compreendermos o funcionamento das cenas musicais, recorreremos ainda ao conceito de *genre-cultures* que, segundo Toynbee, permite compreender como a criatividade é estruturada de acordo com os estilos musicais. Retomando a ideia de possibilidades criativas (os códigos, as tradições e traços musicais), colocadas aos artistas de acordo com seu *habitus* e sua posição no campo de produção, afirmamos que elas estão disponíveis para todos os músicos criadores que pertencem à mesma “cultura de produção”.

O conceito de gênero musical é importante, porque assegura o alinhamento entre o *habitus* e o campo de trabalho, “agindo como um filtro que permite que algumas possibilidades sejam ouvidas no campo pelos criadores musicais enquanto outras são descartadas” (Toynbee, 2000, p. 103). O gênero, portanto, representa uma espécie de constrangimento à produção musical, proporcionando uma condição básica para a ordenação produtiva de sons na música. No entanto, no sentido meramente “textual”, definido como um conjunto de atributos formais, o conceito é limitado, pois nenhum texto possui todos os traços do gênero ao qual pertence.

Toynbee propõe um conceito de gênero musical como processo social, ou seja, como sistemas de orientação, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito. Podemos trocar indústria por cena independente sem prejuízo da argumentação, e sem desconsiderar a proposição anterior sobre a autonomia da cena. Por esse prisma, constatamos que estilos não são de domínio exclusivo dos músicos e, ainda, que os gêneros musicais tendem a ser contestados, podendo acontecer lutas em torno de sua própria definição no *continuum* que segue da produção ao consumo. Se os gêneros musicais são objeto de disputas e deslocamentos, contraditoriamente, eles também são objeto de afiliação e de continuidade. Para Toynbee, formações sociais frequentemente têm uma forte vinculação com gêneros musicais, podendo investir neles intenso significado cultural.

Diante das contradições e tensões existentes na adoção de um gênero musical pelos músicos ou bandas e também nas análises de críticos musicais e comentadores, o autor afirma que a noção de gêneros musicais não pode resultar num sistema de classificação estático; ela deve apontar, antes, para um processo. Nesse sentido, os gêneros funcionariam como um esquema de controle da repetição e da diferença, aspectos fundamentais em todas as formas simbólicas, de modo que o desejo (e o prazer de produzir uma música) seja mantido nos textos, mesmo com certos graus de variação. A noção de gênero musical, assim, permite a exploração dos limites da repetição na música dentro de um conjunto variado de parâmetros musicais (Toynbee, 2000).

A função de controlar a repetição e a variação no uso de materiais na produção musical torna, segundo o autor, impossível a classificação de textos (músicas) sem o auxílio do conceito de gênero, que é um ponto de partida necessário à criatividade. À medida que o processo criativo retira os conteúdos do mundo, processo expresso pelo conceito de “autoria social”, ressalta-se a ligação do gênero musical com determinada formação social. Segundo o autor,

claramente, para que isso funcione para além do mundo dos bastidores do músico, o gênero deve ser reconhecido pela audiência. Em outras palavras, deve haver uma ligação entre o grupo de textos e a formação social. Na música popular, diferentemente de outras mídias, esta ligação tem sido

frequentemente concebida em termos quase políticos como uma forma de representação. O gênero é visto como expressando o interesse coletivo ou o ponto de vista da comunidade. (Toynbee, 2000, p. 110)

Essa parece ser, depois de tudo, a melhor via de acesso à compreensão da produção estética no interior da cena independente em sua dimensão política. A cena alternativa, como a caracterizamos até agora, se pauta pelo gênero rock alternativo. Segundo Márcio Jr., em entrevista para a revista *Decibélica*, publicação de Goiânia especializada na cena independente,

quando o Mechanics começou, no início dos anos 90, fomos uma espécie de pioneiros neste rock que hoje é meio que a cara de Goiânia, a cara da Monstro. Antes da gente, tudo se resumia a metal, punk ou pop bagunceiro. Esta semântica do rock alternativo, garageiro, fomos nós que trouxemos. Daí que vejo bandas que, de um modo ou de outro, tem uma influência daquilo que fazíamos. E fora que, se o cara vê nosso show, sabe que dá pra montar uma banda também, porque as coisas não se dão no campo da técnica e do virtuosismo, mas no campo das ideias. (Entrevista..., 2007)

No interior de cada uma das cenas, há, portanto, certa delimitação de gêneros musicais, que tem a ver com a produção e a recepção musical em pequena escala fundada em espaços sociais que formam os “protomercados”. Esses espaços subscrevem discursos profundamente arraigados que estabelecem como critério de validade de um estilo musical a extensão em que ele expressa os valores e a identidade da própria cena.

Os gêneros musicais, quando observados como textos, podem representar determinadas comunidades, o que pode ocorrer com um caráter político. Segundo Toynbee, o que sustenta a ideia do estilo como base de comunidades é a solidariedade com os que estão em posição inferior, ou a expressão de uma identidade e de interesses contra as relações sociais dominantes. A questão final, portanto, é: como a experiência social de uma comunidade – aqui entendida como um grupo que compartilha um estilo musical – se traduz em uma prática estética e política no estilo? Em nosso caso, a resposta deve tornar explícita, antes de qualquer coisa, esta comunidade, que, formada por uma parcela da juventude goianiense que gosta de rock’n’roll, se constitui como uma cena independente. A música parece ser o principal

critério para a identificação nessa comunidade e, ao mesmo tempo, parece ser o elemento propulsor de todas as práticas aí encontradas.

A experiência social desta comunidade, a cena independente, tem relação com sua localização geográfica. Se considerarmos o país em que eles se encontram, a maioria dos integrantes da cena independente possui uma condição “privilegiada”, visto que fazem parte da parcela da população que usufrui de seus direitos, sendo capazes de desenvolver autorrespeito, passíveis de ter suas ações admiradas e estimadas socialmente, alheios às situações de privação, suficientemente educados para formar sua individualidade e sua autonomia. Estando em Goiás, um estado periférico no contexto nacional, sem maiores expressões políticas, econômicas ou culturais, além da produção agrária e da pecha de celeiro de duplas sertanejas, os participantes da cena têm de lidar com um certo estigma ou, como preferimos dizer, uma “síndrome de periferia”. Diante deles, há a identidade goiana que, estruturada no interior desse complexo, impõe enormes limites para as representações que não se enquadram nos princípios que a definem. Esses princípios se movimentam entre o discurso pluralista conservador que defende o respeito às diferenças, desde que os “diferentes” permaneçam em seu lugar, e a fantasmagoria do passado chamada country – a expressão estético-político-comercial do estrato social dominante na região.

A experiência social proporcionada pela cena independente se traduz em prática estética por meio da iniciativa verdadeiramente ousada de tentar produzir música sem acatar as demandas da indústria fonográfica. No contexto goiano, essa prática se expressa nas declaradas razões de amor ao rock, que mostram para o país que, em Goiânia, se faz rock, e se ganha a vida com ele. Nós a vemos se realizar na formação de uma cena independente, na produção de um dos maiores festivais de música independente do país e no gérmen de um mercado alternativo, de troca dos bens produzidos na e pela cena, regional e nacionalmente.

A maior manifestação do vínculo entre a experiência social dos jovens e a produção estética é o Goiânia Noise Festival, que se inicia sob o signo do desejo, desejo de fazer rock e de mostrá-lo ao país. O festival marca também a origem da cena, não das práticas em si, mas de seu compartilhamento

amplo, irrestrito e continuado. Esse processo, que se inicia na 1ª edição do GNF, de forma arcaica, mas espontânea e solidária, se torna maior, ao se abrir para novos horizontes, e ao incorporar novos textos e texturas musicais. Assim, o arcaísmo, a “brodagem”, o modo inconsequente, desobrigado, de fazer as coisas, dá lugar à autonomia, a um fluxo constante de novas ideias, novas informações, novas mentalidades.

Uma pluralidade proporcionada à criatividade musical e à identificação encontra os materiais necessários para seu desenvolvimento no mesmo espaço: a cena independente, que é, não só local nem regional, mas nacional e internacional, o contexto privilegiado das possibilidades. Ela é, também, o espaço de diálogo com outros campos de produção cultural, espaço de intercâmbios, que têm como pivô a *performance* dos artistas no palco. Ao atuarem, músicos e bandas estão trocando com a audiência tanto um senso de pertencimento, que se expressa, principalmente, nos gêneros musicais, quanto um sentimento de prazer, que reforça os laços entre os membros da comunidade.

O caráter político da cena se encontra no processo criativo, na seleção de materiais e temas, passa pela construção de um mercado intermediário de produtos independentes, e atinge até mesmo a *performance* dos artistas, que é homóloga à *performance* dos cidadãos e grupos sociais na esfera pública. A política da diferença se revela nos ambientes escuros, enfumaçados, barulhentos, onde acontecem intercâmbios profundamente inclusivos e transformadores, que geram mudança nos hábitos, costumes e mentalidades vigentes na região de Goiás e no país.

## Referências

ABRAFIN. *Estatuto da Abrafin*. [200-]. Disponível em: <<http://abrafin.org/>>.

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no cenário urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

ABRAMO, Helena Wendel. Condição juvenil no Brasil contemporâneo. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (Org.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2005.

ABRIGO subterrâneo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711200333.htm>>. Acesso: jan. 2007.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARONOWITZ, Stanley. Pós-modernismo e política. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BANDEIRA, Messias G. A economia da música *online*: propriedade e compartilhamento da informação na sociedade contemporânea. In: ENLEPICC - ENCONTRO LATINO DE ECONOMIA POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5., 2005, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade Social da Bahia, 2005. Mesa temática. Disponível em: <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepcc/pdf/MessiasBandeira.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros Passos).

BORGES, Pedro Célio Alves. *Ruralismo, síndrome de periferia e Estado*. Mitos políticos e identidade regional em Goiás. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

BOTINADA: a origem do punk no Brasil. Produção e direção de Gastão Moreira. São Paulo: ST2, 2006. 1 DVD (110 min).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAGATTO, Marcos. Goiânia: a cidade do rock. *Outracoisa*, Rio de Janeiro, n. 22, ago. 2007.

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

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales e discursivos del "sexo"*. Traducción de Alicia Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Mesa temática. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/19686>>. Acesso em: 30 out. 2006.

CASTRO, Mary Garcia. Políticas públicas por identidades e de ações afirmativas: acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In: NOVAIS, Regina; VANNUCHI, Paulo (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1996.

COPYLEFT. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Copyleft>>. Acesso em: 27 jul. 2007.

CORJA: entrevista com a banda. *Dr. Gori*, n. 5, ago. 2009.

COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. *Revista Estudos Afro-Brasileiros*, ano 24, n. 1, p. 35-61, 2002.

COSTA, Sérgio. Complexidade, diversidade e democracia: alguns apontamentos conceituais e uma alusão à singularidade brasileira. In: SOUZA, Jessé (Org.). *Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília: Ed. UnB, 2001.

COUTINHO, Igor. *A dureza e a doçura*. Goiânia, dez. 2007. Disponível em: <<http://goianiarocknews.blogspot.com/>>. Acesso em: jan. 2008.

CUBO COMUNICAÇÕES. *Fora do eixo: Goiânia Noise 2005 – um divisor de águas para a cena independente nacional*. Goiânia, 2005. Disponível em: <[www.espacocubo.blogspot.com.br](http://www.espacocubo.blogspot.com.br)>. Acesso em: 17 jan. 2007.

CURY, Beto. *Uma política para os jovens*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/secgeral/juventude/arquivos\\_projovem/artigo1.htm](http://www.planalto.gov.br/secgeral/juventude/arquivos_projovem/artigo1.htm)>. Acesso em: jan. 2007.

CYNARA, Geórgia. *Mitocôndria Produtora de Ideias lança o Guia Goiânia rock city!* Goiânia, 16 nov. 2006. Disponível em: <<http://ogritodoinimigo.blogspot.com.br/2006/11/mitocndria-produtora-de-idias-lana-o.html>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- DE LUCCA, Dum. *A nova era dos festivais via Lei Rouanet*. Brasília, 09 out. 2007. Disponível em: <<http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo>>. Acesso em: 30 nov. 2007.
- ENTREVISTA com Márcio Jr. *Revista Decibélica*, Goiânia, ano II, n. 6, mar. 2007.
- FIÚZA, Marcelo. Petrobras investe R\$ 2,5 mi em festivais. *O Tempo*, Belo Horizonte, 30 set. 2007. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=689&IdCanal=4&IdSubCanal=&IdNoticia=58000&IdTipoNoticia=1>>. Acesso em: 30 dez. 2007.
- FRASER, Nancy. Recognition without ethics? *Theory, Culture & Society*, v. 18, n. 2-3, p. 21-42, 2001.
- FRASER, Nancy. Rethinking recognition. *New Left Review*, n. 3, May/June 2000.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. Juventude, trabalho e educação no Brasil: perplexidades, desafios e perspectivas. In: NOVAIS, Regina; VANNUCHI, Paulo (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- GALVÃO, Eusébio. Três acordes: três décadas. *Outracoisa*, São Paulo, ano III, n. 12/05, 2005.
- GARAJAU, Bruno. *I Mitroca*. Goiânia, 2006. Disponível em: <<http://www.emitocondria.com.br/opiniaio.php?t%3D002>>. Acesso em: 17 jan. 2007.
- GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GIDDENS, Anthony. *Novas regras do método sociológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais antiglobalização: de Seattle/1998 a Nova York/2002. In: GOHN, Maria da Glória (Org.). *Movimentos sociais no início do século XXI*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GOHN, Maria da Glória. *O protagonismo da sociedade civil: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias*. São Paulo: Cortez, 2005.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha B. Gonçalves e. *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

GUIMARÃES, Maria Tereza Canezin. Juventude, educação e campo simbólico. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v. 19, n. 2, jul./dez. 2002. Disponível em: <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/rev\\_inf/vol19\\_n2\\_2002/vol19\\_n2\\_2002\\_17notadepesquisa\\_p295a298.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/rev_inf/vol19_n2_2002/vol19_n2_2002_17notadepesquisa_p295a298.pdf)>.

GUIMARÃES, Maria Tereza Canezin; QUEIROZ, Edna Mendonça. *Jovens e ações públicas: espaços educativos de formação*. Goiânia, 2005a. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT03-2128--Res.pdf>>.

GUIMARÃES, Maria Tereza Canezin; QUEIROZ, Edna Mendonça. *Juventude, escolarização e poder local*. Relatório da 1ª fase da pesquisa: políticas públicas de juventude na região metropolitana de Goiânia. Goiânia, 2005b. Disponível em: <[www.acaoeducativa.org.br/downloads/pf/rel\\_go\\_eja.pdf](http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/pf/rel_go_eja.pdf)>.

GUIMARÃES, Maria Tereza Canezin; QUEIROZ, Edna Mendonça. *Juventude e educação: concepções que permeiam o poder público municipal da região metropolitana de Goiânia (RMG)*. Goiânia, 2005c. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/28/textos/GT03/GT03-248--Int.rtf>>.

GUIMARÃES, Maria Tereza Canezin (Coord.). *Jovens, educação e campos simbólicos*. Goiânia: Ed. UCG, 2005.

GURZA LAVALLE, Adrian. *Vida pública e identidade nacional: leituras brasileiras*. São Paulo: Globo, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HILL, Jonathan D.; WILSON, Thomas M. Identity politics and the politics of identities. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, v. 10, n. 1-8, 2003.

HONNETH, Axel. Redistribution as recognition: a response to Nancy Fraser. In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or recognition: a political-philosophical exchange*. New York: Verso Books, 2003.

IULIANELLI, Jorge Atílio Silva. Juventude: construindo processos – o protagonismo juvenil. In: FRAGA, Paulo Cesar Pontes; IULIANELLI, Jorge Atílio Silva (Org.). *Jovens em tempo real*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

JUVENTUDE mostra sua cara: relatório preliminar. Goiânia: Gabinete do Prefeito: Assessoria Especial para Políticas Públicas de Juventude, 1997.

KALILI, Sérgio. O levante da juventude. *Caros Amigos*, ano VI, n. 64, jul. 2002.

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

LASH, Scott. A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética, comunidade. In: LASH, Scott et al. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

LASH, Scott; FEATHERSTONE, Mike. Recognition and difference. Politics, identity, multicultural. *Theory, Culture & Society*, v. 1, n. 2-3, p. 1-19, 2001.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (Org.). *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

MAPA da exclusão/inclusão social de Goiânia. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 2004.

MARCHI, Leonardo de. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Belo Horizonte, v. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/29/30>>. Acesso em: 30 out. 2006.

MARCHI, Leonardo de. A indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/17697>>. Acesso em: 30 out. 2006.

MATTOSO, Glauco. Coisíssima Nenhuma. *Outracoisa*, São Paulo, ano III, n. 11/05, 2005.

MESQUITA, Eduardo (2006a). *Aí vêi, me arruma dinheiro pro patrocínio?* Goiânia, 29 ago. 2006. Disponível em: <<http://ogritopurpura.blogspot.com.br/2006/08/vi-me-arruma-dinheiro-pro-patrocnio.html>>. Acesso em: 16 jan. 2007.

MESQUITA, Eduardo (2006b). *A lenda do elefante fora do eixo*. Goiânia, 1 fev. 2006. Disponível em: <<http://ogritodoinimigo.blogspot.com.br/2006/02/lenda-do-elefante-fora-do-eixo.html>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

MESQUITA, Eduardo (2006c). *O tsunami passou*. Agora é construir um horizonte novo! Goiânia, 27 nov. 2006. Disponível em: <<http://ogritodoinimigo.blogspot.com.br/2006/11/o-tsunami-passou-agora-construir-um.html>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

MESQUITA, Eduardo (2006d). *Panela de tú é túúú!!* Goiânia, 13 fev. 2006. Disponível em: <<http://ogritodoinimigo.blogspot.com.br/2006/02/panela-de-t-t.html>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

MQN. *Fuck CD manifesto*. Goiânia, 2006. Disponível em: <[www.mqn.com.br](http://www.mqn.com.br)>. Acesso em: 1 jan. 2007.

MQN. *Goiânia Noise no ranking da Bravo!* Goiânia, 5 jan. 2006. Disponível em: <[http://mqnrock.blog.uol.com.br/arch2006-01-01\\_2006-01-07.html](http://mqnrock.blog.uol.com.br/arch2006-01-01_2006-01-07.html)>. Acesso em: 16 jan. 2007.

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista, o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Francisco de. O momento Lenin. In: OLIVEIRA, Francisco de; RIZEK, Cibele Saliba (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007a. p. 257-288.

OLIVEIRA, Francisco de. O vício da virtude. *Novos Estudos*, n. 74, p. 67-85, mar. 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. *Os direitos do antivalor: A economia política da hegemonia imperfeita*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de. Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento. In: OLIVEIRA, Francisco de; RIZEK, Cibele Saliba (Org.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007b. p. 15-49.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PAIS, José Machado. Jovens e cidadania. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Oeiras, n. 49, set. 2005 . Disponível em <[http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292005000300004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292005000300004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 21 out. 2012.

PEER-TO-PEER. In: DICWEB – Dicionário de Informática. Disponível em: <<http://www.dicweb.com/pp.htm#pertoper>>. Acesso em: 27 out. 2012.

POLÍTICAS públicas de/para/com juventudes. Brasília: Unesco, 2004.

QUEIROZ, Edna M. O.; CHAVES, Elza Guedes. *Retratos da juventude*. Goiânia: Verbo: Prefeitura de Goiânia, 2001.

RUA, Maria das Graças. As políticas públicas e a juventude dos anos 90. In: CNPD

– Comissão Nacional de População e Desenvolvimento (Org.). *Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas*. Brasília: CNPD, 1998. 2 v.

SALDANHA, Rafael Machado. Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar: os anos 90 e o rock no Brasil. In: SIMPÓSIO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 11., 2006, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/19466>>. Acesso em: 30 out. 2006.

SANDRONI, Paulo (Org.). *Novíssimo dicionário de economia*. São Paulo: Editora Best Seller, 1999.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Horizontes do desejo: instabilidade, fracasso coletivo e inércia social*. Rio de Janeiro: FGV, 2006a.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *O ex-leviatã brasileiro: do voto disperso ao clientelismo concentrado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SHANK, Barry. *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, NE: Ewsleyan University Press of New England, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. In: NOVAIS, Regina; VANNUCHI, Paulo (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Ed. IUPERJ, 2003.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Ed. UnB, 2000.

TOYNBEE, Jason. *Making popular music: musicians, creativity and institutions*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000.

VENTURI, Gustavo; BOKANY, Vilma. Maiorias adaptadas, minorias progressistas. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (Org.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2005.

VIEIRA, Evandro. *Esfôlando os ouvidos: memórias do hardcore em Brasília*. Brasília: Edição do autor, 2005.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Relatório de desenvolvimento juvenil 2003*. Brasília: Unesco, 2004.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Relatório de desenvolvimento juvenil 2006*. Brasília: Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidades e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

XEYLA, Regina. *Economia solidária ganha espaço na música independente*. 9 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.noticias.sebrae.com.br/asn/2007/02/09/5784614>>. Acesso em: 24 out. 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZIMBRES, Fábio. *Música para AntropoMorfos*. Goiânia: Mechanics, 2006.

© Rubens de Freitas Benevides, 2013  
Direitos reservados para esta edição:  
UFG/ Catalão

*Revisão*  
Cânone Editoração Ltda.

*Projeto gráfico da coleção*  
Alanna Oliva

*Editoração eletrônica*  
Alanna Oliva

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)  
(Cássia Oliveiras)

---

B435j Benevides, Rubens de Freitas.  
Juventude, Política e Rock and Roll: a cena de rock Independente em Goiânia. /  
Rubens de Freitas Benevides. – Goiânia: DEPECAC-UFG/FUNAPE, 2013.

224 p. (Coleção Labor)  
ISBN: 978-85-8083-087-3

1. Sociologia 2. Música 3. Diversidade cultural 4. Diversidade musical  
5. Rock 6. Goiânia 7. Goiás I. Título.

CDU316:78+32(817.3)

---

Projeto gráfico, impressão e acabamento  
Campus Samambaia, Caixa Postal 131  
CEP: 74001-970 - Goiânia - Goiás - Brasil  
Fone: (62) 3521-1107 - Fax: (62) 3521-1814

