



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

IURI BARBOSA GOMES

***HEAVY METAL EM CUIABÁ:
CENA MUSICAL E LUGARES DO UNDERGROUND NA CIDADE***

**CUIABÁ-MT
2018**

IURI BARBOSA GOMES

***HEAVY METAL EM CUIABÁ:
CENA MUSICAL E LUGARES DO UNDERGROUND NA CIDADE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa Comunicação e Mediações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Yuji Gushiken

**CUIABÁ-MT
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

G633h Gomes, Iuri Barbosa.

Heavy Metal em Cuiabá : Cena musical e lugares do
underground na cidade / Iuri Barbosa Gomes. -- 2018
385 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Yuji Gushiken.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso,
Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação
em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Heavy metal. 2. Cena Musical. 3. Lugar. 4. Underground. 5.
Cuiabá. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 -CUIABÁ/MT
Tel : (65) 3615-8428 - Email : eccosuporte@ufmt.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO : "Heavy metal em Cuiabá: Paisagens sonoras, cena musical e lugares"

AUTOR : Doutorando IURI BARBOSA GOMES

Tese de Doutorado defendida e aprovada em 13/12/2018.

Composição da Banca Examinadora:

Presidente Banca / Orientador Doutor YUJI GUSHIKEN
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinadora Interna Doutora TAÍS HELENA PALHARES
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Interno Doutor MOACIR FRANCISCO DE SANTANA BARROS
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinadora Externa Doutora KARINA JANZ WOITOWICZ
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Examinadora Externa Doutora MARIA ÉRICA DE OLIVEIRA LIMA
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CUIABÁ, 13/02/2019.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos que resistem e insistem em tentar mudar o mundo.
Positivamente, é claro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que ajudaram a construir este trabalho e compreenderam as ausências e os lapsos ao longo dos quatro anos de pesquisa.

Agradeço a Janaína Inácio de Oliveira, minha companheira, pela parceria nas incursões em campo, pelas leituras e correções. E pela paciência.

Agradeço a Luzimar Barbosa Chaves, minha mãe, pelas palavras, conselhos e puxões de orelha.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT): José Leite, Mário Cezar, Maria Thereza e todos os demais. Agradeço também, claro, ao Glauco!

Meu sincero agradecimento pela gentileza das professoras Maria Érica de Oliveira Lima, Karina Janz Woitowicz e Taís Helena Palhares, e do professor Moacir Francisco de Sant'Ana Barros em colaborar para a análise da pesquisa. É uma honra contar com distintas contribuições para melhoria deste trabalho.

Agradeço a disposição e gentileza dos professores Celso Francisco Gayoso e Hélia Vannucchi de Almeida Santos e por aceitarem, respectivamente, a suplência externa e interna.

E agradeço ainda a contribuição das professoras Teresinha Prada e Patrícia Osório na etapa de qualificação da pesquisa. Os comentários e observações foram importantes para a finalização do texto.

Agradeço aos amigos que acompanharam este processo de aprendizagem e crescimento. Amigos da turma de doutorado: Quise, Aline, Ângela, Miguel, Ronaldo, Gus, Katia, Hilda, Rita, Sandro, Rodolfo. Agradeço ainda aos amigos de conversas esclarecedoras e divertidas: Protásio, Fochesatto, Lidiane, Thiago, Camilo, Luciana, Joelcio, Ferreira, João Santana, Lawrenberg, Beto. Agradeço, por fim, aos amigos das *jams sessions* e leituras musicais: Kenas, Roberto Viana, Gustavo, Gil, Julierne, Leôncio, Leocádia, André.

Agradeço, é claro, a todos os entrevistados. As informações, a atenção e os materiais cedidos para a pesquisa. Foram quatro anos de conversas e encontros fortuitos. Fotos, vídeos e áudios. Microfonias e ruídos.

Simplesmente agradeço!

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço ao querido orientador, Yuji Gushiken. A paciência, o apoio, a parceria e, principalmente, a amizade e a confiança.

Graduação, Mestrado e Doutorado – Formação, Cristalização e Fragmentação.

Minha gratidão, professor.

RESUMO

A cidade de Cuiabá, capital do estado Mato de Grosso, está incrustada nas bordas do Pantanal Mato-grossense e no Centro Geodésico da América do Sul. Prestes a completar três séculos, ela reverbera contradições de uma urbanização marcada pela coexistência das memórias do antigo com virtualidades do moderno. A cidade transitou do garimpo no século XVIII à condição de metrópole emergente no Centro-Oeste brasileiro do século XXI. No sertão de Mato Grosso, Cuiabá detém o cosmopolitismo das relações interculturais como capital simbólico inscrito em sua formação histórica e caracterização geográfica. Na cidade cerradeira emerge uma cena musical que se autodenomina *underground*, já na passagem do Século XX ao XXI. Esta pesquisa sobre cultura contemporânea recorre a uma abordagem interdisciplinar, a partir do campo comunicacional, para investigar a cena musical do *heavy metal* cuiabano. No modelo de estudos da comunicação como cultura (LIMA, 2001), comunicação é definida como processo simbólico no qual a realidade é produzida, mantida, reparada e transformada. Essa abordagem teórica sugere a realização de uma análise histórico-crítica para a elucidação dos significados envolvidos nas práticas culturais. Assim, apresenta-se nesta tese uma narrativa sobre bandas de caráter autoral que formaram a cena metálica – que, por sua vez, emerge em meio à cena roqueira na cidade. A cena *heavy metal* cuiabana se constitui de práticas performáticas, comunicacionais e de consumo musical. Estas práticas formam uma cartilha de *saber-fazer* desviante que se atualizou em *lugares* onde se podia ouvir *heavy metal* no espaço urbano em Cuiabá na primeira década dos anos 2000. A ênfase da pesquisa é no período entre 2004 (ano de inauguração do Cavernas Bar) e 2014 (ano em que a pesquisa foi iniciada), mas é apresentado também o percurso do rock na cidade, pois é a partir da própria dinâmica da cena roqueira que o *heavy metal* emerge no cenário musical cuiabano e passa a reverberar pela cidade. Este percurso é construído a partir de entrevistas estruturadas, semi-estruturadas e abertas (não-estruturadas) gravadas em áudio e vídeo – e também realizadas via *Skype*, *Whatsapp* e *e-mail*. Utilizou-se também fontes primárias (fanzines, cartazes, CDs e outros itens), além de uma vivência *in loco* do pesquisador. Nesta tese, utilizamos conceitos da geografia – *lugar*, nas acepções de Yi-Fu Tuan (1983), Doreen Massey (1994) e Milton Santos (2014) –, e da etnomusicologia – cena musical, segundo Will Straw (1984, 2002, 2011, 2014) e Andy Bennett (2004), e paisagem sonora, de Raymond Murray Schafer (2001). A partir destes conceitos busca-se compreender o *saber-fazer* de instrumentistas e intérpretes, entre diletantes e entusiastas, da “música pesada” e as práticas que constituíram parte do ambiente *underground* e seus *lugares* na cidade-garimpo.

PALAVRAS-CHAVE: *Heavy metal*; Cena Musical; *Lugar*; *Underground*; Cuiabá.

ABSTRACT

The city of Cuiabá, capital of the state of Mato Grosso, is embedded in the borders of the Mato Grosso Pantanal and the South American Geodesic Center. About three centuries later, it reverberates contradictions of an urbanization marked by the coexistence of memories of the old with the virtualities of the modern. The city moved from the garimpo in the 18th Century to the emergent metropolis in the Brazilian Midwest of the 21st Century. In the hinterland of Mato Grosso, Cuiabá holds the cosmopolitanism of intercultural relations as symbolic capital inscribed in its historical formation and geographical characterization. It is in this social space that emerges a musical scene that calls itself *underground*, already in the passage from the 20th Century to the 21st. This research on contemporary culture uses an interdisciplinary approach, from the field of communication, to investigate the musical scene of the *heavy metal* cuiabano. In the model of communication studies as culture (LIMA, 2001), communication is defined as a symbolic process in which reality is produced, maintained, repaired and transformed. This theoretical approach suggests the realization of a historical-critical analysis for the elucidation of the meanings involved in cultural practices. Thus, this thesis presents a narrative about bands of authorial character that formed the metallic scene - which, in turn, emerges in the midst of the rock scene in the city. The cuiabana *heavy metal* scene consists of performing, communicational and musical practices. These practices form a deviant *know-how* hornbook that has been updated in *places* where *heavy metal* could be heard in the urban space in Cuiabá in the first decade of the 2000s. The emphasis of the research is in the period between 2004 (year of inauguration of Cavernas Bar) and 2014 (year in which the research was started), but also the rock route in the city is presented, because it is from the very dynamics of the rock scene that *heavy metal* emerges in the musical scene cuiabano and reverberates by the city. This route is built from structured, semi-structured and open (unstructured) interviews recorded in audio and video - and also made by *Skype*, *Whatsapp* and *e-mail*. Primary sources (fanzines, *posters*, CDs and other items) were also used, as well as an *on-site* experience of the researcher. In this thesis, we use concepts from geography - *place*, in the meanings of Yi-Fu Tuan (1983), Doreen Massey (1994) and Milton Santos (2014) - and ethnomusicology - music scene according to Will Straw (1984, 2002, 2011, 2014) And Andy Bennett (2004), and sound landscape by Raymond Murray Schafer (2001). From these concepts it is sought to understand the *know-how* of instrumentalists and performers, among dilettantes and enthusiasts, of "heavy music" and the practices that were part of the *underground* environment and its *places* in the garimpo-city.

KEYWORDS: *Heavy Metal; Musical Scene; Place; Underground; Cuiabá.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Representação da cena cultural cuiabana	66
Figura 02: Oficina do Rock, em Porto Velho, Rondônia	78
Figura 03: Cartazes de eventos de <i>jazz</i> em Cuiabá	86
Figura 04: Tabela com a receita da indústria fonográfica mundial	114
Figura 05: Dados da Worldwide Independent Network (Wintel)	128
Figura 06: Capa de discos de bandas de <i>thrash metal</i>	142
Figura 07: Capa de discos de bandas de <i>black metal</i>	143
Figura 08: Capas de discos de bandas de <i>death metal</i>	144
Figura 09: Alguns itens da <i>hélix underground</i>	147
Figura 10: Moracyr Isac Anunciação (Bebé)	156
Figura 11: Conjunto Sayonara	158
Figura 12: Caximir, década de 1980	162
Figura 13: Matéria sobre a itinerância da banca Caximir Buquê	163
Figura 14: Banda Kabbalah	166
Figura 15: A “primeira galera do <i>underground</i> ” de Cuiabá	169
Figura 16: Jornal com texto sobre a segunda Noite do Metal	173
Figura 17: Encarte da fita K7 da S.S.	174
Figura 18: Registros visuais da banda Bloqueio Mental	176
Figura 19: Bloqueio Mental em evento no Sesc Porto	177
Figura 20: Banda de <i>thrash metal</i> Alma Negra	178
Figura 21: Banda G.T.W. (Great Third World)	179
Figura 22: <i>Fita-demo</i> da G.T.W., de 1995	180
Figura 23: Pacu Atômico	185
Figura 24: Encarte aberto do <i>full lenght</i> da Extremunção	188
Figura 25: Banda G.T.W. ao vivo no TV Teen, 1995	189
Figura 26: Banda de <i>punk rock</i> Joãozinho & Maria	194
Figura 27: Cartazes feitos à mão	195
Figura 28: Cartaz do show da banda norte-americana Dog Eat Dog	196

Figura 29: Notícia sobre show no Peça Bis, em 1995	197
Figura 30: Três versões de cartaz para o primeiro Abalo Sísmico	198
Figura 31: Artes gráficas para a segunda edição do Abalo Sísmico	199
Figura 32: <i>Prints</i> de show da banda Contingente Imigrante no Bar do Neurô	202
Figura 33: Registros visuais do Espaço Atômico	204
Figura 34: Registros visuais do Canela's Rock Bar	206
Figura 35: Registros visuais do República Rock Bar	208
Figura 36: Polaroides da <i>cena heavy metal</i> cuiabana	212
Figura 37: Público do <i>underground</i> cuiabano no Peça Bis, em 1998	214
Figura 38: Kromorth: formação atual (2018)	218
Figura 39: Registros sonoros da Kromorth	219
Figura 40: Discografia da Gorempire	221
Figura 41: <i>Home studio</i> de Camilo Pio Saes (baterista da Gorempire)	222
Figura 42: Antrochaotic	224
Figura 43: Eighteenth Angel	226
Figura 44: Anatomy Rotted	227
Figura 45: Malignant Excremental	228
Figura 46: Luciano “Punk” Santos	229
Figura 47: Registros sonoros da Malignant Excremental	231
Figura 48: Total Desastre	232
Figura 49: <i>Héxis underground</i> do guitarrista Ratto, da Total Desastre	233
Figura 50: Capa e contracapa do <i>cd-demo</i> da Total Desastre	234
Figura 51: Diorese	237
Figura 52: <i>CD-demo</i> da Mental Plague	239
Figura 53: Godhum	240
Figura 54: Black Mirror	242
Figura 55: Bandas de <i>death metal</i> de Tangará da Serra	244
Figura 56: When The Angels Cry	246
Figura 57: Ritual Sombrio	247

Figura 58: Registros sonoros da Necrosodommy	248
Figura 59: Mais registros sonoros da Necrosodommy	249
Figura 60: Logomarca da banda Cópula Infame	251
Figura 61: Karrascos	253
Figura 62: Burning in Hate	254
Figura 63: <i>CD-demo</i> da Burning in Hate, <i>Queimando em Ódio</i> , de 2013	255
Figura 64: Fuzzly	258
Figura 65: Mechanic Vision	261
Figura 66: <i>CD-demo</i> da Hellzen	263
Figura 67: Registros sonoros da Venial	265
Figura 68: Logo e integrantes da Animus Sacra e texto sobre a The Black Aces .	266
Figura 69: Sr. Infame	268
Figura 70: Capa e CD da Sr. Infame	269
Figura 71: Registros visuais da Proto Cosmos Project	275
Figura 72: Excursão realizada para show em Tangará da Serra	275
Figura 73: Registros dos shows da Blecaute	280
Figura 74: Registros do Art Underground	282
Figura 75: Cartazes do Art Underground	284
Figura 76: Cafuá	286
Figura 77: Fundos do estúdio de tatuagem do “Marcão Black”	287
Figura 78: Cartaz do show de reinauguração do Cavernas Bar	291
Figura 79: Registros visuais do Cavernas Bar	293
Figura 80: Mais registros visuais do Cavernas Bar	294
Figura 81: Duas <i>versões</i> do palco do Cavernas Bar	296
Figura 82: Atual estrutura do Cavernas Bar (2018)	297
Figura 83: Sociabilidade no Cavernas Bar	299
Figura 84: Entrada do Cavernas Bar na rua Barão de Melgaço	302
Figura 85: Transformações urbanas em Cuiabá	303
Figura 86: Luciano “Punk” Santos e o <i>merchandise faça-você-mesmo</i>	308

Figura 87: Bonés da Gorempire feitos sob encomenda	309
Figura 88: Luiz Paulo da Silva Souza, o “Magrão”	310
Figura 89: Camisetas da banda Hellzen	312
Figura 90: Exemplos de zines feitos por “Corvo”	317
Figura 91: Exemplares do Zine BR-364	319
Figura 92: Primeira edição do Jornal Underground	321
Figura 93: Zine Nada de Trégua	322
Figura 94: Primeiras edições do Zero Zine	323
Figura 95: Últimas edições do Zero Zine	324
Figura 96: Brothers of Metal	326
Figura 97: Sodomazine	328
Figura 98: Matéria publicada na extinta Revista Contato, nos anos 1990	331
Figura 99: Imprensa tradicional e o <i>underground</i> cuiabano	332
Figura 100: Registros visuais do programa Rock Essência	333
Figura 101: Cartazes de shows de <i>heavy metal</i> em Cuiabá	336
Figura 102: Registros da Ascum	342
Figura 103: Registros do Venial Mosh Fest, VMF	346
Figura 104: Gráfico das bandas da cena <i>heavy metal</i> cuiabana	348

SUMÁRIO

Introdução	18
Capítulo 1 – Sobre a metodologia da pesquisa	26
1.2 Ver e ouvir a cena	34
1.3 Recorte temporal	39
Capítulo 2 – Cuiabá: uma urbanização pretérita	42
2.1 Cidade e meio natural	44
2.2 Meio técnico e a instrumentalização do cerrado	49
2.3 Meio técnico-científico-informacional: novo espaço social cuiabano ...	51
2.4 Sobre os sons de Cuiabá	54
Capítulo 3 – Cenas e lugares	63
3.1 Sobre o conceito de cena	63
3.2 Cena musical	69
3.3 Sobre <i>lugar</i>	75
3.4 Cena musical cuiabana: polifonias afetivas	79
Capítulo 4 – <i>Heavy metal</i> : síncopa sonora e comportamental	88
4.1 A origem do <i>rock'n'roll</i>	88
4.2 Rock: gênero guarda-chuva	97
4.3 <i>Heavy metal</i> : fragmentação pauleira do <i>rock</i>	98
4.4 <i>Heavy metal</i> no Brasil	106
4.5 Dicotomia metálica: <i>mainstream</i> e <i>underground</i>	111
4.5.1 <i>Mainstream</i> : fluxo principal da indústria musical	111
4.5.2 <i>Underground</i> : vestígios da contracultura	115
4.5.2.1 <i>Underground</i> musical	122
4.5.2.2 Paradoxo <i>underground</i>	127
4.6 Subgêneros do <i>heavy metal</i>	130
4.6.1 Dimensão sonora	132
4.6.2 Dimensão visual	141

4.6.2.1 <i>Headbanger</i> : entre os <i>true</i> e os falsos	146
4.6.3 Dimensão verbal	149
Capítulo 5 – <i>Underground</i> cuiabano: emergência do <i>heavy metal</i>	152
5.1 <i>Iê iê iê</i> cuiabano	155
5.2 <i>Cristalização</i> do rock e a emergência do <i>heavy metal</i>	160
5.2.1 Caximir Buquê: poesia e <i>rock'n'roll</i>	162
5.2.2 Kabbalah: militância roqueira	165
5.2.3 Primeira galera do <i>underground</i>	168
5.2.4 S.S.: primórdios do <i>heavy metal</i>	171
5.2.5 Blokeio Mental: <i>punk rock hardcore</i>	175
5.2.6 Alma Negra e G.T.W.: primórdios do <i>thrash metal</i> cuiabano	177
5.3 Anos 1990: polifonias afetivas em uma cena musical	182
5.3.1 Strauss	183
5.3.2 Doctor Mabuse e Pacu Atômico	184
5.3.3 BR-364	186
5.3.4 Extremunção	186
5.3.5 Mais registros	188
5.4 <i>Lugares</i> do rock <i>underground</i> cuiabano	190
5.4.1 Anos 2000: mais <i>lugares</i> para o rock <i>underground</i>	200
5.4.1.1 Bar do Neurô	201
5.4.1.2 Espaço Atômico	202
5.4.1.3 Canela's Rock Bar	205
5.4.1.4 Butteko	208
Capítulo 6 – Cena <i>heavy metal</i> cuiabana	212
6.1 <i>Death metal reigns in Cuiabá</i>	216
6.1.1 Kromorth	217
6.1.2 Gorempire	220
6.1.3 Antrochaotic	224
6.1.4 Eighteenth Angel	225
6.1.5 Anatomy Rotted	226
6.1.6 Malignant Excremental	228
6.1.7 Total Desastre	232

6.1.8 Diorese	236
6.1.9 Mental Plague	238
6.1.10 Godhum	239
6.1.11 Black Mirror	241
6.1.12 Um pouco mais de <i>death metal</i>	243
6.2 <i>Black metal</i> em Cuiabá	245
6.2.1 When The Angels Cry	245
6.2.2 Ritual Sombrio	247
6.2.3 Necrosodommy	248
6.2.4 Cópula Infame	250
6.3 <i>Thrash metal</i> cuiabano	252
6.3.1 Karrascos	252
6.3.2 Burning in Hate	254
6.4 Outros subgêneros da cena <i>heavy metal</i> cuiabana	257
6.4.1 Fuzzly	258
6.4.2 Mechanic Vision	260
6.4.3 Hellzen	261
6.4.4 Venial	264
6.4.5 Animus Sacra	266
6.4.6 Sr. Infame	267
6.5 <i>Covers</i> e autorais: outra dicotomia <i>underground</i>	270
6.5.1 Proto Cosmos Project	274
6.5.2 Sedna	276
6.5.3 Lady Murphy	276
6.5.4 Mais <i>covers</i>	277
6.6 <i>Lugares</i> do <i>heavy metal</i> cuiabano	278
6.6.1 Blecaute no Sambalá	279
6.6.2 Art Underground e outros <i>lugares</i>	281
6.6.3 Bares <i>underground</i> : <i>zonas de fronteira</i>	285
6.6.3.1 Cafuá	286
6.6.3.2 Zero Metal Bar	287
6.6.3.3 Cavernas Bar	288
6.6.3.3.1 O entorno do Cavernas	300

Capítulo 7 – Práticas de comunicação e performance <i>underground</i>	306
7.1 <i>Merchandise</i> em escala reduzida	306
7.2 Zines: <i>détournement underground</i>	312
7.2.1 Zines do Corvo e o Anti-Caos	316
7.2.2 Zine BR-364	319
7.2.3 Jornal Underground	320
7.2.4 Nada de Trégua	322
7.2.5 Zero Zine	323
7.2.6 Brothers of Metal	325
7.2.7 Autenticidade comunicacional dos zines	327
7.2.8 O <i>underground</i> e a imprensa tradicional	330
7.3 <i>Underground</i> performático	335
7.4 Entropia metálica	346
7.5 Atualização do <i>underground</i> : reverberação sonora e cultural	352
8. Considerações finais	356
Referências bibliográficas	362
Anexos	377
Tabela de entrevistados	377
Glossário de subgêneros	280

INTRODUÇÃO

A cidade de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, completará 300 anos em 2019. As transformações urbanas pelas quais passou nesse período são intensas. A cidade das ruas estreitas, casas coladas umas nas outras e com quintais de árvores frutíferas ainda guarda estas características visuais, mas passou pela experiência de transformação a tecido urbano marcado por imbricações entre natureza e processo de urbanização, no qual coexistem, não sem tensões, memórias do antigo e virtualidades do moderno. O ambiente rural e bucólico de outrora se transformou em um espaço urbano com mais concreto e menos árvores. Os sons naturais foram abafados pelos sons gerados a partir da ação humana.

Localizada entre o cerrado e o Pantanal Mato-Grossense, Cuiabá está incrustada no Centro Geodésico da América do Sul: é a região mais central do continente sul-americano. Um obelisco de mais de 20 metros de altura identifica o ponto exato do centro geodésico da América do Sul – marcação realizada pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, em 1909. Este marco geográfico está na atual Praça Pascoal Moreira Cabral, na Rua Barão de Melgaço, via que corta a região Centro-Sul da cidade, ligando-a ao bairro do Porto, indo já na direção do município de Várzea Grande.

A rua Barão de Melgaço é conhecida por abrigar vários casarões coloniais, sobrados e residências do século XIX. É nela também, bem próximo ao marco do Centro Geodésico da América do Sul, que desde 2004 funciona o Cavernas Bar, um *lugar*¹ onde jovens se encontram para ouvir *rock* em geral e, especificamente, *heavy metal*. Este bar é considerado pelo público de *heavy metal* um *lugar* de resistência dos apreciadores da chamada “música pesada”.

O Cavernas Bar destaca-se na cartografia do *rock* em Cuiabá e é hoje um importante marco referencial na história do *heavy metal* na cidade, tanto pela longevidade (mais de uma década em atividade) quanto, e principalmente, por ter se transformado em *lugar* de encontro tanto para o ócio criativo quanto para o estreitamento de relações sociais entre os ouvintes de *rock* e *heavy metal*. O bar

¹ O termo “lugar” será escrito em itálico nesta tese por ser compreendido enquanto conceito oriundo da Geografia com significação distinta do que usualmente se faz à palavra “lugar”.

² Termo em inglês que pode ser traduzido livremente como “subterrâneo”, “secreto”, “oculto”, “clandestino”, “debaixo da terra”, “enterrado”. Nesta tese a palavra “*underground*” é associada a um determinado segmento cultural cujas práticas comunicacionais e artísticas se efetuam à margem, com

caracteriza-se como um espaço de experiências sonoras, um ponto no espaço urbano onde jovens realizam fruições simbólicas e materiais em torno do que se convencionou chamar de *underground*².

Porém, o que significa *underground*? A partir deste questionamento é possível, e mesmo necessário, ir além: o que significa ser *underground* em pleno século XXI, e em uma cidade com as características urbanas de Cuiabá, dada sua localização geográfica e experiência histórica? Como o *heavy metal* emergiu em Cuiabá e quais características o definem como *underground*? Em que medida o romantismo associado ao ideal *underground* ainda existe em tempos de Internet? Como se dá o processo comunicacional e de criação de sentido em torno do que é *underground* numa época de intenso fluxo informacional e de mais fácil acesso a bens simbólicos?

Estes questionamentos, aliados a uma observação participativa, estiveram presentes na construção da narrativa desta tese. A abordagem teórica interdisciplinar empreendida ao longo dos quatro anos de pesquisa intersecciona comunicação, música e cidade, interface que subsidia um olhar sobre o que significa ser *underground* a partir do *modus operandi* de uma cena musical.

A definição da categoria *heavy metal* é atravessada pela dicotomia *mainstream-underground*. No campo musical, há uma demarcação dos limites instrumentais e ideológicos entre os dois termos. É preciso ter claro que o campo musical configura-se como um campo de forças constituído por relações de desigualdade material. E são estas relações que delineiam até onde o *heavy metal* é *underground* e desde quando ele passa a ser *mainstream*³.

Entre os agentes envolvidos no campo musical constam grandes gravadoras (*majors*), pequenos selos, músicos, público, imprensa, produtoras, estúdios e outras engrenagens sociais. Quando estas engrenagens estão inseridas em um processo produtivo com viés massivo e com feições estéticas mais genéricas, temos o

² Termo em inglês que pode ser traduzido livremente como “subterrâneo”, “secreto”, “oculto”, “clandestino”, “debaixo da terra”, “enterrado”. Nesta tese a palavra “*underground*” é associada a um determinado segmento cultural cujas práticas comunicacionais e artísticas se efetuam à margem, com um viés alternativo e desviante.

³ Termo em inglês que pode ser compreendido como “fluxo principal”, “corrente principal” ou “convencional”. No que diz respeito ao campo musical, trata-se do segmento que se utiliza de estratégias mercadológicas associadas a meios de comunicação de massa e cuja dimensão estética é mais genérica, uma vez que se visa atingir o maior número de pessoas possível.

mainstream, também conhecido como fluxo principal. É o braço sonoro do chamado *star system*, um esquema mercadológico oriundo do cinema, cujo consumo está concentrado em artistas consagrados ou de reconhecido talento. Ou seja, visa-se o lucro.

O *underground* é o oposto do *mainstream*. Apesar de existir também o desejo de atingir o maior número de pessoas possível, o espectro de consumo é delimitado por um determinado repertório cultural. Os bens materiais e simbólicos *underground* são hipercodificados, e por isso exigem uma espécie de senha ou *expertise* para serem consumidos. Essa denegação do lucro tem origem na contracultura que marcou os anos 1960 e influenciou toda uma produção cultural carregada de simbologia contestatória.

O aspecto tático e ideológico associado ao *underground* no campo musical será analisado nesta tese tendo como foco de estudo a cena *heavy metal* cuiabana. O percurso teórico proposto, como mencionado acima, inclui uma base interdisciplinar que, além de delimitar conceitualmente o objeto de estudo, auxilia na compreensão e considerações acerca dos questionamentos acima dispostos.

A pesquisa utiliza como subsídio o modelo teórico proposto pelo professor e jornalista Venício A. de Lima na obra *Mídia – Teoria e Política* (2001). O autor define a comunicação com significação oposta ao polo da transmissão, ou seja, a comunicação é entendida como compartilhamento, com cultura. Interessa-nos os conceitos e categorias de análise que Lima (2001) propõe, uma vez que o foco deste modelo teórico se volta para as práticas culturais – no caso desta tese, a atenção é dada a uma cena musical e todo o entorno agenciado pelo seu *modus operandi*.

O modelo teórico proposto por Lima (2001) sugere uma metodologia de pesquisa calcada na análise histórico-crítica para a elucidação dos significados envolvidos nas práticas culturais. As ponderações feitas sobre os objetos de pesquisa, dentro deste espectro teórico, passam por um processo dialético e interpretativo que envolve os usos e apropriações das mediações culturais. O que se busca é a compreensão das representações e práticas culturais, e não a formulação de leis ou ideias fechadas sobre tais práticas.

Assim a narrativa da pesquisa foi construída em capítulos e subcapítulos para dar conta de distintos tópicos relacionados à música e à interação social capitaneada por idiosincrasias sonoras e polifonias afetivas. A narrativa desta tese, assim, é construída a partir de leituras teóricas, memórias compartilhadas e observação *in loco*.

No primeiro capítulo o foco é a apresentação da metodologia empregada para a escrita da narrativa. É o único capítulo da tese que foi escrito em primeira pessoa, e a justificativa reside em deixar claro o envolvimento do pesquisador com o tema abordado.

O arcabouço teórico da tese é apresentado neste capítulo inicial, assim como é descrito o processo de investigação em si – as entrevistas, a observação participante, a coleta de dados e materiais, o recorte temporal a ser analisado. No primeiro capítulo, portanto, apresenta-se o percurso acadêmico de como foi construída a narrativa da pesquisa e informa-se sobre o lugar de fala do pesquisador – os subsídios usados na construção dos enunciados descritos ao longo do trabalho.

No segundo capítulo aborda a urbanização de Cuiabá e em como esse processo influenciou a construção da paisagem sonora da cidade. Tendo em mente que uma paisagem, seja ela sonora ou visual, não se resume ao que salta aos olhos ou ressoa aos ouvidos, objetiva-se deixar claro que a distinção da paisagem sonora de Cuiabá encontra-se nos interstícios das relações sociais estabelecidas em um espaço urbano em constante transformação.

Cuiabá é o principal centro de articulação da rede urbana mato-grossense, nos termos da geógrafa Márcia Silva Pereira Rivera (2011). Ou seja, é uma cidade que orienta os fluxos de bens, pessoas e serviços. Esta característica faz de Cuiabá um polo caleidoscópico de expressões artísticas, em especial a música. Por isso julga-se interessante uma apresentação, mesmo que breve, de como a cidade chegou a este estágio sociocultural.

Cuiabá é apresentada através da divisão proposta por Milton Santos sobre a história de um meio geográfico no livro *A Natureza do Espaço* (2014). O autor propõe três fases, sendo a primeira o *meio natural*, *meio técnico* e *meio técnico-científico-informacional*. A partir deste recorte são trabalhados outros conceitos pertinentes à tese, como o de *paisagem sonora* (*soundscape*, em inglês), elaborado pelo pesquisador e educador musical Raymond Murray Schafer e lançado em livro em 1977⁴.

A obra de Schafer (2001) é interessante por demonstrar a preocupação do autor no que diz respeito aos sons que preenchem o *espaço social*. Ele trabalha o

⁴ A obra foi publicada no Brasil quase três décadas depois do lançamento original com o título *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*.

conceito de *paisagem sonora* tendo em mente a ideia de *ecologia acústica*: é preciso levar em consideração os efeitos do ambiente acústico sobre os seres que vivem nele. Assim, a composição da *paisagem sonora* de uma cidade ecoa o próprio processo de desenvolvimento do espaço urbano, estando inclusas as expressões culturais que sedimentam as relações sociais.

Uma *paisagem sonora*, portanto, é composta por mensagens sintomáticas que ajudam a compreender o entorno social e o período em que *soam* na cidade. É preciso ter em mente as pessoas e os objetos que se movem e geram sons, agradáveis ou não. São eles que caracterizam um dado espaço social, constituindo assim um tipo de enunciado sonoro-social atrelado a uma extensa teia de significados – ou de elementos que podem ser *interpretados*, não necessariamente *decifrados*.

A *paisagem sonora* não existe por si mesma senão em relação a um sujeito ou ao coletivo que a ouve dentro da dimensão da experiência cultural da cidade – e, estende-se, do mundo. Mas como proceder diante dos muitos enigmas sonoros que compõem uma *paisagem sonora*?

A interpretação de uma *paisagem sonora* exige uma experiência auditiva mais viva, é preciso estar *presente* para que ela seja *ouvida* e, a partir disso, seja possível interpretar a intersecção entre vivências múltiplas singulares. A *paisagem sonora* é uma síntese originada da simultaneidade de estórias-até-agora que ocorrem e compõem o espaço social – espaço este definido a partir das acepções do filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2006).

Por isso o conceito de *paisagem sonora* é discutido nesta tese. Não se considera uma cena musical como uma entidade isolada, mas necessariamente inserida em um determinado contexto social e sonoro. Para colorir a descrição da cidade e ressaltar a sobreposição de sons que permeiam o espaço social, no final do segundo capítulo são elencadas uma série de sons que caracterizam a *paisagem sonora* cuiabana.

No Capítulo 3 o conceito de “cena” é deslindado a partir da interpretação dos trabalhos do professor do Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicações e Diretor do Instituto McGill para o Estudo do Canadá, da McGill University (Canadá), Will Straw. Parte-se de um conceito mais amplo – cena – para convergir na definição de cena musical.

No processo de apreensão de como se constitui uma cena musical, não se pode desconsiderar o papel do *lugar*. A escrita do termo em itálico não é gratuita. Utiliza-se

assim porque se trata de um conceito oriundo da Geografia que considera *lugar* como um espaço ao qual se atribui valor.

Segundo o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983, p. 151), “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.”. Para esta pesquisa, *lugar* é onde as relações sociais ocorrem, onde a cena acontece e onde é possível escutar – e *sentir* – o pulsar das bandas e demais atores sociais. Assim, além de complementar a descrição sonora realizada no segundo capítulo, no final do Capítulo 3 é feito um breve levantamento sobre as cenas musicais que reverberam por Cuiabá.

O Capítulo 4 aborda a história mundial do *rock'n'roll* e do *heavy metal*. Utiliza-se como premissa as fases propostas pelo arranjador, compositor e professor norte-americano Ronald Lee Byrnside (1933-2012): formação, cristalização e exaustão. As três fases são trabalhadas a partir de um viés sociológico que inclui tanto os compositores quanto o público ouvinte.

Além de apresentar a origem do *heavy metal*, no quarto capítulo também são apresentados outros tópicos fundamentais para a pesquisa: a dicotomia entre *underground* e *mainstream*, o *paradoxo underground* e as dimensões sonora, visual e verbal que compõem o *heavy metal* – a partir do livro *Heavy Metal: the music and its culture* (2000), da socióloga Deena Weinstein (1945-). São apresentados três subgêneros do *heavy metal* (*thrash metal*, *death metal* e *black metal*) para deslindar as características mais marcantes de cada um e as convenções estilísticas associadas ao gênero como um todo.

Além disso, no Capítulo 4 é apresentada a figura do *headbanger*⁵, que é aquele ouvinte do *heavy metal* mais engajado com a cultura *underground*.

O Capítulo 5 traz à tona a cena roqueira de Cuiabá, que é considerada o estopim para o chamado *underground* cuiabano. Descreve-se o processo de emergência do rock na cidade, as bandas seminais e os *lugares* de consumo desse gênero musical. Este capítulo é uma espécie de segunda introdução do trabalho, uma vez que apresenta personagens importantes para a cena *heavy metal* cuiabana e aborda a dinâmica empreendida na produção da música pesada autoral. Não é possível

⁵ O termo inglês “*headbanger*” é associado ao ouvinte de *heavy metal* em geral e alude ao gesto de “bater cabeça” (*head banging*) na cadência das músicas – o popular *bater-cabeça*. No Brasil o utiliza-se a tradução “metaleiro” como equivalente. Porém, há quem entenda o termo “metaleiro” como pejorativo. A fim de evitar conflitos terminológicos, será usado o termo metálico(a) – quando adjetivo – e ou *headbanger*.

abordar o “rock pauleira” em Cuiabá sem levar em consideração a movimentação cultural dos anos 1980 e 1990.

O Capítulo 6 é dedicado à cena *heavy metal* cuiabana. Nele é feita uma cronologia das bandas (e os devidos processos de registro sonoro adotados por elas), além de apresentar as práticas comunicacionais dos atores envolvidos. Também foi realizado um levantamento dos *lugares* que foram e ainda são importantes para a sedimentação da música pesada na cena cultural da cidade. Neste percurso cartográfico-descritivo são trabalhadas algumas questões referentes à própria dinâmica da cidade e como isso influencia no *modus operandi* da cena analisada.

A cena *heavy metal* cuiabana atribuiu valor e significado a diferentes espaços na cidade no período de emergência na cena cultural da cidade – seja como estratégia deliberada ou necessidade imposta. Sem um *lugar* apropriado para os shows, por exemplo, diversos espaços serviram de palco para que as bandas pudessem se apresentar: de estacionamentos a pista de *skate*, de casas de shows populares aos bares. Assim, há uma intrínseca relação entre a metamorfose espacial pela qual Cuiabá passou ao longo dos anos e as invenções da cena *heavy metal* cuiabana no que se refere a *lugares* de convivência, de existência/resistência.

A definição da geógrafa inglesa Doreen Massey (1944-2016) vai ao encontro da escolha metodológica adotada nesta tese: “[...] o que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num *locus* particular.” (MASSEY, 1994, p. 154)⁶.

Ora, a construção dos *lugares* de uma cena musical – ou seja, a atribuição de valor e sentido – se dá na sobreposição das relações sociais em um *locus* específico, estando essas relações condicionadas a referências estéticas compartilhadas e interesses de diversas naturezas (comerciais, pessoais, profissionais etc). A construção social e coletiva dos significados de um *lugar underground* acaba por evidenciar o próprio processo de atribuição de valor e legitimação do que é ser *underground* – seja o discurso sonoro, visual ou verbal.

O sétimo e último capítulo se propõe a fazer uma reflexão sobre as práticas de comunicação *underground* a partir da cena *heavy metal* cuiabana. É nesta parte

⁶ Do original: “[...] what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus.” (MASSEY, 1994, p. 154).

da pesquisa que também se levanta a discussão sobre o significado de ser *underground* na contemporaneidade. A fim de amarrar o conteúdo dos capítulos anteriores, é feita interpretação sobre a diluição do caráter contracultural em detrimento de uma expressão artística esteticamente transgressora.

O *underground* deve ser entendido enquanto forma de agir que vai além da simples postura anti-capitalista ou do discurso de *resistência*. É isso *também*, mas envolve outras questões de viés sociocultural. O embate contra as formalidades da cidade e contra as obrigações da “vida de adulto” permeiam as discussões suscitadas nesta pesquisa e informam sobre as táticas de resistência de bandas e público ouvinte de música pesada.

Aliás, resiste-se a quê? É através do *modus operandi* da cena *heavy metal* cuiabana que se almeja discutir também esta questão. Por isso é levada em consideração a tríade produção, circulação e consumo relacionada à música pesada na cidade – bem como a sociabilidade envolvida nisso. Compreende-se que resistir é atribuir um significado distinto aos processos comunicacionais que, em alguma medida, enfrentam o peso das transformações urbanas e econômicas pelas quais Cuiabá passou entre o final do século XX e início do XXI.

Esses processos comunicacionais incluem uma série de ações ora inventivas ora apropriadas de um *saber-fazer* já convencionalizado – como a gravação de discos em *home studios*, por exemplo. É o que o historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) define como *trampolinagem*: “[...] astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais.” (DECERTEAU, 2008, p. 79). Trata-se de um conjunto de *maneiras de fazer* tático e desviante.

O *know-how* dos músicos e demais envolvidos na cena *heavy metal* cuiabana são exemplos do que se convencionou chamar de *Do it yourself*, lema adotado pelos *punks* ingleses dos anos 1970. É uma espécie de cartilha de ação marcada por uma boa dose de improviso minimamente calculado – à base do erro e acerto. Essas *maneiras de fazer* subversivas e autodidatas são iminentes a estilos de vida próprios de grupos juvenis urbanos – *punks*, *skatistas*, grafiteiros e, também, *headbangers*.

Assim, observa-se que a união do estar na cidade a um gênero musical rico em simbologia exorta bandas e público a compartilharem formas alternativas de agrupamento social e de consumo de informação e de bens materiais e simbólicos. É todo um conjunto de *maneiras de fazer* que permitem que uma cena musical que se autodenomina *underground*, primeiramente, *exista* e, depois, *resista*.

CAPÍTULO 1

SOBRE A METODOLOGIA DA PESQUISA

Minha relação com o objeto de pesquisa vai um pouco além da mera observação acadêmica. Tive os primeiros contatos com rock e com *heavy metal* em Porto Velho, Rondônia, onde formei bandas com amigos de escola. Foi a partir destas incursões sonoras que nasceu a vontade de seguir carreira jornalística no campo cultural – especificamente o musical. Passei a ler livros e revistas sobre música e bandas, e concomitante a isso fui me aventurando a tocar bateria em bares e *inferninhos*⁷ com bandas *covers*⁸.

Ao me mudar para Cuiabá para fazer a graduação em Jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), também tive interesse em acompanhar a cena musical da cidade – e, se possível, tocar em alguma banda. O estágio que consegui em uma assessoria de imprensa foi um fator importante para que eu conhecesse pessoas que montariam bandas comigo e que, anos depois, seriam entrevistadas para compor a narrativa desta tese.

A partir de 2004 passei a fazer *jams sessions*⁹ em shows que eventualmente eu *comparecia* com amigos da faculdade. Nestes eventos eu aproveitava basicamente para fazer registros fotográficos e prestar atenção na dinâmica das bandas e da cena em si. Quando passei a tocar em bandas, a partir de 2005, o contato com toda uma rede subterrânea relacionada à música passou a ser explorada por mim de maneira mais visceral: ensaios, shows, encontros e toda uma teia de significados que fui adquirindo *in loco*.

Toquei em bandas *covers* e autorais, fotografei e filmei shows ao longo dos 10 anos em que estive envolvido com a cena musical sobre a qual me debruço nesta tese. A partir de 2014 decidi não mais participar de bandas porque eu estava morando em outra cidade, Alto Araguaia, cerca de 420 km ao sul de Cuiabá. Passei a acompanhar a cena enquanto doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos e Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT). Porém, minha experiência enquanto músico

⁷ Espaços que costumam ser pequenos, fechados e esfumaçados. Comumente associados a estéticas desviantes ou segmentos culturais denominados “alternativos”.

⁸ O termo *cover* nesta tese deve ser entendido como a denominação dada às bandas que tocam músicas de artistas consagrados. Esta discussão será discutida no Subcapítulo 6.5.

⁹ Encontros musicais fortuitos nos quais os instrumentistas improvisam sobre temas ou tocam músicas de outros artistas.

diletante e ouvinte de *heavy metal* são apenas pontos de partida para uma imersão acadêmica sobre como a música pesada circula e resiste na Cuiabá do Século XXI.

A graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT – *Campus Cuiabá*), finalizada em 2007, e o mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT), concluído em 2010, auxiliaram-me na construção interdisciplinar desta pesquisa. Por mais que os temas destas duas primeiras etapas acadêmicas tenham sido diferentes do assunto escolhido no doutoramento, a união de distintos autores e abordagens teóricas possibilitaram trilhar um caminho focado na interdisciplinaridade.

A cena *heavy metal* cuiabana, imanente ao cenário roqueiro da cidade, há tempos exhibe um processo de metamorfose: algumas bandas acabam, surgem outras; o público ora se expande ora se retrai; *lugares* abrem e fecham as portas. A compreensão desta dinâmica interna e do dialeto sonoro-visual da cena auxilia no exercício acadêmico de reportar o percurso que ela fez no tecido urbano de Cuiabá.

Uma questão que surge neste aspecto é: como apreender academicamente um objeto de estudo em constante transformação? Há, claro, um desafio nesta apreensão, e a abordagem acadêmica sobre uma cena musical que se autodenomina *underground*, portanto, exige e exorta a um modo inventivo de pesquisa e apresentação.

Assim, cerquei-me de subsídios teóricos de diferentes áreas do conhecimento para iniciar a pesquisa. Em primeiro lugar, busquei saber sobre o próprio *processo* da pesquisa. Segundo Maria Immacolata Vassalo Lopes (1990), a pesquisa acadêmica se configura como *estrutura* e *processo*. Enquanto *estrutura*, a pesquisa evidencia uma articulação “vertical” entre as instâncias epistemológica, teórica, metódica e técnica.

Enquanto *processo* a pesquisa realiza-se a partir de uma articulação de tipo “horizontal” entre as etapas da investigação – definição do objeto de pesquisa, observação, descrição e interpretação. A dinâmica entre as articulações verticais e horizontais definem o campo de pesquisa¹⁰ e auxiliam no direcionamento da Ciência como discurso e prática.

É esta dinâmica da qual escreve a autora que incita a definição da metodologia a ser adotada – e, obviamente, a metodologia escolhida relaciona-se com a escolha teórica para a abordagem do objeto de estudo (GERHARDT; SOUZA, 2009). No que diz respeito à articulação vertical, optou-se para esta pesquisa uma base teórica

¹⁰ “O campo da pesquisa é ao mesmo tempo estrutura enquanto se organiza como discurso científico e é processo enquanto se realiza como prática científica.” (LOPES, 1990, p. 84)

interdisciplinar na qual dialogam conceitos da Geografia e do Urbanismo, da Música e da Etnomusicologia, e, claro, da Comunicação. Esta base visa fornecer um vocabulário que possibilite a abordagem sobre os atos simbólicos e materiais que caracterizam a cena *heavy metal* cuiabana e que lançam luz sobre uma parcela do *underground* na cidade.

A opção por uma abordagem interdisciplinar se dá porque entendo que uma cena musical é um fenômeno cultural cujas características perpassam questões relacionais. Trata-se de um objeto de pesquisa cujo percurso e atuação estão atrelados às transformações urbanas e socioculturais, às rupturas e descontinuidades do cotidiano – algo que é próprio das Ciências Sociais (LOPES, 1990).

Assim, o ponto de partida é a compreensão da comunicação como cultura. E cultura aqui é compreendida tal qual escreve o antropólogo americano Clifford James Geertz (1926-2006) na obra *A interpretação das culturas* (1989): uma teia de significados tecida pelo homem e socialmente estabelecidas – construídas a partir de atos comunicacionais no tecido urbano.

A pesquisa está inserida na Área de Concentração de Estudos Interdisciplinares de Cultura, na linha de pesquisa Comunicação e Mediações Culturais. As discussões com o orientador me auxiliaram na construção da narrativa da pesquisa a partir do modelo teórico proposto pelo professor e jornalista Venício A. de Lima na obra *Mídia – Teoria e Política* (2001).

O autor apresenta um quadro com Modelos Teóricos para o Estudo das Comunicações (LIMA, 2001, p. 38-39) elaborados a partir de uma série de critérios cujo primeiro é a definição de comunicação mais representativa para cada um deles. No modelo cultural, a comunicação é oposta ao polo da transmissão, ou seja, a comunicação é entendida como compartilhamento, como cultura.

O modelo proposto por Lima (2001) sugere uma análise histórico-crítica para a elucidação dos significados envolvidos nas práticas culturais. É uma abordagem dialética que remete ao Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), da Universidade de Birmingham, na Inglaterra – cujos nomes exponenciais eram Raymond Williams e Stuart Hall.

Porém, a definição de comunicação como cultura proposta por Lima (2001) também é subsidiada teoricamente pelo pesquisador norte-americano James W. Carey (1934-2006). Para este autor, a comunicação é um ritual no qual e através do qual a cultura é produzida, mantida, restaurada e transformada. Ou seja, envolve a

compreensão da sociedade como constituída além das relações de produção, posse e poder. É se voltar para os processos de sociabilidade que envolvem sentidos e formas culturais – e que são, portanto, atos comunicacionais.

As ponderações feitas sobre os objetos de pesquisa, dentro deste espectro teórico, passam por um processo interpretativo sobre as representações e as práticas culturais, e não a formulação de leis ou ideias fechadas sobre tais práticas. Trata-se de uma metodologia mais compreensiva que possibilita a utilização de uma teoria nascida no Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) mas que dialoga com práticas culturais cuiabanas.

Por isso é interessante a opção da interdisciplinaridade para dar conta da multidimensionalidade dos atos comunicacionais que marcam uma cena musical *underground*. A utilização de disciplinas de apoio – História, Urbanismo, Geografia e Etnomusicologia – foi necessária para amarrar os tópicos relacionados à emergência e manutenção de uma cena musical *underground*¹¹ – além de possibilitar a criação de uma narrativa compreensível.

O modelo teórico de Venício A. de Lima (2001) é voltado às mídias dominantes, especificamente a televisão. No caso desta pesquisa, reconheço o papel deste veículo informativo na difusão do próprio *heavy metal* (no mundo e em Cuiabá), mas o que importa de fato são os *dribles* que o *underground* realiza para difundir informações e bens materiais carregados de simbologia. O modo alternativo de comunicação é o que me interessa.

Outros autores auxiliam na compreensão do sentido de “comunicação” proposto por Venício A. de Lima (2001), como o professor e pesquisador português Jorge Pedro Sousa (2004):

A comunicação é um processo precisamente porque se desenvolve num contínuo espaço-temporal em que coexistem e interagem permanentemente múltiplas variáveis. Os elementos do processo de comunicação podem entender-se como variáveis precisamente porque *variam*, porque apresentam contínuas mudanças no tempo, enquanto interagem uns com os outros. Além disso, a comunicação não tem princípio e fim bem definidos porque a cadeia de causas e a cadeia de consequências de um ato comunicativo são parcialmente indetermináveis e, de algum modo, infinitas. (SOUSA, 2004, p. 19)

¹¹ Além disso, a construção textual exigiu também uma incursão a questões mais técnicas ligadas à música – de instrumentos musicais a processos de gravação.

Ao escolher o uso do modelo teórico proposto por Venício A. de Lima (2001) direciona-se a investigação dos atos comunicacionais da cena *heavy metal* cuiabana para um âmbito qualitativo. Segundo a socióloga e pesquisadora Maria Cecília de Souza Minayo (1994, p. 22), “[...] a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas.”

Assim, volto as atenções aos conflitos que marcam a cena: a divisão de classes e o embate com a dinâmica econômica que rege as metrópoles emergentes contemporâneas – como Cuiabá. Eu volto o olhar em especial para as relações sociais estabelecidas entre bandas e demais entusiastas da música pesada e da cultura *underground*. Aqui os atores envolvidos são tanto receptores mas, essencialmente, produtores de mensagens carregadas de sentidos e significados¹².

O que me interessa, de fato, são as práticas culturais e o alcance comunicacional delas. No caso da cena *heavy metal* cuiabana, estas práticas envolvem a organização e a divulgação de shows, o intercâmbio de informações e a própria construção de uma memória sonora a partir dos registros das bandas – ainda que precários e ruidosos. Há nisso tudo o consumo e a produção de informação, além do compartilhamento de um *saber-fazer* implementado diante das condições materiais disponíveis.

Por isso é preciso levar em consideração o contexto histórico e econômico no qual a cena *heavy metal* cuiabana está inserida. Ela tanto emerge quanto se desenvolve (ou *resiste*) no que o autor Ernest Mandel (1982) denomina capitalismo tardio. Trata-se da fase de desenvolvimento do modo de produção capitalista regida por uma racionalidade tecnológica que gera transformações nos planos econômico e político. Tais vicissitudes, claro, geram impacto no campo sociocultural.

No capitalismo tardio, os países avançados buscam criar novos mercados consumidores, o que intensifica os fluxos internacionais do capital. É neste sentido que pensei o embate teórico da tese: a resistência diante da engrenagem capitalista a partir de uma prática cultural cuja origem e posterior manutenção estão associadas ao difusionismo do capital norte-americano. Em outras palavras: como ser *underground*

¹² O modelo teórico de Venício A. de Lima (2001) no qual a comunicação é entendida enquanto cultura considera o leitor ativo – ou seja, produtor de informações.

tocando *heavy metal*, se este é um gênero musical cujas convenções visuais e sonoras tem forte ligação com conglomerados comerciais¹³?

Para implementar um viés qualitativo à investigação articulei horizontalmente a pesquisa enquanto processo via observação participante, que envolve “[...] contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos.” (NETO, 1994, p. 59). A observação participante é o estar

[...] *em carne e osso* com a realidade que queremos estudar. Devemos observar mais de perto os que a vivem e interagir com eles. Nessa expressão temos observação e participação. Temos então dois tipos de situações que se combinam: o pesquisador é testemunha (estamos na observação) e o pesquisador é co-ator (estamos na interação, na participação). (GERHARDT, 2009, p. 101)

O *estar em carne e osso* do qual fala a autora é um item particularmente importante no processo de investigação desta pesquisa. O fato de ter vivenciado a cena *heavy metal* cuiabana durante 10 anos (2004 a 2014) me possibilitou apreender a “linguagem nativa”, conhecer de perto os processos que movimentam este segmento cultural. Minha participação tanto como integrante de banda quanto como público ouvinte durante este período – associada ainda ao trabalho jornalístico no campo cultural – são elementos que me auxiliaram na apresentação dos territórios estéticos, sonoros e relacionais da cena *heavy metal* cuiabana.

Mas, tal qual já escrevi anteriormente, este conhecimento prévio e empírico não basta para a realização da pesquisa. A observação participante, subsidiada teoricamente por uma bibliografia interdisciplinar, direcionou o trabalho de campo. Isso me fez observar a cena com outros olhos – ou no mínimo com outras lentes que possibilitaram focar em *frames* específicos.

“O trabalho de campo, em síntese, é fruto de um momento relacional e prático: as inquietações que nos levam a desenvolvimento de uma pesquisa nascem no universo do cotidiano. O que atrai a produção do conhecimento é a existência do desconhecido, é o sentido da novidade e o confronto com o que nos é estranho. Essa produção, por sua vez, requer sucessivas aproximações em direção ao que se quer conhecer.” (NETO, 1994, p. 64)

É evidente também que o objeto a ser investigado se transforma com o passar do tempo – afinal, trata-se de um fenômeno cultural –, e nesse processo o próprio ato de observação também se modifica. A pesquisa de campo foi realizada a partir de

¹³ Em especial as grandes gravadoras, também conhecidas como *majors*.

pousos¹⁴ sobre determinados temas e eventos que marcaram a cena musical e que são trazidos à tona na pesquisa. Poder ver, ouvir e, principalmente, estar próximo ao cotidiano da cena fez surgir inquietações que outrora passaram despercebidas.

Por isso adotei a observação participante enquanto condição *sine qua non* para ampliar o entendimento sobre o objeto investigado, pois ela

[...] consiste no recorte empírico da construção teórica elaborada no momento. Essa etapa combina entrevistas, observações, levantamentos de material documental, bibliográfico, instrucional etc. Ela realiza um momento relacional e prático de fundamental importância exploratória, de confirmação ou refutação de hipóteses e construções de teorias.” (MINAYO, 1994, p. 26)

Ressalta-se que por mais que o trabalho de campo tenha sido feito nos três primeiros anos da pesquisa (2014-2017), há diluído nisso um percurso de 10 anos dentro da cena e a minha proximidade com o tema (*heavy metal underground*). Esta década *em carne e osso* na cena *heavy metal* cuiabana me inseriu em um local privilegiado para efetuar a investigação e implementar a escrita da narrativa da pesquisa¹⁵.

Trata-se realmente de construir uma *narrativa*, tal qual define a professora, historiadora e pesquisadora Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da Costa¹⁶ (2009, p. 33): “Narrativas, teias instigantes dessa forma discursiva, caracterizam-se por serem fluxos de memória que revivem sentimentos, informam, esclarecem e até inventam para compor um novo desenho textual.”

O novo desenho textual sobre a cena *heavy metal* cuiabana proposto aqui, por fim, é uma espécie de esboço – pois uma cena musical é um fenômeno cultural em constante transformação. Se prever é projetar no porvir o que percebemos no passado¹⁷, a narrativa desta pesquisa pode sugerir diferentes abordagens sobre os próximos passos desta cena musical na cidade de Cuiabá a partir dos sentimentos e informações revividos no processo de investigação.

¹⁴ “O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de *zoom*. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala.” (KASTRUP, 2007, p. 19)

¹⁵ “Numa ciência, onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação” (LÉVI-STRAUSS apud MINAYO, 1994, p. 14)

¹⁶ Cf. COSTA, Anna Maria Ribeiro F. Moreira da. O homem algodão uma etno-história Nambiquara. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato: EdUFMT, 2009.

¹⁷ Cf. BERGSON, Henri. A evolução criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Assim, o trajeto teórico e o material produzido ao longo dos quatro anos de pesquisa, somados às reminiscências de ter participado da cena *heavy metal* cuiabana, fazem com que este trabalho se construa nos moldes de uma cartografia – na acepção empregada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). Trata-se de criar um mapa que não se apresenta por completo, justamente pela natureza metamórfica de um fenômeno cultural como uma cena musical.

Segundo os autores, o mapa diferencia-se do decalque

“[...] por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, demonstrável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

A definição de mapa elaborada pelos dois filósofos muito me auxiliou na apresentação do processo de transformação da cena musical pesquisada e da própria cidade, mas sem cair nos esquematismos fechados. O que proponho com esta pesquisa, em alguma medida, é *um mapa* da cena *heavy metal* cuiabana a partir da mescla de memórias e sensações, sons e sentimentos. Volta-se o olhar a uma cotidianidade que pode passar por desimportante politicamente no campo cultural – afinal, é *underground!* –, mas que há tempos tem sulcado o tecido urbano com práticas comunicacionais e artísticas.

Este mapa é constituído pelas lembranças tanto dos observados quanto minhas, a partir do acesso às memórias coletiva e histórica que envolvem a cidade. Esse material é sobreposto a uma pesquisa bibliográfica para, assim, construir essa espécie de cartografia-sonora do *underground* em Cuiabá.

Segundo o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1993), a memória coletiva transcende o indivíduo, e diz respeito a uma recordação atrelada ao espaço que um grupo (do qual faz parte quem relata) habitou, viveu. O autor se refere a um espaço compartilhado por uma coletividade por determinado tempo. E tal qual a música e o próprio espaço urbano, a memória coletiva é *dinâmica!* Ela é imanente e inseparável ao *espaço* – precisamente ao *espaço social*.

Desta forma, a sobreposição de diferentes mapas culturais é o que caracteriza esta proposta cartográfica. O mapa que proponho traz à tona as intensidades relacionadas às práticas dos músicos e dos envolvidos na cena musical. A cartografia que se apresenta neste trabalho, enfim, não indica apenas um caminho a ser percorrido, mas também atalhos e rotas alternativas que ainda podem ser exploradas sobre o objeto de pesquisa. E em alguma medida evidencia o próprio percurso acadêmico e intelectual que percorri no processo de construção da narrativa da tese.

Para a construção dos dados constitutivos deste mapa sonoro e *underground*, foi necessária a adoção de uma série de procedimentos – entendidos aqui enquanto métodos e técnicas a serem utilizados na pesquisa (SOUZA, GERHARDT, 2009, p. 13). Estes procedimentos foram norteadores para a mescla da parte teórica com a posterior observação, descrição e interpretação do objeto de pesquisa.

1.2 Ver e ouvir a cena

Conforme Maria Immacolata Vassalo Lopes (1990), a construção dos dados é a instância técnica da pesquisa e deve estar atrelada à perspectiva teórica adotada em um movimento dialético entre indução (transformação de fatos em dados) e dedução (transformação de conceitos em fatos). “Essas operações técnicas são: a observação (da informação ao dado), a seleção (do dado ao objeto) e a operacionalização (do objeto à informação).” (LOPES, 1990, p. 111).

A observação participante, o estar *in loco*, possibilitou a mim o acesso a fontes de informações importantes e diversas. Além da obtenção de material gráfico (*flyers*, cartazes, zines e fotos) e sonoro (CDs, fitas K7), a presença em shows, ensaios e encontros fortuitos ajudou a enriquecer a construção da narrativa e facilitou o contato com os envolvidos na cena. E ainda ampliou a minha experiência de ver e ouvir as dimensões da cena que antes eram compreendidas *na prática* e sem o viés acadêmico que norteia a pesquisa científica.

A revisão bibliográfica sobre *rock*, *heavy metal*, cena musical e demais tópicos abordados na narrativa da pesquisa forneceram o itinerário a ser percorrido para a construção dos dados. O que observar, o que coletar, quais informações estar atento. E um dos recursos utilizados para esta etapa da investigação foi a entrevista, uma vez

que se trata de um procedimento que possibilita uma expansão da consulta às fontes (LAGE, 2009).

O conhecimento prévio sobre os entrevistados e sobre a relação deles com a cena ajudou na busca por informações que pudessem ir além daquilo que já estava posto na relação estabelecida entre mim e os pesquisados. Obviamente que não foi um processo simples e livre de percalços: houve cancelamentos e recusas em responder algumas perguntas, além de espera por respostas e comentários evasivos.

As entrevistas foram pensadas de acordo com a situação logística da pesquisa, tendo em vista que eu já morava em Alto Araguaia (a 420 km de Cuiabá) quando fui aprovado na primeira seleção para o Doutorado do ECCO/UFMT. Apesar disso, fui a shows realizados em Cuiabá e pude acompanhar processo de gravação de algumas bandas. Foram constantes os encontros com membros da cena *heavy metal* cuiabana (tanto em shows quanto em ensaios) para a observação e coleta de dados.

A entrevista foi o método principal para a obtenção das informações na pesquisa de campo. Elas foram divididas em estruturadas (perguntas previamente formuladas), não-estruturadas (também chamadas de abertas, pois o tema é abordado livremente) e semiestruturadas (uma articulação das duas modalidades citadas).

As entrevistas não-estruturadas e semiestruturadas foram realizadas em Cuiabá *em carne e osso* durante passagens de som, shows e ensaios. O calor ruidoso dos sons, antes de atrapalhar, serviu de trilha sonora e mote para a rememoração de assuntos. Outros locais também foram utilizados (em datas previamente agendadas): a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), alguns bares e os locais de trabalho dos entrevistados. Algumas destas entrevistas foram gravadas em vídeo¹⁸ e outras apenas em áudio¹⁹.

A lista de personagens selecionados para a pesquisa incluía músicos com mis de 20 anos de atuação na cena cultural de Cuiabá. Por isso também realizei entrevistas em profundidade:

A finalidade da entrevista em profundidade é obter de uma pessoa dados relevantes para a pesquisa. A sua principal vantagem como o nome indica,

¹⁸ Elas foram registradas com uma DSLR (*Digital Single Lens Reflex*) Canon T3i (com as lentes 18-55mm e 50mm), com auxílio de um microfone externo. A intenção é aproveitar o material para a posterior construção de um documentário sobre o tema da pesquisa – ou pelo menos tomar como ponto de partida para a roteirização. Ressalta-se que não foram os entrevistados que encaminharam vídeos com as respostas ou com depoimentos: as entrevistas eram previamente agendadas e eu fiquei responsável pelo registro da imagem e do som das conversas com o equipamento descrito acima.

¹⁹ O áudio foi registrado em um gravador analógico convencional.

reside na possibilidade de se obterem informações pormenorizadas e aprofundadas sobre valores, experiências, sentimentos, motivações, ideias, posições, comportamentos, etc. dos entrevistados. (SOUSA, 2004, p. 411)

O processo de investigação também exigiu o uso de entrevistas temáticas, que é aquela que “[...] aborda um tema sobre o qual se supõe que o entrevistado tenha condições e autoridade para discorrer.” (LAGE, 2009, p. 74). Este modelo de entrevista foi utilizado para tópicos específicos a respeito da cena, como a questão dos zines e das gravações das bandas, por exemplo.

Por conta da já mencionada distância, algumas entrevistas eu fiz via questionário (do tipo estruturada, via *e-mail*), *chat on-line* (do tipo semiestruturada, via *Hangout*, do Google, e *Messenger*, do Facebook) e por telefone. Neste caso, a ferramenta escolhida foi o *WhatsApp*, que além de possibilitar o registro textual e em áudio, permitiu que fossem feitos contatos pontuais e mais rápidos sobre temas específicos (entrevistas temáticas).

Por mais que grande parte destas entrevistas se enquadre em um modelo previamente estruturado, houve liberdade para fazer algumas perguntas mais personalizadas aos entrevistados – graças ao conhecimento prévio sobre o envolvimento de cada um deles na cena²⁰. Todos os relatos colhidos ao longo dos quatro anos de pesquisa auxiliaram na construção da narrativa tanto no que diz respeito às informações quanto no próprio processo de observar e *pensar* a cena *heavy metal* e o *underground* cuiabanos.

Aliás, para a escolha dos personagens a serem entrevistados levei em consideração justamente a participação deles na cena *heavy metal* e na cena roqueira cuiabana como um todo – uma vez que a pesquisa também se volta, ainda que brevemente, ao percurso do *rock* em Cuiabá antes de se abordar o *heavy metal* em si. Ter conhecido ou tocado com alguns dos entrevistados ajudou na seleção daqueles que fizeram ou ainda fazem parte de bandas seminais ou que são ativas e significativas para a cena, bem como o envolvimento com a organização e apoio a eventos.

Essa importância, ressalta-se, não é algo exclusivamente decidido por mim. Ela também é atribuída pelos próprios integrantes da cena, que indicavam quem teria mais condições para falar sobre determinados assuntos, quem teria este ou aquele

²⁰ Cf. a tabela em anexo com o nome, data, forma de registro e tipo de entrevista para cada personagem abordado.

material, ou quem lembra ou participou desta ou daquela situação. Há, evidentemente, o meu arbítrio na escolha tendo em vista o objetivo da investigação a ser efetuada, além da minha proximidade com alguns dos personagens que poderiam contribuir ou facilitar o acesso a certas informações.

Desta forma, alguns entrevistados foram escolhidos por terem uma trajetória pessoal ligada ao percurso do *rock* e do *heavy metal* em Cuiabá. Todos eles de alguma maneira participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de situações, eventos ou assuntos que dizem respeito ao tema da pesquisa. Sejam músicos, público ouvinte, dono de bar ou organizador de eventos, os entrevistados contribuíram com experiências na cena e na vivência do chamado *espírito underground*.

E foram estes entrevistados que cederam parte do material analisado e que ilustra esta tese. Os discos, os materiais informativos, as fotos e todos os demais itens que chegaram a mim foram examinados mais de forma qualitativa do que quantitativa. E por uma razão lógica: a produção de bens materiais no *underground* é limitada, segue uma lógica próxima do escambo.

Os materiais aos quais tive contato serviram também como ponto de partida para a realização de algumas entrevistas. A história por trás da produção e da circulação desses objetos ajuda a concatenar episódios das cenas roqueira e *heavy metal* cuiabanas com a dinâmica da cidade no período analisado. Pode ser um simples ingresso ou um cartaz mais elaborado, uma anotação amarelada ou um vídeo raro: garimpei o que pude para trazer à tona a emergência do rock e do *heavy metal* em Cuiabá.

E o contato com discos, fitas K7 e demais itens fez com que a experiência de ter *vivenciado* a cena por um tempo voltasse à tona sob um outro aspecto, com outra *intensidade*. Afinal, enquanto pesquisador estou do lado externo da cena *heavy metal* cuiabana, mas não *alheio* a ela. Há, portanto, uma mescla de resíduos do que já se encontra no passado com as sensações experimentadas no presente – sensações estas que dizem respeito justamente ao que já se encontra no passado.

Para apresentar a emergência do *heavy metal* em Cuiabá é preciso voltar o olhar para o passado, mas com a consciência de que o que interessa é compreender como o circuito de produção, circulação e consumo da música pesada na cidade se atualiza no presente. “Com efeito, o interesse no passado está em esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente [...]” (LE GOFF, 2012, p. 15).

Realizar esse percurso sonoro do *underground* cuiabano exige, assim, o acesso a uma *memória*. E *memória* não é compreendida aqui como uma simples evocação ao passado. Entende-se *memória* tal como a define o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) na obra *Matéria e Memória* (1999):

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 1999, p. 280)

Assim, a memória no sentido bergsoniano é tanto preservação quanto acumulação do passado no presente. E nesta tese, memória diz respeito às práticas comunicacionais outrora realizadas por jovens em Cuiabá que são investidas de significação cultural e atualizadas – e também re-atualizadas – pela cena *heavy metal* cuiabana. Trata-se de um tipo de memória que diz mais à ação no presente do que a contemplação subjetiva do que já ocorreu: a partir da observação da cena *heavy metal* cuiabana na contemporaneidade busca-se encontrar os vestígios de sua origem.

Portanto, é a partir da sobreposição entre o arcabouço teórico com a análise do material histórico obtido que almejo apresentar, fazer e incitar reflexões sobre a cena *heavy metal* cuiabana e o mote ideológico que a singulariza. E tais reflexões auxiliam na compreensão de como parte do circuito musical *underground* em Cuiabá agencia ferramentas de auto-produção e de manutenção de uma cena musical.

Neste aspecto, os relatos dos envolvidos são essenciais para a contextualização da emergência do *heavy metal* na própria cena cultural da cidade.

“Por meio dessa compreensão somos capazes de entender melhor os aspectos rotineiros, as relevâncias, os conflitos, os rituais, bem como a delimitação dos espaços público e privado. Essas considerações baseiam-se no pressuposto de que os entrevistados não são ingênuos espectadores, nem subjetividades ao acaso ou atores não-críticos.” (NETO, 1994, p. 62)

Os entrevistados são unidades qualitativas que possibilitam o acesso a uma memória coletiva - que. Esta memória diz respeito a recordações atreladas ao espaço que um grupo (do qual faz parte quem relata) habitou, o espaço social. Trata-se de uma memória dinâmica solfejada por quem esteve presente em shows e eventos da

cena – inclusive no período anterior a minha entrada no universo rock/*heavy metal* de Cuiabá – e que gravou as sensações e impressões do que viu, ouviu e viveu.

É neste sentido que o trabalho de campo aproxima-se, em alguma medida, de uma abordagem etnográfica. No âmbito etnográfico, a descrição dos eventos e das paisagens no entorno da cena *heavy metal* cuiabana ajudam a fixá-la em uma forma pesquisável. E a descrição a qual se refere aqui é a descrição densa, nas acepções de Geertz (1989): primeiro se apreende as estruturas significantes do fenômeno social observado para, com o auxílio delas e da investigação de campo, apresentá-lo posteriormente.

As estruturas significantes da qual escreve Geertz (1989) dizem respeito ao resultado da interação dos indivíduos com o seu entorno. Por isso considero importante traçar um percurso histórico da cidade e da cena musical para observar como se dá a subjetivação da ideia de *underground* por uma parte da juventude cuiabana. A escolha de uma base interdisciplinar aliada a uma observação participante complementam o processo de investigação de um objeto de pesquisa que, por sua própria natureza cultural, é impermanente.

1.3 Recorte temporal

A cena *heavy metal* cuiabana que é objeto desta pesquisa está delimitada entre 2004 e 2014. A opção deste recorte está relacionada à minha participação na cena e a marcos referenciais, que são dois: 1) em 2004 foi inaugurado o Cavernas Bar, um importante *lugar* para a cena *heavy metal* e roqueira na cidade – e para o *underground* como um todo; 2) em 2014, além de ser o início da pesquisa propriamente dito, o Cavernas Bar completou 10 anos de atividade, o que permite olhar pelo retrovisor da cena e observar o percurso que foi trilhado pelas bandas e demais envolvidos nesse período através desse bar.

Além dos marcos referenciais acima mencionados, vale destacar que entre 2004 e 2014 houve um aumento no número de bandas de *heavy metal* em Cuiabá. São estas bandas que, à sua maneira, subsidiam a investigação sobre o *modus operandi* de uma cena musical *underground*, em especial após a inauguração do Cavernas Bar, que se tornou um importante *lugar* para instrumentistas e entusiastas da música pesada.

Ressalta-se, porém, que o foco da pesquisa não é o Cavernas Bar, mas sim o fenômeno cultural que, a partir da inauguração do bar, passa a apresentar feições e sonoridades mais nítidas – a cena *heavy metal*. É evidente que o Cavernas Bar não é o único espaço a abrigar shows de *heavy metal*, mas durante os 10 anos de atividade ele se tornou o principal ponto convergente para os *headbangers* e entusiastas da cultura *underground*. É a partir deste lugar que um circuito de shows de *heavy metal* passa a integrar subcutaneamente o tecido cultural de Cuiabá.

É preciso deixar claro também que a pesquisa se volta para um fenômeno cultural cuja subjetivação sobre o que é *underground* já havia sido iniciada pelas bandas de rock das décadas de 1980 e 1990 em Cuiabá. Por isso estruturei o texto de uma maneira que pudesse ser feita a apresentação do rock na cidade e do surgimento de bandas que optaram pelo *heavy metal* enquanto forma de expressão artística. O recorte temporal e a identificação da existência de uma cena *heavy metal* compõem a parte processual da investigação – a instância horizontal da pesquisa (LOPES, 1990).

Tanto a delimitação cronológica quanto a observação do objeto de pesquisa durante a construção de dados fizeram surgir questionamentos sobre a manutenção e renovação da cena, sobre a entropia pela qual ela passou e sobre o momento mais recente de articulação das forças-motrizas do *underground* musical em Cuiabá. Qual a relação da cena *heavy metal* com as demais cenas musicais da cidade?

De alguma maneira, todo o processo de pesquisa acima descrito busca trazer à tona informações e impressões que não foram ainda registradas, que existem apenas em uma memória coletiva compartilhada entre *headbangers* e entusiastas da música pesada e do universo *underground*. *Heavy metal* em Cuiabá? “Agora que que é esse?!²¹”, diriam os cuiabanos *tchapa* e cruz. Porém, há sim um segmento musical com feições sonoras e visuais globais que são singularizadas sob o calor característico da capital mato-grossense.

É evidente que condensar 10 anos de uma cena musical não é uma tarefa simples – e acredito ser esta uma meta difícil de ser atingida plenamente. Tal qual escreve o professor e pesquisador Romeu Gomes, acredito que “[...] o produto final da análise de uma pesquisa, por mais brilhante que seja, deve ser sempre encarado de forma provisória e aproximativa.” (GOMES, 1994, p. 79).

²¹ Trata-se de uma expressão tipicamente cuiabana equivalente a “O quê?” (CAMPOS, 2014).

Não quero, obviamente, impor o meu modo de ver a cena. E por isso cerquei-me de um método que possibilitasse unir as lembranças decantadas na memória dos personagens entrevistados com minha experiência enquanto músico dileitante para rasurar um mapa da cena *heavy metal* e do *underground* cuiabanos. Este mapa traz implícita uma questão básica da pesquisa: como se configura a comunicação neste início de século – ainda mais aquela que é realizada em um segmento cultural que se autodenomina *underground*?

O meu objetivo nesta pesquisa também é lançar luz sobre o significado envolvido tanto na estética quanto em *ser underground*. O que está por trás da manutenção de uma postura transgressiva esteticamente – mas que em alguma medida foi aplainada pelos excessos da produção econômica tecnocrática? O que é ser *underground* no cerrado mato-grossense?

É a partir desta abordagem interdisciplinar que rasurei este mapa da cena *heavy metal* cuiabana. Porém, deixo claro que almejo suscitar mais reflexões do que apontar respostas definitivas.

CAPÍTULO 2

CUIABÁ: UMA URBANIZAÇÃO PRETÉRITA

A cidade de Cuiabá, que completará três séculos de existência em 2019, apresenta-se como um caleidoscópio sonoro cujas amplitudes de cada som podem ser observadas numa oscilação entre o moderno e o tradicional – da música eletrônica ao cururu²², do *death metal* a música de concerto, do *jazz* ao lambadão²³. Esse emaranhado de sons reverbera pelo espaço urbano, que por si só sugere cartografias mentais e emocionais que possibilitam diferentes experiências interacionais a partir da experiência de ser *flâneur*, ou do simples *estar* na cidade: tem-se paisagens afetivas embaladas por múltiplas sonoridades, afetos²⁴ compostos por variadas texturas musicais. As ruas, os prédios e todo o ambiente urbano cuiabano do século XXI se impregnam de melodias e ruídos, cantos e gritos, harmonias e dissonâncias: são pichações sonoras que inundam a cidade.

Cuiabá evidencia-se desde a segunda metade do século XX como uma cidade comunicacional. Hoje a capital mato-grossense, cuja origem remonta ao garimpo, no século XVIII, apresenta-se ao mundo com uma economia de comércio calcada em *commodities* e serviços no Oeste brasileiro. É neste palco urbano que sonoridades que se autodenominam *underground* reverberam ações e preceitos que remetem aos anos

²² Manifestação cultural popular de cunho religioso característica de Mato Grosso. Ela é realizada majoritariamente por homens, os cururueiros. Eles entoam versos sobre o som da viola-de-cocho, ganzá e mocho. Sobre estes instrumentos, cf. as notas 321, 322 e 323 na página 179 desta tese. Sobre os cururueiros, cf. OLIVEIRA, Edigelcio de Araújo. Cururueiros rezadores em Mato Grosso. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2014. Disponível em: < http://ri.ufmt.br/bitstream/1/424/1/DISS_2014_Edigelcio%20de%20Araujo%20Oliveira.pdf >. Acesso em 16 de julho de 2018.

²³ O lambadão é um gênero musical popular na Baixada Cuiabana. As características sonoras dele são a guitarra sem distorção, os teclados emulando naipes de metais e as letras de duplo sentido. Há grupos que possuem dançarinas.

²⁴ Em *O Abecedário de Gilles Deleuze* (1996), um documentário dirigido por Pierre-André Boutang, o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) é entrevistado por Claire Parnet. Na letra “i”, de *ideia*, Deleuze define “conceitos” como criação da Filosofia e “percepto” como um conjunto de sensações e percepções que vão além daqueles que as sentem (“De certa forma um percepto torce os nervos...”). Em seguida, o filósofo discorre sobre “afeto” remetendo à ideia de percepto, e o faz de uma maneira que vai ao encontro da discussão proposta nesta tese: “Não há perceptos sem afetos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afetos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afeto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afetos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível.” Entende-se, assim, que o afeto é o devir e ao mesmo tempo o agente desse devir. A definição de “afeto” de Benedictus de Spinoza na obra *Ética* (2009, p. 98) também auxilia na compreensão do conceito nesta tese: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” É a partir destas definições que se utilizará o termo *afeto* nesta tese.

1960, período em que o *rock'n'roll* se instituiu – ou foi instituído – como *leitmotiv*²⁵ ideológico e sonoro para a insatisfação de parte da juventude mundo afora e, também, em Cuiabá.

Porém, antes de aprofundarmos a discussão considera-se necessário apresentar o espaço onde esse *leitmotiv* transita e se metamorfoseia em sons e em outros signos: Cuiabá. Trata-se de um breve percurso histórico que visa situar o território sobre o qual o objeto de pesquisa atua.

Segundo o geógrafo e professor Cornélio Silvano Vilarinho Neto (2009, 2014) o processo de urbanização de Cuiabá e de Mato Grosso se dá concomitante ao desordenado inchaço populacional pelo qual a região Centro-Oeste passou até meados do século XX. Na verdade, o Brasil como um todo vivenciou uma *urbanização pretérita*, tal como assinala o geógrafo brasileiro Milton Santos (1993): um processo cujas vicissitudes estruturais foram marcadas pela precariedade de planejamento das estruturas administrativas. Cuiabá não difere deste quadro de desenvolvimento.

Para se ter uma noção de como se deu o processo de urbanização de Cuiabá, parte-se da divisão proposta por Milton Santos sobre a história de um meio geográfico no livro *A Natureza do Espaço* (2014). O autor propõe três fases, sendo a primeira o *meio natural*, no qual as condições naturais constituem a base material da existência dos habitantes. É o que se observa no período de formação da cidade de Cuiabá (até início do século XX).

A segunda fase é o meio técnico, quando os objetos que formam o meio geográfico são ao mesmo tempo técnicos e culturais. É quando as “[...] áreas, os espaços, as regiões, os países passam a se distinguir em função da extensão e da densidade da substituição, neles, dos objetos naturais e dos objetos culturais, por objetos técnicos.” (SANTOS, 2014, p. 236).

Na terceira fase descrita por Milton Santos (2014), o meio geográfico se transforma em meio técnico-científico-informacional. Este período se dá no pós-Segunda Guerra Mundial, sendo acentuado a partir da década de 1970 (SANTOS, 2014) – fruto de uma reestruturação sistêmica que ocorreu em escala global iniciada na década anterior, como assinala o teórico marxista Fredric Jameson:

²⁵ Termo alemão que pode ser traduzido como “motivo condutor”. Quando considerado em uma narrativa, *leitmotiv* se refere aos motivos recorrentes que estão associados a determinadas personagens, situações, objetos ou conceitos abstratos. Cf. [E-Dicionário de Termos Literários](#).

[...] o capitalismo tardio em geral (e os anos 60 em particular) constitui um processo em que as últimas zonas remanescentes (internas e externas) de pré-capitalismo – os últimos vestígios de espaço tradicional ou não transformado em mercadoria dentro e fora do mundo avançado – são agora finalmente penetradas e colonizadas por sua vez. [...] Os anos 60 terão sido então o momentoso período de transformação em que a reestruturação sistêmica se fez em escala global. (JAMESON, 1991, p. 124)

A visualização destas fases no tecido urbano cuiabano auxilia numa compreensão sonora da cidade, e possibilita ouvir, ver e sentir como se dá o diálogo entre o espaço citadino e os sons que permeiam a vida social que nele habita. O percurso do próprio desenvolvimento da cidade lança luz sobre o que é possível ouvir quando se passeia por ela. Acessemos, ainda que brevemente, os primórdios de Cuiabá através de relatos para *ouvir* a cidade de outrora, em pleno *meio natural*.

2.1 Cidade e meio natural

A origem da cidade remonta às margens do rio Coxipó-Mirim, no século XVIII. Foi neste local que, casualmente, os bandeirantes encontraram ouro. Após este primeiro veio aurífero ter se exaurido, eles migraram para outra região do mesmo rio, e fundaram o povoado denominado Forquilha (1719), que foi elevado a Vila Bom Jesus de Cuyabá em 1727. A rica e interessante história de formação de Cuiabá é marcada por uma intensa exploração dos recursos naturais – primordialmente o ouro – e por um não compromisso de ocupação efetiva do espaço geográfico (RIVERA, 2006, 2011).

O desenho da vila era barroco, com ruas e becos estreitos, e topografia movimentada²⁶. Isso só mudaria no início do século XIX, após a vila ser elevada à categoria de cidade e, tempos depois, ser declarada capital provincial. Este fato impulsionou o enriquecimento do repertório arquitetônico da região, como evidenciam litografias e desenhos da época (SIQUEIRA, 2007; FREITAS, 2011).

O inventor, desenhista e polígrafo francês Hércules Florence, considerado o pai da fotografia no Brasil²⁷, esteve em Cuiabá na expedição do cônsul da Rússia

²⁶ Para um quadro detalhado de como a vila se configurava, ver NOLASCO, Simone Ribeiro. Patrimônio cultural religioso: a herança portuguesa nas devoções da Cuiabá colonial. Cuiabá, MT: Entrelinhas : EdUFMT, 2010.

²⁷ Cf. KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

Barão de Langsdorff, entre anos de 1825 a 1829. Ele veio como segundo desenhista, com então 21 anos de idade.

As impressões e sensações foram narradas num diário, acompanhadas por ilustrações em traços simples mas densos em detalhes. Este material ficou esquecido de 1829 a 1874 na casa da família Taunay²⁸, sendo publicado em 1875 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro²⁹. É peculiar a descrição que Florence faz de Cuiabá, quase palpável aos ouvidos, tendo em vista o aspecto bucólico de um espaço urbano ainda em formação:

Não há senão 18 ou 20 casas de sobrado, esse mesmo pequeno: todas as mais são térreas. Cada casa tem nos fundos um jardim plantado de laranjeiras, limoeiros, goiabeiras, cajueiros e tamarindeiros, árvore cuja folhagem densa e escura forma no meio das outras agradável contraste, concorrendo todas elas para darem à povoação aspecto risonho e pitoresco. (FLORENCE, 2007, p. 123)

O relato de Florence traz uma cidade com poucas casas, com negros e mulatos pelas ruas, crianças procurando ouro nos regos d'água que se formavam nas ruas quando chovia, galinhas em abundância. Cuiabá configurava-se como uma cidade onde a agricultura e a criação de animais eram basicamente para a subsistência. Porém, apesar da fisionomia interiorana, a cidade também já exportava algodão, café, feijão, milho, tamarindo e aguardente de superior qualidade, nas palavras de Florence (2007).

Segundo Florence, os costumes gerais dos cuiabanos eram semelhantes aos dos demais brasileiros, mas a particularidade do espaço urbano desde já imprimia singularidade ao espectro cultural da cidade:

Descrever os costumes gerais da população de Cuiabá, é decerto descrever os de todos os brasileiros; entretanto aqui várias circunstâncias locais concorreram para dar hábitos peculiares à terra, imprimindo-lhes cunho característico e, embora pernicioso, de certo modo original. (FLORENCE, 2007, p. 127)

É interessante notar a observação feita por Florence (2007) ao atribuir a originalidade dos hábitos culturais cuiabanos às questões locais, do espaço urbano. A

²⁸ Trata-se de uma família conhecida pelo histórico artístico e científico, sendo o membro mais ilustre Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, o visconde de Taunay. Foi o próprio Florence quem deixou o diário com esta família, pois eles tinham interesse em saber como foi a expedição, já que Adriano Taunay, então primeiro desenhista, havia morrido afogado ao atravessar a cavalo o rio Guaporé, afluente do Rio Madeira.

²⁹ Utiliza-se nesta tese a obra *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*, publicada em 2007 pelo Senado Federal.

sensibilidade dele já identificava a intersecção que envolve a dinâmica social e o espaço no qual as relações cotidianas são construídas, e que acabam por influenciar nas questões culturais.

No período em que Florence esteve em Mato Grosso, os sons naturais prevaleciam. Ele inclusive propôs a *zoophonia*³⁰, na qual ele ouviu e transcreveu em partituras os sons dos pássaros, antas, macacos e outros animais que ouviu – e que provavelmente caçou (VIELLIARD, 1993). E ele o fez sem dispor de aparelhos de registro e análise.

As impressões do naturalista Carlos Von Den Steinen, que partiu de Cuiabá em sua excursão ao Xingu, também ajudam a ilustrar uma cidade ainda por se fazer, mas que já exibia particularidades no âmbito cultural. O relato dele consta no livro do também naturalista Herbert Huntington Smith, *Do Rio de Janeiro a Cuyabá – Notas de um naturalista* (1992), que em sua última expedição, iniciada em maio de 1881, passou pelo Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Mato Grosso, tendo ficado dois anos em Cuiabá.

Apesar do livro ser assinado por Smith, é Steinen quem expõe impressões sobre a cidade³¹. Ele a descreve como uma capital idílica no meio do sertão, canto perdido do mundo cujo progresso viria quando se construísse uma estrada de ferro – que, por sinal, nunca foi construída³². As feições das casas e do entorno são simples, tais quais as descritas por Florence: há porcos andando nas ruas, gatos e cães nos quintais.

Porém, chama a atenção a efervescência sociocultural que a cidade já apresentava neste relato de Steinen de 1886, num sincretismo que até hoje perdura:

³⁰ Zoofonia é um termo que remete à Bioacústica, campo de estudo multidisciplinar que se firmou apenas em 1960.

³¹ O relato de Steinen também consta no livro *O Brasil Central. Expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu*. São Paulo: Arq. Editora Nacional, 1942. Esta obra, escrita por Karl von den Steinen (grafia original do nome dele), possui algumas diferenças ortográficas, mas o que é descrito com relação à Cuiabá é essencialmente o mesmo.

³² Interessante notar como há em Cuiabá e em Mato Grosso um imaginário de progresso atrelado a trens e trilhos. A relação é antiga e envolve fatos políticos. Um exemplo recente é a Ferrovia Senador Vicente Vuolo, que começou a ser pensada em meados da década de 1970 e só chegou de fato a Mato Grosso nos anos 2000. Ainda hoje, 2018, ela está incompleta – o projeto final tem 600 km de trilho, partindo de Rondonópolis, município situado ao sul do estado, passando por Cuiabá e indo até Sorriso, no médio norte. Outro exemplo desse imaginário é o recente imbróglie com o veículo leve sobre trilhos (VLT) para a Copa do Mundo de Futebol, em 2014. A obra literalmente rasgou a cidade e não chegou a funcionar durante o evento, tendo gerado gastos públicos e transtornos diversos por conta das modificações urbanas feitas para a sua “instalação”. Sobre a questão dos trilhos e do imaginário de progresso, cf. BORGES, Fernando Tadeu de Miranda. *Esperando o Trem: sonhos e esperanças de Cuiabá*. São Paulo: Scortecci, 2005.

Insipidez é a queixa commum dos filhos de outras provincias pertencentes ás melhores classes. O indigena pouco se lhe dá d'isso; tem o seu modo de gozar a vida. É impossível que haja cidade no mundo em que mais se faça música, mais se dance, mais se joguem cartas; impossível que em qualquer outro logar mais frequentemente se agitem as bandeiras de procissões, e melhor se saiba combinar as devoções collectivas com os prazeres sociaes. (STEINEN *apud* SMITH, 1922, p. 322-323)

Os diferentes fotogramas culturais que Cuiabá exhibe hoje são frutos da absorção de variadas expressões artísticas pela cidade e por seus cidadãos, e este fato, como se observa no relato acima, tem ocorrido há tempos. As combinações entre o que chega de outras localidades e o que é vernáculo – ou melhor, *chapa e cruz*, segundo uma expressão dos próprios cuiabanos – geraram e ainda geram bens simbólicos cuja fruição se dá no espaço urbano. Num cenário cultural incipiente devido ao isolamento geográfico, “[...] as únicas distrações possível em Cuiabá eram visitar os jardins públicos, os edificios de maior representatividade e tomar banho nos rios que serpenteiam a cidade, como o Cuiabá e o Coxipó.” (FREITAS, 2011, p. 54).

A Cuiabá descrita por viajantes e por aqueles que vieram à região em expedições científicas dão conta de uma cidade essencialmente agrícola, com traços básicos do colonialismo no traçado das ruas, das construções e estilo de vida da população (MORENO, HIGA, 2017):

As casas eram ‘coladas’ umas `as outras, construídas faceando a testada dos lotes, no alinhamento das ruas; as paredes largas eram construídas em taipa-de-pilão, adobe ou pau-a-pique, técnicas construtivas em terra crua herdadas dos bandeirantes; os telhados apresentavam duas águas, com a cumeeira paralela à rua. A mão de obra era constituída basicamente de índios e negros. (FREITAS, 2011, p. 30)

Numa cidade em processo de expansão, tendo em vista a conjuntura inicial de formação, prédios, praças e rios no entorno da cidade sugerem diferentes mapas de fruição do espaço urbano. As festas populares, as touradas e eventos culturais diversos ajudavam a oxigenar a ainda predominante atmosfera bucólica da cidade:

Quem passa? Mulheres vestidas de cores berrantes, oferecendo peixes, frutas ou rapadura, doce primitivo do tamanho de tijolo; uma rapariga vendendo cigarros escuros embrulhados em palha de milho, outra vendendo refrescos em garrafas de vinho ou cerveja, todas balançando os braços pendentes, trazendo mercadorias sobre a cabeça, ainda que fosse um unico limão; alguns rapazes chupando canna, um negro velho monologando animadamente, o bobo Totó de cartola amassada, laço de côr na lapella do casaco, consumindo a roupa já sovada, acompanhado da mocidade esperançosa; de vez em quando alguns soldados; um esmoleiro sem chapéu, legitimado pela opa vermelho-cereja, de mangas pretas; uma

velha horrenda trazendo, envolto num lenço, um santo, que pode ser beijado mediante alguns cobres. (STEINEN apud SMITH, 1922, p. 321)

É no encontro entre os habitantes que a cidade vai se construindo socialmente. Segundo o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2006), o espaço atua decisivamente na continuidade das relações sociais de reprodução (relação biológica entre os sexos) e das relações de produção (divisão do trabalho e sua organização). Nas palavras do autor, cada sociedade produz o seu espaço num processo que envolve a disposição e o cultivo de *lugares* – conceito que será abordado no Subcapítulo 3.3 . Nas entrelinhas deste processo de construção do espaço social encontram-se as fruições simbólicas e materiais de objetos culturais, que acabam por aproximar as pessoas com interesses em comum.

Através destes relatos é possível observar que a intersecção entre o espaço urbano e a música em Cuiabá ocorre há tempos. A trilha sonora deste cenário idílico onde transitam pelas ruas porcos, cabras e cachorros é composta inicial e basicamente de sons eruditos, com destaque ao piano, que junto a peças teatrais tornavam menos monótona a vida provinciana (RODRIGUES, 2000).

O relato de Steinen (apud SMITH, 1922, p. 346) ajuda-nos a *ouvir* a Cuiabá antiga e erudita: “Infelizmente quasi nunca falta piano. Havia então mais de 60; [...] Até nos becos mais escuros, badalavam todas as noites os sinos do mosteiro ou atirava-se aos ceus *La prière d’une vierge*.” Mais adiante, o relato de Steinen inclui um *fait-diver* que ilustra o ambiente rural que configurava a paisagem urbana cuiabana de outrora, reafirmando o tom pitoresco mencionado por Florence (2007):

“Não há objectos de luxo, e não era preciso muito cuidado nas salas de visita. Espantamo-nos um dia, que estavamos sentados n’uma sala com a dona da casa. De repente saltaram da varanda por cima do piano tres cabras malhadas, que depois de alguns pulos fugiram para a rua pela porta entre-aberta. Envergronhou-nos, porém, termos perdido tão depressa o sangue frio, porque a senhora não fez o minimo caso dos bichinhos galopantes. (STEINEN apud SMITH, 1922, p. 347)

O olhar para os sons e as peculiaridades do tecido urbano ainda em formação evidenciam as condições naturais que serviram de base material para a existência dos primeiros habitantes do que viria a ser Cuiabá. O desenvolvimento técnico implementado em prol do progresso material permite-nos observar o processo de artificialização do território. A sociedade aos poucos instrumentaliza o ambiente que habita, e assim o transforma em *meio técnico*.

2.2 Meio técnico e a instrumentalização do cerrado

A fisionomia do espaço urbano de Cuiabá começa a mudar entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX, período em que a arquitetura vernacular de cunho colonial foi sendo substituída por traços europeus. E, claro, novos sons passam a ser ouvidos pela cidade. Os novos traços do desenho urbano foram acompanhados por um considerável crescimento populacional e por novos hábitos socioculturais. Isso se deu devido o novo ciclo econômico pelo qual Mato Grosso atravessava com a exploração da erva-mate, poaia³³ e borracha (MORENO, HIGA, 2017). Soma-se a isso o telégrafo que, a partir de 1914, obliterou o distanciamento de Mato Grosso do restante do país. Tem-se a segunda fase de transformação do meio geográfico cuiabano: o meio técnico.

As estreitas ruas de bloquetes passam a ser divididas entre pedestres, carros de bois e automóveis – os bondes puxados por burros saem de cena em 1918. A energia elétrica é instalada e intensifica-se o comércio via Rio Cuiabá, sendo muitos produtos importados da Europa e detalhadamente descritos em anúncios nos jornais (FREITAS, 2011).

Porém, observa-se que as mudanças estruturais pelas quais a cidade passa se dão de maneira assimétrica e quebradiça, assim como ocorreu em outros países latino-americanos (BUENO, 2010). É no embalo do início do século que Cuiabá começa a mudar sua paisagem urbana. Tem-se o início da instrumentalização do cerrado.

A partir da década de 1930, Cuiabá passa a receber um forte incentivo da política federal (“Marcha para o Oeste”) e inicia um novo ciclo de crescimento urbano. Esta nova configuração da cidade veio a reboque de todo um programa do poder público em ocupar os “espaços vazios” do Brasil Central – a implantação das Colônias Agrícolas Nacionais (1937-1945), no governo de Getúlio Vargas. Foi nesse período, em 1930, que foi fundada a primeira escola de música oficial em Cuiabá e, anos depois, o Centro Artístico e Musical de Mato Grosso, em 1947 (RODRIGUES, 2000).

³³ Também conhecida como ipeca e ipecacuanha, trata-se de um arbusto do estrato inferior de matas cuja ocorrência se dá nas depressões do Guaporé e do Alto Paraguai. Apesar de sua exploração ter se iniciado no século XVIII, somente no século seguinte passou a ser exportado para a Europa tendo atingido o auge da produção entre 1885 e 1890 (MORENO, HIGA, 2017).

Durante a interventoria de Júlio Müller (1937-1945) foram realizadas obras com estética ora *art déco* (Cine Teatro, 1942) ora *neocolonial* (Residência dos Governadores, 1940) – o que não rivalizava com a fisionomia preexistente da cidade e nem significou grandes avanços arquitetônicos (CASTOR, 2013). O trânsito no centro da cidade ainda não era tão intenso a ponto de ser possível avistar ainda na década de 1940 o tráfego de juntas de boi próximas a Avenida Getúlio Vargas, hoje uma das principais vias da cidade.

É neste período que se inicia um intenso processo de reurbanização da cidade, que culminou em novos prédios públicos, novos bairros e avenidas. Destacam-se a abertura da estrada ligando Cuiabá a Campo Grande (numa época em que os dois atuais estados eram um só) e a instalação da Faculdade Federal de Direito de Mato Grosso (1954), que foi importante para a posterior fundação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Entre as décadas de 1950 e 1970 observa-se que a urbanização de Mato Grosso sofre forte influência do avanço da fronteira agrícola, que atraiu mão-de-obra de outras regiões do país. No norte do estado, por exemplo, estradas e povoados eram abertos a golpes de facão, foice e machado. Dentre os sinais da modernização pode-se citar a expansão agropecuária, a mecanização agrícola, o avanço do setor de serviços, o desenvolvimento da agroindústria e do setor de telecomunicações³⁴.

Enquanto isso, Cuiabá passou a adquirir uma paisagem ainda mais *concreta* (mais asfalto, calçadas e prédios: objetos do *progresso*), apesar de o verde ainda resistir em algumas partes da cidade. Imagens daquele período mostram a Praça Alencastro, a antiga Praça Real – local onde eram realizadas as apresentações teatrais no final do século XIX –, com calçadas largas, um jardim bem cuidado, um chafariz central, gasômetro e várias palmeiras. Mas esta imagem acabou por se desfazer à medida que o *desenvolvimento* aportava em Cuiabá.

A paisagem física se altera de tal maneira que o antigo perde terreno para esse *novo moderno* que começa a preencher o *velho* espaço urbano. A demolição da Catedral do Senhor Bom Jesus de Cuiabá em 1968³⁵ é um dos principais marcos de

³⁴ A primeira retransmissora televisiva, por exemplo, foi inaugurada em 1969. E vale lembrar que oito anos antes, em 1961, foi fundado o Conservatório Mato-Grossense de Música, no qual eram oferecidas aulas de piano, teoria musical, acordeão, violão e harmonia (RODRIGUES, 2000). Trata-se de um avanço no campo artístico-comunicacional.

³⁵ O documentário *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian* (2005), de Aliana Camargo e Cristiano Costa, traz imagens da demolição da catedral. As filmagens foram feitas por um dos nomes mais importantes no que diz respeito aos registros fotográficos de Cuiabá, Lázaro Papazian. Ele nasceu em

como as transformações ocorridas mundo afora podiam, de alguma maneira, reverberar em hinterlândias como Cuiabá.

A cidade passou a sofrer grandes transformações a partir da demolição da Catedral, que ocorreu concomitante a várias transformações políticas no país – a edição do Ato Institucional nº 5, o AI-5, é um exemplo emblemático neste sentido.

A velha matriz tornou-se uma referencia estruturante de uma determinada época, assim como se tornou a sua derrubada. As tensões entre o velho e o novo já estavam estabelecidas em outros processos de transformação anteriores, entretanto, nenhuma outra intervenção espacial teve a força deflagradora dessas tensões como teve a demolição da catedral. (BRANDÃO, 1997, p. 2-92)

No final dos anos 1960 já era latente a impressão de que a cidade atrelava uma modernização a uma perda dos espaços naturais e dos prédios históricos. Pode-se considerar esta nova configuração um dos reflexos da transformação da cidade em *meio técnico-científico-informacional*.

2.3 Meio técnico-científico-informacional: novo espaço social cuiabano

As transformações ocorridas no espaço urbano foram responsáveis pela *desruralização* de Cuiabá. Para além da cidade, houve expansão agropecuária, mecanização agrícola, desenvolvimento das telecomunicações³⁶ (MORENO, HIGA, 2017). Assim, tem-se a construção paulatina e desordenada do *meio técnico-científico-informacional* cuiabano, no qual a informação é o vetor principal dos processos sociais.

15 de agosto de 1906, na Armênia, mas teve de deixar o país por causa da Primeira Guerra Mundial. Após se refugiar com a mãe e irmãos em Paris, chega ao Brasil em 1922, instalando-se definitivamente em Cuiabá em 1926. Papazian deixou um rico acervo da Cuiabá antiga, sendo possível observar pelas imagens como a *modernização* alterou o espaço urbano da cidade. As fotos e filmagens deste imigrante registram uma cidade em processo de transformação, e é interessante notar como parte da história local foi registrada sob o olhar atento de um estrangeiro, alguém que veio de longe e escolheu a cidade para viver. Papazian morreu em 1991. Cf.: *Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian*. Disponível em: < <http://youtu.be/oa9rpNWyJ40> >. Acesso em 15 de março de 2017.

³⁶ No que diz respeito à comunicação, vale lembrar que o primeiro jornal a circular em Cuiabá data de 1839, sendo profícuo o número de publicações desta natureza. A primeira rádio a funcionar na cidade data de 1934, com curta duração. Cinco anos depois a radiodifusão se estabelece enquanto instrumento de informação (principalmente no norte do estado, que se encontrava mais isolada). Destaque para a rádio Clube A Voz do Oeste (1939).

Este processo de transformação exigiu com que uma nova configuração urbanística fosse adotada. O resultado é uma nova e *glocal* ecologia de objetos que influenciou e que continua a influenciar diretamente as relações sociais e a construção da subjetividade, tal como escreve Milton Santos (2014, p. 77): “A significação geográfica e o valor geográfico dos objetos vem do papel que, pelo fato de estarem em contiguidade, formando uma extensão contínua, e sistematicamente interligados, eles desempenham no processo social.”

As transformações estruturais e simbólicas que marcaram a modernização sessentista de Cuiabá foram ampliadas, e a cidade vai sendo moldada à luz do que os seus gestores consideravam progresso:

O ‘visual’ da cidade acusa a transformação através do verde que se perde; da poluição que muda o cheiro da terra molhada; do espaço construído que se alastra sem controle; do ‘novo’ padrão de construção que altera a ‘cara’ da cidade roubando-lhe a identidade e a história. Tudo isso se perdeu para Cuiabá receber o capital urbano que, exigente, não entra em ‘casa de gente simples’, pois ele não combina com pessoas, mas com ‘coisas’, que vem ser valoradas (e não valorizadas), para que os principais atributos da cidade: seu verde, seu chão, seu povo (não mais pessoas, mas força de trabalho), passassem a expressar valor de troca (não mais valor de uso). Só assim Cuiabá abriria os “braços” ao “sonhado” desenvolvimento. (RIVERA, 2009, p. 30)

Cuiabá é, em alguma medida, o reflexo urbano do desenvolvimento pelo qual Mato Grosso passou a partir da década de 1970, com construções grandes, com muito concreto: a criação da Universidade Federal de Mato Grosso, em 1970; a construção do Centro Político-Administrativo (CPA), entre 1973 e 1975, na parte leste da cidade (que até hoje abriga a estrutura administrativa do governo estadual); as construções do estádio Governador José Fragelli (conhecido como Verdão), em 1976³⁷, e da Estação Rodoviária de Cuiabá, em 1979 – além da abertura de mais avenidas e a própria divisão do estado em 1977.

Da década de 1980 em diante a fisionomia da cidade assume outros contornos devido a arquitetura conhecer maior diversidade de linguagens e revestimentos, que não diminuíram em nenhuma medida as manifestações espaciais das desigualdades sociais (ROMANCINI, 2009; MORENO, HIGA, 2017). A ocupação desordenada criou uma paisagem urbana talhada por prédios altos ao lado de construções

³⁷ O Verdão foi demolido em 2010 para a construção da Arena Pantanal, a fim de abrigar jogos da Copa do Mundo de 2014. Como Mato Grosso não possui times em campeonatos importantes e de alcance nacional, o novo estádio tem sido usado para abrigar shows e eventuais partidas de times de campeonatos regionais.

históricas, casas improvisadas próximas a condomínios de luxo. É o embate urbano entre o antigo e o moderno, entre a eficiência e a precariedade: a sobreposição de diferentes temporalidades dentro de um mesmo território.

Fotografias e crônicas de jornais lançam luz sobre a transformação de diversos pontos da cidade. As crônicas do coronel Octayde Jorge da Silva³⁸, escritas para os jornais O Estado de Mato Grosso e Diário de Cuiabá, nos servem de exemplo. Em um texto do final da década de 1980, ele dá suas impressões sobre a Praça Alencastro, já bem alterada pelo processo de modernização do espaço urbano:

Depois muita coisa foi destruída, em nome da remodelação. E o jardim, mudado, modernizado, deixou de ser atração. E deixou de ser Alencastro!... As retretas sumiram. As quermesses acabaram. As moçoilas procuram outros lugares para os passeios. É que as voltas viraram *curtir um som...* ou *pintar num pedaço*, para um *papo legal* ou um *embalo chocante*. (OCTAYDE apud BORGES, 2013, p. 333)

As gírias mudaram, os costumes culturais também. A transição do século XX para o XXI foi marcada por diversos avanços tecnológicos, oferta de serviços diversos e uma configuração urbana que em alguns aspectos emula outros grandes centros. Os shoppings, as boates, as redes de comércio, as avenidas que cortam a cidade, os viadutos e uma série de modificações estruturais fizeram de Cuiabá uma metrópole emergente (RIVERA, 2009).

Um exemplo dessas transformações e que ainda ecoa na memória dos cuiabanos é o improvisado terminal de ônibus da Praça Bispo Dom José, construído em 1996 próximo à Prainha, no entorno do Centro Histórico – uma região densamente povoada de lojas de diferentes nichos comerciais. Esta foi uma obra *funcional* que consistia numa espécie de galpão coberto com grades separando quem estava dentro e quem estava fora. As linhas eram retas, sem qualquer atrativo arquitetônico, e pareciam inclusive dialogar com a crueza que o espaço oferecia.

Numa cidade de temperaturas elevadas como Cuiabá, o constante tráfego de ruidosos ônibus junto ao trânsito diário aproximadamente de 60 mil pessoas faziam com que o “terminal da Bispo” se tornasse um quadro ilustrativo e sonoro da cidade. Na verdade, um quadro extremamente ruidoso de Cuiabá. Somavam-se aos motores dos ônibus muitas vozes, músicas incidentais diversas, pregações evangélicas e um sem-número de sons que faziam daquele espaço de passagem um misto de poluição

³⁸ Cf. BORGES, Fernando Tadeu de Miranda (organizador). Tempos idos: tempos vividos: crônicas do Cel. Octayde Jorge da Silva. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2013.

sonora e calor. O terminal foi desativado em setembro de 2005 e a praça onde ele funcionou, *obviamente*, foi revitalizada.

A escolha de Cuiabá para ser uma das sedes da Copa do Mundo de 2014, por exemplo, causou grande impacto na cidade. A esperança de transformação e melhoria se tornou num sentimento de vergonha nacional, e o exemplo-mor é o modal de transporte que, quatro anos depois do evento, ainda não foi entregue³⁹. O veículo leve sobre trilhos, o famigerado VLT, de certa forma atualiza a descrição do naturalista Carlos Von Den Steinen: Cuiabá é uma capital idílica no meio do sertão, canto perdido do mundo cujo progresso só chegará quando se construir uma estrada de ferro. Para Cuiabá, o futuro não é mais como era antigamente.

É neste complexo cenário sociocultural que habita uma miríade de sons e rumores que se coligam ao concreto e criam uma paisagem singular da cidade. Paisagem esta que contém a efervescência cultural cuiabana, mas que exige um estar presente e um ouvido mais atento para ser possível ver e ouvir as entrelinhas sonoras que percorrem o espaço urbano de Cuiabá.

2.4 Sobre os sons de Cuiabá

O processo de formação de um espaço urbano envolve a confluência de sons no ambiente, e eles reverberam estruturas e relações sociais que, num primeiro momento, não são explícitas. É preciso dar uma maior atenção ao que chega aos ouvidos para se conseguir *escutar a cidade* e seus rumores (ou seria melhor considerar *humores?*) sonoros. Assim como o espaço urbano é modificado a partir de repetições e variações (arquitetônicas e legislativas), o campo cultural também o é. Façamos um rápido exercício de *escuta*.

É meio-dia, dia típico em Cuiabá: sol a pino e o calor ressalta as estreitezas dos becos e ruas do Centro da cidade. Na região central há uma confluência de sons, mas antes de *ouvi-los* é preciso *localizá-los*. Estamos na Avenida Getúlio Vargas, precisamente na Praça Alencastro, localizada na região central da cidade. Hoje, de um lado, tem-se o prédio onde funciona a prefeitura municipal e de outro, a *nova* Catedral

³⁹ Na verdade uma série de obras não foram entregues, e mesmo as que foram concluídas apresentam problemas – seja na estrutura ou na forma em que foram implementados os meios legais para a realização delas. O reflexo disso são as prisões de gestores do alto escalão do governo na época sob a acusação de corrupção.

Metropolitana Basílica do Senhor Bom Jesus com seus traços pesados e retos, hoje com duas torres com relógios parados⁴⁰. Nos outros lados, ruas repletas de construções que em sua maioria abrigam lojas, uma *colada* na outra. Trata-se de um dos epicentros comerciais da cidade, e que assume o duplo papel de abrigar prédios antigos e lojas (*lugares de consumo*) e espaços para atividades específicas que lhe atribuem valor de uso (*consumo do lugar*).

A Praça Alencastro foi revitalizada em 2017 em comemoração aos 135 anos de sua inauguração⁴¹. A *nova* praça apresenta feições estéticas tecnológicas e inovadoras, com direito a pisos cerâmicos e tátil, que proporcionam “uma simetria visualmente tropical”⁴². Possui bustos de políticos que, ao menos na concepção do governo que os homenageia, marcaram a história do Estado, e postes com luz de *led* com cabeamento subterrâneo. Somam-se a isso bancos de madeira, algumas árvores e oito palmeiras imperiais. O coreto e uma imensa figueira foram mantidos e, segundo a Prefeitura, também *revitalizados*. O seu entorno continua o mesmo, em traços físicos e sonoros.

Alto-falantes, sons de ônibus, sirenes, carros, buzinas, pássaros, pedestres, vozes, músicas e toda sorte de fenômenos acústicos que possam ocorrer na região. Um sobrepondo-se ao outro. O calor contribui para que a experiência de *ouvir* a cidade se torne mais intensa, mais visceral. Estamos sujeitos à ubiquidade sonora de Cuiabá e do mundo, pois não podemos desligar a audição à vontade. Mesmo que seja um ouvir desinteressado, ainda assim somos atingidos pelos sons, e sentimos subjetivamente o que tem origem em algo objetivo, real – neste caso, a cidade e seus rumores.

Este exercício de escuta apresenta uma *imagem* recente da região central da cidade, próxima ao Centro Histórico de Cuiabá – área cujo tombamento se deu em

⁴⁰ Também conhecida como Igreja Matriz, ela substitui a antiga Catedral, que data do século XVIII. Os traços coloniais desta obra foram demolidos em 1968, quando a nova Catedral começou a ser erigida, sendo inaugurada em 1973. A professora Ludmila de Lima Brandão assina uma interessante obra na qual, entre outros aspectos, aponta inclusive para o fato de a demolição da catedral antiga ter deflagrado exatamente um processo oposto: o de reconhecimento do patrimônio cultural. Cf. *A Catedral e a Cidade: uma abordagem da educação como prática social*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

⁴¹ A revitalização da Praça Alencastro iniciou-se em março de 2017. Inicialmente prevista para três meses, a obra foi entregue à população em setembro. A obra custou cerca de R\$ 500 mil. Esta foi a segunda revitalização da praça, já que no final da década de 1960 ela já havia passado por uma *reforma* na qual, por exemplo, o chafariz foi substituído por uma fonte quadrada luminosa – fruto do espírito modernizador que marcou esse período em Cuiabá.

⁴² Cf. SALES, Andressa. Na data em que comemora 135 anos, Praça Alencastro é entregue à população. Disponível em: < <http://www.cuiaba.mt.gov.br/meio-ambiente-e-desenvolvimento-urbano/na-data-em-que-comemora-135-anos-praca-alencastro-e-entregue-a-populacao/15672> >. Acesso em 29 de setembro de 2017.

1992. Por mais detalhes que se possa passar, a escrita enquanto linguagem não traduz a *experiência* de estar na referida praça ao meio-dia, horário de pico sonoro e de temperatura. Porém, descrever esta experiência, em alguma medida, atualiza o percurso histórico empreendido anteriormente nesta pesquisa – percurso este realizado com a companhia de diferentes autores (BRANDÃO, 1997; VILARINHO NETO, 2009; RIVERA, 2006, 2009, 2011).

Esta breve introdução aos sons urbanos de Cuiabá apresenta apenas alguns traços do desenho técnico-científico-informacional que define a cidade. E serve como plano de fundo para abordar a dinâmica que envolve o caleidoscópico espectro cultural cuiabano com o desenvolvimento do espaço urbano. Cuiabá, enquanto metrópole emergente (RIVERA, 2009), atualiza o que o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2006) denomina *espaço social*.

Segundo o autor, os anseios socioculturais da cidade e do seu entorno se modificam a todo instante a partir das ações dos sujeitos que a habitam, das relações entre os atores sociais. Assim, tem-se um espaço em constante transformação: a cidade gera *afetos* e também é afetada pelas ações de quem sofre suas afecções.

Os sulcos culturais que marcam o tecido urbano cuiabano foram e continuam sendo vincados a partir da relação entre as idiossincrasias da população e o seu entorno. Observa-se que há uma manutenção das tradições culturais vetustas sem necessariamente se fechar ao que é *estrangeiro*.

Um exemplo deste caráter cosmopolita e (por que não?) antropofágico é o próprio sotaque cuiabano, elemento sonoro-cultural com pronúncias singulares e vocábulos próprios da região. Trata-se de um dialeto que costura o tradicional com o moderno e é um elemento importante para a subjetivação de uma identidade local, tanto que foi reconhecido como patrimônio imaterial de Mato Grosso⁴³.

Ao caminhar por alguns pontos da cidade é possível ouvir o *djeito* cuiabano de falar, ainda que as palavras sejam abafadas pela orquestra urbana composta por sons de ônibus, carros, motos e toda a sorte de fontes sonoras. Caminhar pela cidade ajuda a criar uma *paisagem urbanizada de sentimentos* (GARCÍA MONTERO apud CANCLINI, 2008).

⁴³ Portaria nº 017/2013, da Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso. Portaria nº 017/2013, da Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso. Para uma visão mais rica e aprofundada sobre o linguajar cuiabano, cf. CAMPOS, Cristina. O falar cuiabano. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2014.

Esta paisagem também envolve uma tensão entre como a cidade se apresenta e como os habitantes dela gostariam que ela fosse. O que norteia o GPS dos cidadãos não são necessariamente os mapas geográficos, mas sim os sentimentos que subsidiam as interações sociais, e estas, obviamente, se dão no tecido urbano com suas particularidades e assimetrias.

As interações que interessam a este trabalho estão relacionadas à música que circula pela cidade – e música aqui, num primeiro momento, deve ser compreendida como algo que vai além dos sons de altura definida, obtidos a partir de instrumentos musicais: é isto também, mas inclui sentimento e envolvimento social, que pressupõem relações afetivas num dado espaço físico.

A música é um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social; que é feito por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Não existe e não pode existir por, de, e para si próprio; sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo. Em suma, a música não pode ser definida como um fenômeno de som sozinho, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular exige a concorrência social de pessoas que decidem o que pode e não pode ser. (MERRIAM, 1964: 27)⁴⁴

À medida que a cidade se esgarça, surgem novas fontes sonoras, diferentes timbres⁴⁵. A música, nas mais diversas vertentes expressivas, é um elemento a mais na composição dessa paisagem – além de ser, obviamente, mais um *commodity* da cultura material contemporânea (STRAW, 2002). Os diferentes sons, orquestrados ou não na mesma cadência, dão indícios sobre o ritmo da cidade e informam como o cotidiano reverbera uma *ecologia acústica* – a ecoacústica –, que é definida pelo pesquisador e educador musical canadense Raymond Murray Schafer da seguinte maneira:

Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente, a ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. Isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem.” (SCHAFER, 2001, p. 287)

⁴⁴ Do original: “Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be.” (MERRIAM, 1964: 27)

⁴⁵ Diz respeito à característica que singulariza o som, que o diferencia dos demais.

A ecologia acústica sobre a qual Schafer (2001) se refere está relacionada a uma paisagem sonora. Cada som que reverbera pela cidade, em suas acepções e concepções próprias, ajuda ativamente a compor tal paisagem. O autor deslinda o conceito de paisagem sonora (*soundscape*⁴⁶, em inglês) no livro *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, lançado originalmente em 1977 e publicado no Brasil em 2001⁴⁷.

Schafer (2001) define paisagem sonora como “[...] qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente como *paisagens sonoras*.” (SCHAFER, 2001, p. 23). No documentário *Listen*, dirigido por David New e lançado em 2009, o autor incrementa o conceito: “Paisagem sonora é uma coleção de sons quase como uma pintura é uma coleção de atrações visuais.” (SCHAFER, 2009, 0m23s). Paisagem sonora, infere-se, é um tipo de enunciado sonoro-social que traz em si, também, uma extensa teia de significados⁴⁸.

Esta paisagem permeada de sons engloba um rol de objetos que se movem e que geram sons, dissonantes⁴⁹ ou não. Estes sons são mensagens sintomáticas que lançam luz sobre o espaço social e as relações estabelecidas nele, bem como ajudam a identificar o período em que *soam* na cidade. A definição de espaço e paisagem proposta pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2014) é esclarecedora para a compreensão da ideia de Schafer (2001):

O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. (SANTOS, 2014, p. 103)

⁴⁶ O autor cria um neologismo em referência ao termo *landscape* (“paisagem”, em inglês).

⁴⁷ O mote inicial da pesquisa era a poluição Sonora, mas ganhou outras dimensões e inclusive originou uma rede mundial de pesquisadores e artistas que se dedicam às questões que envolvem sons e o espaço social. Trata-se do Fórum Mundial de Ecologia Acústica (*WFAE*, em inglês). Foi fundado durante a Primeira Conferência Internacional de Ecologia Acústica, realizada no Canadá em agosto de 1993. Cf.: <http://wfae.net/journal.html>.

⁴⁸ Considera-se que esta teia de significados vive em constante transformação devido empréstimos culturais realizados a partir das relações sociais (CALDAS, 1986; BURKE, 2006; LARAIA, 2008). Esta consideração faz referência direta ao conceito de cultura proposto pelo antropólogo norte-americano Clifford James Geertz (1926-2006) na obra *A interpretação das culturas* (1989) – conceito este que compõe a base teórica desta tese.

⁴⁹ “Às vezes a dissonância é chamada de ruído, e para os ouvidos tímidos até pode ser isso. Porém, consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo.” (SCHAFER, 2011, p. 57)

Para Santos (2014), tanto espaço quanto paisagem são palimpsestos que evidenciam as acumulações e substituições oriundas da superposição de gerações. Este processo ocorre no *território*, que abriga elementos naturais e artificiais que caracterizam fisicamente uma área. Assim, tem-se um constante movimento de escrita e supressão do espaço urbano, e em alguns casos ocorrem rasuras que o singularizam ainda mais a partir das relações sociais. Os sons também se inscrevem nesse território e conformam a paisagem sonora de uma cidade, atribuem uma tridimensionalidade acústica ao espaço social.

Se a paisagem sonora reflete o espaço social, e este encontra-se em constante transformação, a paisagem sonora é transitória, *presentificada*. Os sons, neste sentido, não deixam de ser afetos. A paisagem sonora, neste sentido, é sempre um *frame* do contínuo sonoro-visual construído socialmente em uma cidade⁵⁰ – algo movente, tal como a música:

Ora, a música é mobilidade, fluxo, temporalidade; no entanto ela se baseia na repetição. Todo canto comunicável e comunicado, com mais razão ainda quando é escrito, pode se repetir, bem como toda musicalidade definida sobre o contínuo sonoro. Toda melodia vai em direção a um fim (cadência) que pode ser o começo da retomada, como a tônica no fim de uma oitava dividida em intervalos (gama) assinala igualmente o início da oitava seguinte. Há repetições de motivos, de temas, de combinações de intervalos na melodia. Há o ressurgimento das emoções e dos sentimentos desaparecidos, retorno dos momentos acabados, evocação das ausências e das existências distantes, na música e pela música. (LEFEBVRE, 1991, p. 25-26)

A evocação das ausências e das existências da qual fala Lefebvre (1991) também pode ser feita a partir de registros sonoros ou mesmo de relatos de naturalistas, antropólogos e moradores da cidade – que podemos denominar como *resíduos de impressões* (HALBWACHS, 2003)⁵¹. Estes resíduos delineiam os sons já perdidos e os que estão em processo de transformação.

A descrição do naturalista Carlos Von Den Steinen, por exemplo, recupera tanto alguns sons perdidos quanto imagens que um dia fizeram parte da paisagem urbana cuiabana:

⁵⁰«Dar uma imagem totalmente convincente de uma paisagem sonora requer habilidade e paciência extraordinárias: seria necessário fazer milhares de gravações e dezenas de milhares de medições, e um novo modo de descrição teria que ser inventado.» (SCHAFER, 2001, p. 23-24)

⁵¹ O autor refere-se a *resíduos de impressão* ao fato de algumas memórias serem compartilhadas coletivamente mas certos aspectos delas serem lembradas apenas por uma pessoa – dada a questão de cada sujeito perceber a realidade de uma maneira particular. Essas idiossincrasias, chamadas de *resíduos de impressão*, não descaracterizam a memória compartilhada e sim atribuem um outro ponto de vista.

De longe anuncia-se com seu chiar fino, muitas vezes não destituído de melodia, que aumenta gradualmente, um carro puxado por seis ou oito bois, carregado de lenha, com suas gigantes e musicas rodas quadradas, que vencem todas as dificuldades do terreno. Passa um cavalleiro, de perneiras brancas, longa sobrecasaca preta, chapéu alto, preto, chapéu de sól, grande, preto, que tanto lhe serve para chuva como para sól. – Como passou, senhor doutor? – Bom dia, senhor colega! (STEINEN apud Smith, 1922, p. 321)

O processo de urbanização em Cuiabá trouxe à tona novos sons, outros tantos foram abafados e alguns se extinguiram. Principalmente a partir dos anos 1960 passou-se a ouvir pela cidade, em distintas dinâmicas⁵², sons manufaturados e de natureza supra-biológica⁵³. Tal quadro não se restringe a Cuiabá, obviamente, e reflete a homogeneização sonora que o progresso tecnológico trouxe às cidades de médio e grande porte – homogeneização esta que é trilha sonora para diferentes problemas sociais.

Segundo dados de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁵⁴, Cuiabá tem uma população de 551.098 pessoas – com uma estimativa para 2018 de 607.153 pessoas. A grande maioria destas pessoas é católica, seguida da religião evangélica e espírita. Trata-se de um município fortemente miscigenado que, apesar do progresso urbano e do desenvolvimento econômico atingido ao longo dos anos, vive dilemas comuns a outras metrópoles emergentes.

Segundo o *Atlas da Violência 2018: políticas públicas e retratos dos municípios brasileiros*⁵⁵, Cuiabá está listada entre as 123 cidades com maiores índices de mortes violentas – grupo este que representa 50% das mortes violentas no país. O levantamento aponta que 5,7% da população entre 15 e 24 anos não estudam nem trabalham e são vulneráveis à pobreza.

⁵² No campo da música, a dinâmica envolve as variações na intensidade dos sons no transcurso de sua duração. Imagine uma banda de jazz ou de rock, que começa a tocar baixinho e, à medida que as camadas sonoras se sobrepõem, o som ganha corpo e aumenta a intensidade. E assim pode ir oscilando entre a calma e um som mais intenso, até a música findar. Os termos *pianíssimo* (volume baixo, toque suave) ou *forte* (volume alto, toque pesado), por exemplo, dizem respeito a intensidade do som (para o caso do piano) ou a *dinâmica* que norteará a execução de um determinado trecho musical. Em alguma medida, a dinâmica também se relaciona com o entrosamento entre os músicos e também envolve o *feeling* (sentimento) na interpretação da música.

⁵³ Schafer (2001) explica que estes são sons cujas fontes emissoras não morrem, são substituídas.

⁵⁴ Cf. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/cuiaba/panorama>. Acesso em 07 de fevereiro de 2019.

⁵⁵ Cf. *Atlas da Violência 2018: políticas públicas e retratos dos municípios brasileiros*. Disponível em: <
http://www.ipea.gov.br/porta1/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180614_atlas_2018_retratos_dos_municipios.pdf>. Acesso em 07 de fevereiro de 2019.

O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)⁵⁶ de Cuiabá, em 2010, era de 0,785, o que a coloca em primeiro lugar no estado de Mato Grosso, e em 94º no Brasil. Há pobreza, moradores de rua, violência em bairros periféricos, tráfico de drogas e toda sorte de questões que afligem as cidades brasileiras. O trânsito é um exemplo.

Segundo a Secretaria de Mobilidade Urbana (Semob)⁵⁷, da Prefeitura de Cuiabá, de 2000 a 2015 a frota de carros e motos cresceu 225% (de 112.446 para 366.038 – enquanto a população cresceu 20% no mesmo período (e chegou a 580.489).

Dados do Departamento Nacional de Trânsito (Denatran)⁵⁸ apontam que em 2004 a frota de veículos de Cuiabá era de 137.324. Dez anos depois, em 2014, passou para 366.709⁵⁹, e em 2018 chegou a 418.760 (sendo 208.108 automóveis e 93.403 motocicletas). Quase meio milhão de veículos nas ruas estreitas criam diariamente uma espécie de massa sonora que, apesar de ter elementos parecidos, sempre soa de maneira diferente.

O compositor e teórico musical John Cage (1912-1992), um dos precursores da eletroacústica⁶⁰, faz uma observação interessante sobre a questão do tráfego de veículos nas cidades:

A experiência de som que eu prefiro para todos os outros é a experiência do silêncio. E esse silêncio, quase em qualquer parte do mundo de hoje, é o tráfego. Se você ouvir Beethoven, é sempre o mesmo, mas se você ouvir tráfego, é sempre diferente. (CAGE, 1991, 3'45'')⁶¹

⁵⁶ Desenvolvido na década de 1990, o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) varia de 0 a 1. Quanto maior o número, maior o desenvolvimento humano. Os critérios analisados envolvem educação, qualidade de vida e renda.

⁵⁷ Cf. *Ações no trânsito ajudam a reduzir o número de atendimentos no Pronto-Socorro em 35%*. Disponível em: < <http://www.cuiaba.mt.gov.br/secretarias/mobilidade-urbana/acoes-no-transito-ajudam-a-reduzir-o-numero-de-atendimentos-no-pronto-socorro-em-35/13335> >. Acesso em 07 de fevereiro de 2019.

⁵⁸ Cf. página oficial do Denatran. Disponível em: < <http://www.denatran.gov.br> >. Acesso em 07 de fevereiro de 2019.

⁵⁹ Há uma diferença entre os dados apontados pela Semob (nota 57) e os do Denatran, e ao apresentá-los não se almeja apontar possíveis incongruências entre os números divulgados pelos dois órgãos. Ressalta-se que tais dados lançam luz sobre a evolução quantitativa da frota de carros em Cuiabá entre 2004 e 2014.

⁶⁰ Cf. MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

⁶¹ Do original: “*The sound experience which i prefer to all others, is the experience of silence. And this silence, almost anywhere in the world today, is traffic. If you listen to Beethoven, it’s always the same, but if you listen to traffic, it’s always different.*” John Cage fez esta afirmação em uma entrevista de 1991 – e disponível no YouTube. Cf. *John Cage about silence*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> >. Acesso em 10 de março de 2017.

Para ele, ouvir o tráfego – e é possível estendê-lo aos demais sons da cidade – é sentir que o som está agindo. “E eu amo a atividade do som!” (CAGE, 1991, 0’35).

A música que se ouve durante o dia pelo espaço urbano cuiabano é mais *incidental*, ou seja, é aquele tipo de música que não necessariamente está associado à fruição musical propriamente dita. Passear pelo centro de Cuiabá durante o dia, em especial nos horários de pico, é sujeitar-se *ao moozak*⁶² urbano que diariamente compõem e recompõem a paisagem sonora da cidade⁶³. É ouvir a música que sai das ruidosas caixas de sons instaladas em postes, o bate-estaca que explora os sons *graves* e que de longe se ouve dos carros equipados com potentes alto-falantes, e ainda a trilha sonora das propagandas das lojas – com caixas de som instaladas nas entradas dos recintos.

A música sobre a qual esta tese volta o olhar e os ouvidos, porém, opera em outra instância, com dinâmicas sonoras e sociais particulares. O *heavy metal* e outros gêneros musicais que reverberam em Cuiabá atuam sobre os distintos agenciamentos: as cenas musicais.

⁶² “No decorrer da História, a música sempre existiu como figura – uma coleção de sons desejáveis, aos quais o ouvinte dedica especial atenção. O *Moozak* reduz a música ao fundo. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. Reduz a arte sagrada a uma baboseira. O *Moozak* é música para não ser ouvida.” (SCHAFER, 2001, p. 145).

⁶³ Para uma abordagem mais específica sobre a paisagem sonora cuiabana e composição, cf.: SILVA, Nelsinho de Moraes da. Paisagem sonora e criação musical contemporânea: o processo composicional em instâncias. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2012. Disponível em: < http://ri.ufmt.br/bitstream/1/558/1/DISS_2012_Nelsinho%20de%20Moraes%20da%20Silva.pdf >. Acesso em 16 de julho de 2018.

CAPÍTULO 3

CENAS E LUGARES

3.1 Sobre o conceito de cena

A música e as demais formas de expressão artística circulam pela cidade circunscritas pela teatralidade do cotidiano urbano. Os atores sociais atuam a partir de uma coerência cênica que estabelece o *modus operandi* de agenciamento da sensibilidade criativa de cada um. Este agenciamento envolve interação e compartilhamento de contextos, produção e fruição de bens simbólicos e materiais. A música é um dos muitos campos artísticos associados ao conceito de *cena*.

Desde os anos 1980 o termo “cena” tem sido abordado tanto pela academia quanto pelos veículos jornalísticos, em especial quando se trata de música. O professor do Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicações e Diretor do Instituto McGill para o Estudo do Canadá, da McGill University (Canadá), Will Straw⁶⁴, é um dos principais nomes no que diz respeito ao conceito de *cena* em âmbito acadêmico. E a partir de trabalhos dele outros autores (BENNETT, PETERSON, 2004; BENNETT, KAHN-HARRIS, 2004) dilatam esse conceito e, de alguma maneira, atualizam-no para cenários culturais já inseridos num contexto comunicacional mais fluido e articulado.

Will Straw define *cena* dividindo-a em dois modelos do que ele chama de *coerência cênica*, um aberto e outro mais restrito. Estes modelos estão relacionados à visibilidade das manifestações culturais envolvidas em uma cena. Em ambos os casos, porém, há o entendimento que a *cena* é um fenômeno formado pelo suplemento de sociabilidade conectado a toda atividade cultural intencional.

Este fenômeno sobre o qual Straw (1991; 2012; 2014) escreve transcende particularidades locais e relaciona sensibilidades estéticas compartilhadas em situações de convívio social. É justamente nestas situações em que são emaranhadas as teias de significado das quais fala Geertz (1989).

Nestes termos, Straw (2014) compreende *cena* de maneira mais ampla, como um fenômeno imanente à própria efervescência da cidade. Para ele, as cenas são uma

[...] manifestação visível das energias sociais e culturais de uma cidade. Elas são produzidas através da transformação de tais energias na

⁶⁴ Cf. página oficial do autor: <https://willstraw.com>.

“teatralidade” da sociabilidade pública. Essa conceituação de cena mobiliza mais obviamente a visualidade inerente à etimologia da palavra. Como expressão pública da urbanidade, uma cena aberta por sua própria natureza requer visibilidade como uma de suas características definidoras, embora devamos estar atentos às maneiras pelas quais o visível está inescapavelmente entrelaçado com o tátil e aural. (STRAW, 2014, p. 28)⁶⁵

Porém, Straw propõe também um modelo restrito de *cena* na qual pessoas, práticas e objetos estão relacionados a um determinado objeto ou domínio cultural – como é o caso dos gêneros musicais, literários ou das artes visuais, por exemplo (STRAW, 2014). As expressões culturais deste modelo restrito de cena estão em alguma medida diluídas nas rotinas do cotidiano compartilhado coletivamente.

Na cena modelo restrito, cujo centro é uma categoria especial de expressão cultural, muitas vezes é a invisibilidade das cenas (as maneiras em que elas aparecem escondidas atrás de rotinas e estruturas formais da vida coletiva) que as definem. Essa invisibilidade é possivelmente um efeito de seu *status* marginal ou "underground" em determinados locais, ou de sua dispersão geográfica, que limita sua observação a partir de um único ponto de vista. Mesmo quando essas cenas restritas são "visíveis" – em reuniões públicas, como concertos musicais, que compõem sua estrutura de eventos, ou através da cobertura da mídia que os torna sujeitos a um retrato jornalístico ou turístico – essa visibilidade normalmente não é o principal critério para caracterizá-las. Se a definição de cena aberta pressupõe a passagem da intimidade ao campo da visibilidade pública, a definição restrita identifica formas de interconexão que não necessariamente assumem visibilidade pública. (STRAW, 2014, p. 28-29)⁶⁶

Ressalta-se que Will Straw aborda o conceito de “cena” em diferentes trabalhos (1984; 2002; 2004; 2011; 2012; 2014; 2015), e ele não o restringe somente ao campo musical – que é foco desta pesquisa. Para o autor, o conceito de “cena” pode ser ampliada a um espaço onde várias práticas culturais atuam

⁶⁵ Do original: “Dans le modèle ouvert que nous avons décrit, les scènes sont la manifestation visible des énergies culturelles et sociales de la ville. Elles sont produites à travers la transformation de ces énergies en théâtralité de sociabilité publique. Cette conceptualization de scène mobilise particulièrement l’aspect visuel inhérent dans l’étymologie du terme. Comme l’expression publique de l’urbanité, une scène ouverte, en raison de sa nature, requiert la visibilité comme caractéristique structurante, bien que nous devions être attentif à la façon dont le tactile et l’aural sont inéluctablement entrelacés au visible” (STRAW, 2014, p. 28)

⁶⁶ Do original: “Dans le modèle restreint de scène, don’t le coeur est une catégorie particulière d’expression culturelle, c’est souvent le caractère invisible des scènes (les façons dont elles semblent cachées derrière les routines et les structures formelles de la vie collective) qui est réputé les définir³⁹. Cette invisibilité est possiblement un effet de leur statut marginal ou « underground » dans certains lieux, ou de leur dispersion géographique, ce qui limite leur observation à partir d’un seul point de vue. Même lorsque ces scènes restreintes sont « visibles » – dans les rencontres publiques, comme les concerts musicaux, qui composent leur structure-événement, ou à travers une médiatisation qui les rend sujettes à un portrait journalistique ou touristique –, cette visibilité n’est normalement pas le critère principal pour les nommer scènes. Si la définition ouverte de scène présuppose le passage de l’intimité urbaine dans le domaine de la visibilité publique, la définition restreinte identifie des forms d’interconnexion qui n’assument pas nécessairement la visibilité publique.” (STRAW, 2014, p. 28-29)

concomitantemente e que mantêm diversos graus de distinção entre si a partir de um sistema de articulação moldado pela globalização econômica e cultural.

Algumas dessas cenas são atreladas a instituições (centros de arte e museus) e outras são constituídas por coletivos culturais organizados. Em ambos os casos observa-se a organização de práticas culturais em cenas menores cujas fronteiras são porosas e sujeitas a intersecções. Esta característica contribui para contaminações mútuas e enriquecedoras no que diz respeito a linguagens e produções artísticas. Straw (2014, p. 24) afirma: “[...] a efervescência é o excesso que se acumula na aglomeração e na proximidade dessas cenas.”⁶⁷

É evidente que há segmentos que não interagem com outros, tanto por questões práticas e mercadológicas quanto por questões estéticas e ideológicas – um show de rock num *lugar* voltado a este gênero não abrirá espaço para a apresentação de uma dupla sertaneja, por exemplo.

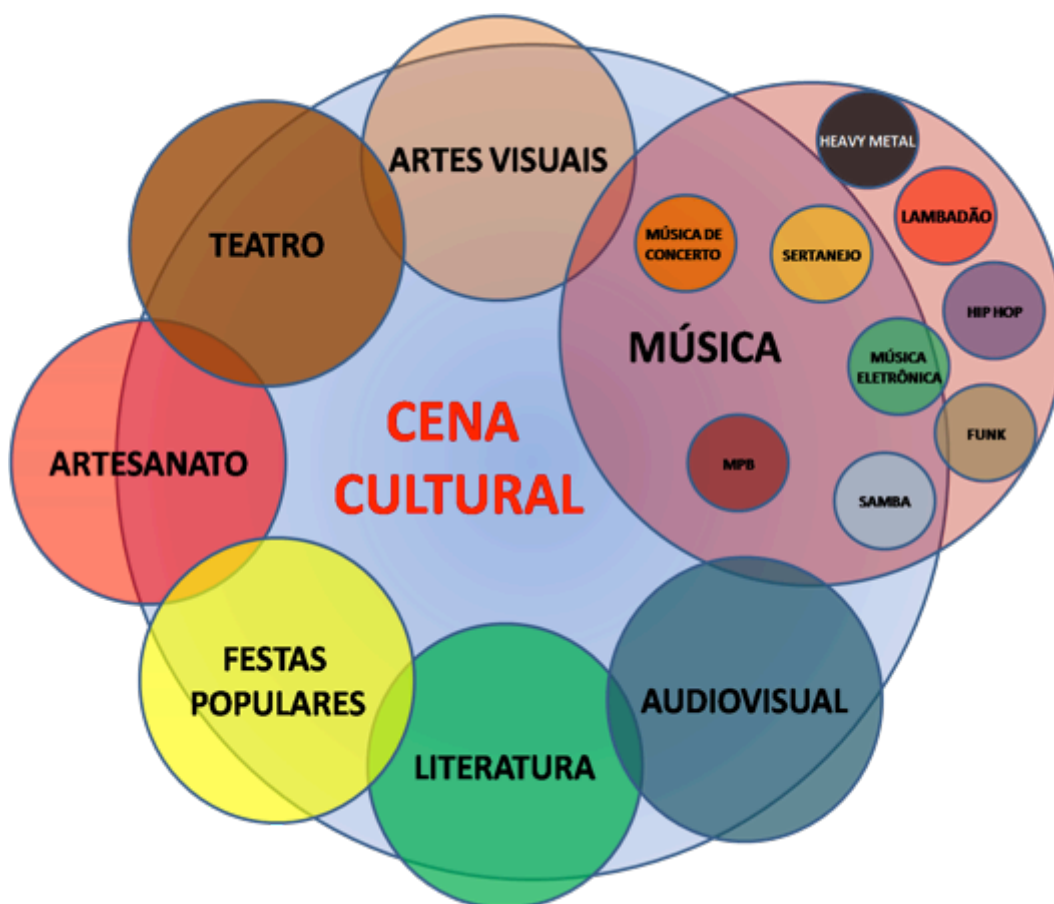
Em Cuiabá a cena cultural é caleidoscópica, com muitos matizes, sonoridades e sabores. Dos relatos citados anteriormente (de Hercule Florence e Karl Von Den Steinen) a um passeio na Cuiabá do século XXI é possível perceber, ouvir e sentir a efervescência cultural que se origina nas muitas cenas culturais da cidade – o excesso do qual escreve Straw (2014). E não se trata apenas de expressões artísticas em um sentido canônico, mas sim como atos comunicacionais⁶⁸ – *afetos!*

A efervescência da cena cultural cuiabana é marcada pelo cosmopolitismo imanente à constituição de Cuiabá. Líbios, sírios, japoneses, italianos e pessoas de todo o país ajudaram, cada um à sua maneira, a tecer as teias culturais cuiabanas. A própria formação da cidade dá indícios de um processo de hibridização cultural, e que suscite diferentes frentes artísticas coexistindo no tecido urbano cuiabano.

⁶⁷ Do original: “[...] l’effervescence est l’excès qui s’accumule dans l’agglomération et la proximité de ces scènes.” (STRAW, 2014, p. 24)

⁶⁸ Compreende-se arte como um dos meios de comunicação entre os homens, uma forma de comunhão de sentimentos. Interessa-nos, portanto, a definição de arte proposta pelo escritor russo Liev Nikoláievich Tolstói (1828-1910), conhecido por Leo, Leon ou Liev Tolstói, na obra *What is art?* (O que é arte?, em tradução livre): “Every work of art causes the receiver to enter into a certain kind of relationship both with him who produced, or is producing, the art, and with all those who, simultaneously, previously or subsequently, receive the same artistic impression. [...] The activity of art is based on the fact that a man, receiving through his sense of hearing or sight another man’s expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it.” (TOLSTOY, 1904, p. 47-48)

Figura 01: Representação da cena cultural cuiabana



Fonte: Gráfico elaborado por Iuri Barbosa Gomes (2018)

Neste cenário de confluências culturais diversas, surge um campo propício para todo um rol de expressões artísticas: teatro, artes plásticas⁶⁹, audiovisual, artesanato e outros segmentos – tal como *ilustrativamente* é demonstrado na Figura 01⁷⁰. Dos pianos eruditos à viola de cocho, da música contemporânea ao *death metal*, das feiras culinárias nas praças da cidade⁷¹ aos versos do Poeta da Transmutação⁷²,

⁶⁹ Para uma visão mais detalhada sobre os artistas visuais mato-grossenses, cf. FIGUEIREDO, Aline (org.). *Percurso: magia propiciatória*. MACP/UFMT: 40 anos. Cuiabá-MT: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014.

⁷⁰ As cores utilizadas na Figura 01 são apenas para distinção visual, sem atribuição valorativa ou conotativa. A imagem, aliás e obviamente, não define a cena cultural cuiabana por completo, pois esta, de fato, só pode ser observada e vivenciada *in loco*. Trata-se apenas de um exercício imaginativo com finalidade meramente ilustrativa.

⁷¹ Cf. GUSHIKEN, Yuji; SILVA, Lawrenberg Advíncula da; MAGALHÃES, Adoniram Judson Almeida de. Rumores e sabores de uma feira: Culinária popular e cosmopolitismo banal em Cuiabá. In: RUA, Campinas, SP, v. 19, n. 1, p. 57-72, jul. 2015. ISSN 2179-9911. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638234/5879>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

⁷² Antônio Sodré, popularmente conhecido como Sodrezinho ou “O poeta da transmutação”. Personagem conhecido na cena cultural cuiabana, manteve por anos uma banca de livros no Instituto de

dos índios hiper-realistas de Irigaray⁷³ às onças antropomórficas de João Sebastião (1949-2016)⁷⁴, dos shows em galpões aos concertos de orquestras: a cena cultural cuiabana é polifônica e multicolor.

Em quase três séculos de história, Cuiabá foi e continua sendo palco para diferentes manifestações culturais cujas intensidades podem ser sentidas através da produção material e da circulação pela cidade. É este movimento de produzir-circular que atribui a visibilidade e a vitalidade constituintes de uma cena cultural. Na Figura 01 estão listadas algumas das cenas culturais cuiabanas: umas mais enraizadas no imaginário cultural local – artesanato, festas populares e artes plásticas⁷⁵, por exemplo – e outras emergentes ou cuja intensidade artística é sentida de modo mais restrito – literatura⁷⁶, teatro⁷⁷ e audiovisual⁷⁸.

Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (IL-UFMT). Ele integrou a banda Caximir (cf. Subcapítulo 5.2.1. Sodrezinho faleceu em 2011.

⁷³ Clóvis Huguiney Irigaray, também conhecido como Clovito, nasceu em 1949 em Alto Araguaia – pequeno município a pouco mais de 400 km ao sul de Cuiabá. A obra de Irigaray tem o índio como figura de destaque, e dialoga com o sincretismo religioso.

⁷⁴ João Sebastião (1949-2016) foi pintor, desenhista, figurinista e professor. Os temas mais presentes em suas obras são o sincretismo religioso, a onça, o caju e a manga.

⁷⁵ O segmento das artes plásticas em Cuiabá é composto por artistas de distintas técnicas e abordagens, mas a carreira deles tem forte relação com a cidade e com temas da região: os indígenas, o cerrado, a floresta, o caju e a manga, os rios. Apesar do aparente bucolismo temático, há espaço para crítica e para a provocação. Cf.: ROMÃO, Alexandre Uguccioni. O universo de Vitória Basaia: a poética da inquietação. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2013. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/bitstream/1/585/1/DISS_2013_Alexandro%20Uguccioni%20Rom%20c3%a3o.pdf>. Acesso em 23 de julho de 2018.

⁷⁶ No sítio *on-line* Literatura Mato-Grossense há material sobre obras e autores da cena literária mato-grossense e cuiabana. Cf.: <http://www2.unemat.br/literaturamt/pagina.htm>. Acesso em 26 de dezembro de 2018

⁷⁷ A arte teatral em Cuiabá possui há tempos *lugares* onde pode ser fruída: o teatro de arena da Casa Cuiabana, o Teatro da UFMT, o Sesc Arsenal, o Cine Teatro Cuiabá (sobre este, cf. nota 267, página 153), entre outros. A história da cena teatral cuiabana constam nomes como Pessoal do Ânima (grupo formado em 1987), Teatro Mosaico (formado em 1995), Teatro Fúria (formado em 1998 e, após um hiato de anos, voltou às atividades em 2018), Confraria dos Atores (formada em 2004), entre outros. Sobre o Teatro Mosaico, cf. GAYOSO, Celso Francisco. Companhia mosaico e o campo da formação teatral em Cuiabá: perspectivas da comunicação e dos estudos culturais. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2008. Disponível em: <<http://www1.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/9299fa8d20ea5526f81b0324e166783b.pdf>>. Acesso em 29 de julho de 2018.

⁷⁸ Na defesa desta tese, o professor Moacir Francisco de Sant’Ana Barros, que há tempos milita em prol do audiovisual em Mato Grosso, questionou a real existência de uma cena audiovisual cuiabana ou mesmo mato-grossense. Levando em consideração a definição para “cena” adotada neste trabalho, em Cuiabá observa-se uma cena audiovisual cuja visibilidade é menos intensa, uma vez que não são tantas as produções realizadas e tampouco elas conseguem ser exibidas nas salas de cinema dos *shoppings* da cidade. Somam-se a isso as questões financeiras, já que se trata de um segmento cujos custos de produção costumam ser elevados. Porém, é fato que existe uma narrativa sobre o audiovisual em Cuiabá que inclui *lugares* como o Museu da Imagem e do Som Lázaro Papazian (Misc), o Cine Teatro e o Cineclubes Coxiponés, na UFMT), e os cineastas Luiz Borges (criador do Festival de Cinema de Mato Grosso), Amauri Tangará, Felippy Damian, entre outros. Sobre o audiovisual mato-grossense, cf.

A cena musical cuiabana é ilustrada apresentada na Figura 01 um pouco mais pormenorizada: são listados alguns dos gêneros musicais que fazem dela um mosaico sonoro que oscila entre o tradicional e o moderno, o erudito e o popular. Estes diferentes gêneros musicais coexistem no espaço urbano e se utilizam de táticas ora em comum ora totalmente distintas para circularem e serem ouvidos e, assim, sulcaram o cenário cultural da cidade. Observa-se que os gêneros se desenvolveram a partir de uma vascularizada rede de atores sociais que envolve fruição e produção de bens culturais.

A definição de cena, portanto, envolve o entrelaçamento tanto da sociabilidade quanto da visibilidade de atividades culturais no tecido urbano. O próprio Straw (2015) adverte que é preciso levar em consideração que uma cena é um suplemento de sociabilidade, de convívio social. “Se existe apenas trabalho cultural e não há sociabilidade, temos pouco mais que uma rede ou um centro de produção. Se existe toda a sociabilidade e nenhuma expressão cultural subjacente, temos apenas lazer e consumo.” (STRAW, 2015, p. 412).

A dinâmica de uma cena cultural também envolve, portanto, a transformação econômica da cidade, estando inclusive associada a processos de gentrificação⁷⁹. Uma cena cultural opera o agenciamento de diferentes instâncias, e uma delas é dar visibilidade às produções artísticas que muitas vezes são realizadas “às sombras” (distante do público), em momentos de intimidade em que a verve criativa é materializada numa pintura, num poema ou numa música.

A criação artística decanta a sensibilidade criativa em um bem material ou simbólico que passa a ser fruído dentro de um movimento dialógico entre criador e público. Porém, não se está aqui fazendo referência ao viés institucional da arte – que possui um circuito constituído por museus, galerias e demais espaços onde as obras

LIMA, Diego Baraldi de. O Cinema mato-grossense dos anos 90: entre o local e o global. 2006. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2006. Disponível em: <<http://www1.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/434ab8ab28ef9cfe4209e7366bf34d44.pdf>>. Acesso em 29 de julho de 2018.

⁷⁹ No caso de Cuiabá, pode-se citar a região da Praça Popular, na qual estão instalados estabelecimentos comerciais cujos serviços (em sua maioria gastronômicos) costumam ter um preço acima daquilo que se entende por “popular”. Observa-se movimento semelhante na Praça da Mandioca, que é um local da cidade cultural e historicamente importante mas que perdeu seu valor de uso devido à degradação urbanística da região onde ela está situada. Porém, a prefeitura da cidade também a *revitalizou* em 2018 – assim como o fez com outras praças da cidade – o que mudou a fisionomia de quem frequenta a praça e os comércios próximos a ela. Na década de 1990, o centro de Cuiabá também passou por um processo de gentrificação ao perder as funções urbanas que até então lhe eram privilégio, principalmente com relação a função residencial, tornando-se um espaço mais comercial.

costumam ser visualizadas, comercializadas e fruídas. Interessa-nos as rotas alternativas e desviantes.

No campo da música, em especial com relação ao rock/*heavy metal* autoral *underground*, a decantação artística mencionada acima é realizada nos ensaios. É nesse momento que as ideias de cada músico convergem para pontos em comum, quando melodias e harmonias se coligam. Com exceções dos chamados “ensaios abertos”⁸⁰, o processo criativo costuma ser restrito a poucas pessoas.

A efervescência de uma cena musical possibilita que a criação realizada em “quartos do fundo” ou estúdios de ensaio (caseiros ou profissionais) venha à tona e passe a integrar o universo cultural da cidade e, assim, seja fruída. As produções sonoras ganham *tatildade*, cheiros e, também, sabores através da movimentação de uma cena musical – shows, encontros e todo tipo de evento que possibilite a interação entre os agentes envolvidos.

É como escreve o pesquisador e educador musical canadense Raymond Murray Schafer (2001, p. 28-29): “A audição é um modo de tocar a distância, e a intimidade do primeiro sentido funde-se à sociabilidade cada vez que as pessoas se reúnem para ouvir algo especial.”

3.2 Cena musical

É interessante notar como a concepção de que a audição é um modo de tocar a distância (SCHAFER, 2001) vai ao encontro do conceito de cena musical. O pesquisador e professor de Sociologia Cultural da Escola de Humanidades, Linguagens e Ciência Social da Griffith University (Austrália), Andy Bennett, é outra referência no que diz respeito ao estudo de cenas culturais, com ênfase no campo musical. O autor define “cena musical” da seguinte maneira:

O conceito de cena tem sido usado por músicos e jornalistas de música para descrever os grupos de músicos, promotores e fãs, etc., que crescem

⁸⁰ Ressalta-se, porém, que o processo criativo de uma banda é exposto em parte nos ensaios abertos. A relação social entre integrantes de uma banda pode envolver brigas, consumo de drogas, divergências pessoais e estéticas. Em ensaios abertos nem sempre tais conflitos vêm à tona, pois assume-se um papel em cima do palco, tal qual fala o sociólogo canadense Erving Goffman no livro *A representação do eu na vida cotidiana* (1985). Por mais autênticos que sejam os músicos, ainda assim a intimidade criativa não costuma ser compartilhada publicamente. Entendemos que este tipo de proposta (ensaio aberto) é na verdade mais uma atividade de interação do que propriamente de exposição do processo criativo.

em torno de determinados gêneros musicais. Normalmente, esse uso cotidiano da cena se refere a um determinado ambiente local, geralmente uma cidade ou distrito, onde um estilo particular de música se originou ou foi apropriado e adaptado localmente. (BENNETT, 2004, p. 223)⁸¹

Andy Bennett, junto ao sociólogo norte-americano Richard A. Peterson, propõe diferentes abordagens para o conceito de cena musical – porém, sem deixar de levar em consideração o suplemento de sociabilidade sobre o qual Straw argumenta. No livro *Music scenes: local, translocal & virtual* (2004) os dois pesquisadores expandem a ideia para *cena local, translocal e virtual*⁸².

A conceituação dos autores para *cena local* não se afasta da definição mais ampla elaborada por Straw (1984; 2002; 2011): trata-se de uma atividade social realizada num espaço delimitado que envolve uma série de agentes (produtores, jornalistas, músicos e fãs) e que se distingue de outras cenas a partir da música e de signos culturais – na maior parte das vezes apropriados de outros lugares e recombinações de acordo com as condições socioculturais locais (BENNETT, PETERSON, 2004).

Esta combinação a qual os autores se referem está relacionada a adoção de um *estilo de vida* particular. Segundo o sociólogo britânico D. Chaney (1996), estilos de vida são projetos criativos que se caracterizam como formas distintamente modernas de agrupamento. A criatividade que permeia estes estilos de vida alternativos, evidentemente, traz em si uma carga política no ato de consumir (inevitável na sociedade capitalista) e de se posicionar diante da realidade. A cultura material passa por uma reavaliação, e isso implica em novas formas – ou pelo menos novas propostas – de sociabilidade.

[...] o estilo de vida é uma forma padronizada de usar ou compreender ou apreciar os artefatos da cultura material, a fim de negociar o jogo de critérios de status em contextos sociais anônimos. Claramente a moeda dos estilos de vida é o significado simbólico dos artefatos, isto é, o que eles representam para além da sua identidade manifesta. (CHANEY, 1996, p. 43)⁸³

⁸¹ Do original: “The concept of scene has long been used by musicians and music journalists to describe the clusters of musicians, promoters and fans, etc., who grow up around particular genres of music. Typically, this everyday usage of scene has referred to a particular local setting, usually a city or district, where a particular style of music has either originated, or has been appropriated and locally adapted.” (BENNETT, 2004, p. 223)

⁸² Observa-se que há uma recíproca contribuição entre os trabalhos de Will Straw (1984; 2002; 2004; 2011; 2012; 2013; 2014) e dos dois autores citados. Por mais que façam abordagens distintas, há pontos de convergência no que diz respeito à cena musical.

⁸³ Do original: “[...] lifestyle is a patterned way of using or understanding or appreciating the artefacts of material culture in order to negotiate the play of criteria of status in anonymous social contexts.

Conforme Chaney (1996), os estilos de vida investem em certos aspectos da vida cotidiana com valor social ou simbólico, e esse processo envolve um jogo com a própria identidade dos atores sociais envolvidos. Para o autor, estilos de vida são lugares e estratégias para novas formas de associações e identificações (CHANEY, 2004).

Assim, observa-se que o modo de se vestir, o gênero musical agregador social, as tatuagens no corpo, o uso de drogas e inclusive a maneira de se posicionar politicamente são elementos constitutivos dos estilos de vida relacionados ao universo *underground*. Alguns destes signos culturais constituem as *dimensões* características dos muitos subgêneros do rock, dentre eles o *heavy metal*.

A *cena translocal*, conforme Bennett e Peterson (2004), mantém contato com outras cenas locais através da troca de registros sonoros, fanzines e apresentações das bandas. As relações estabelecidas entre diferentes agentes oxigenam a cena, e na verdade constitui o *modus operandi* do que se entende por cena cultural. O intercâmbio entre as cenas intensifica a recombinação de signos e ajudam a compor a cena cultural da cidade como um todo.

Ora, as cenas locais, sejam elas musicais ou teatrais, existem e resistem justamente a partir do intercâmbio com outras cenas. Uma cena fechada em si mesma tende à exaurir-se.

Há cenas que propositalmente buscam manter-se fechadas, que não demonstram interesse em dialogar com outros nichos culturais. No caso do *heavy metal underground*, por exemplo, tais cenas são em geral classificadas como *raw*⁸⁴. Porém, mesmo a mais *raw* cena do mundo só existe à medida que os registros sonoros são consumidos pelo público, por outras bandas ou divulgados pela imprensa – ainda que seja uma imprensa *underground*.

Aliás, é preciso deixar claro que uma cena musical legitima-se enquanto tal a partir da circulação, do quanto ela consegue ser vista e/ou ouvida – mesmo se tratando de uma cena musical *underground*. O papel da imprensa, seja ela tradicional e,

Clearly the currency of lifestyles is the symbolic meaning of artefacts, that is, what they are seen to represent over and above their manifest identity.” (CHANEY, 1996, p. 43)

⁸⁴ Segundo o Dicionário Colling Gem (1995), o termo *raw* é um adjetivo que pode ser traduzido como cru(a), bruto, vivo, inexperiente, novato. A atribuição deste termo a uma cena musical faz referência ao caráter básico das produções sonoras das bandas, que costumam ser propositalmente precárias para evidenciar uma *autenticidade underground* – uma sonoridade *crua*, sem retoques. Este tópico será abordado no Subcapítulo 4.5.1.

principalmente, alternativa, é fundamental nesse processo de legitimação, pois aproxima bandas e público ouvinte e intensifica o auto-reconhecimento dos integrantes de uma cena musical (STRAW, 1984, 2012; FRITH, 1991; WEINSTEIN, 2000). Na verdade trata-se de uma via de mão dupla, uma vez que os veículos cobrem os shows e lançamentos da cena e, por sua vez, obtém lucro com a venda de revistas e outros tipos de informativos.

A cena de *heavy metal* britânica dos anos 1980, conhecida por *New Wave Of British Heavy Metal* (ou NWOBHM), por exemplo, recebeu este rótulo do jornalista Geoff Barton, da revista *Sounds*. Além de “criar” a cena, a difusão do termo ajudou a impulsionar as vendas do periódico (WIEDERHORN, TURMAN, 2015).

Segundo Straw (2014), a visibilidade é um dos fatores definidores da uma cena cultural, e também o é para as cenas musicais. Assim, o papel da imprensa vai além de meramente resenhar shows e criticar discos das bandas. O trabalho jornalístico, principalmente o alternativo – materializado pelos zines (Subcapítulo 6.6.2) –, entrelaça o aspecto criativo com as ações dos músicos dentro e fora do palco, e traz à tona as produções que em alguma medida permaneceriam desconhecidas.

Mais uma vez, ressalta-se que há cenas cujo objetivo é permanecer no limbo, restrita a pequenos grupos de iniciados. E na verdade este estar à margem é um *status*, uma espécie de *virtude* para as cenas que “[...] parecem escondidas por trás das rotinas e estruturas formais da vida coletiva [...]” (STRAW, 2014, p. 28)⁸⁵.

As cenas *underground* se tornam menos opacas nos encontros face-a-face, nos shows e em outras ocasiões nas quais é possível observar de maneira mais clara a interconexão dos atores sociais envolvidos. Porém, mesmo para elas o caráter atestador de uma imagem publicada em jornal ou revista reforça o auto-reconhecimento e atesta a oxigenação cultural da cena no tecido urbano.

As cenas *local* e *translocal* exigem uma presença física, um *estar junto*. Já na cena *virtual*, proposta por Bennett e Peterson (2004), a comunicação entre os agentes envolvidos se dá basicamente via Internet. É interessante notar como este tipo de cena emerge concomitante ao desenvolvimento das ferramentas associadas à interação entre usuários entre a segunda metade dos anos 1990 e a primeira década dos anos 2000.

⁸⁵ Do original: “[...] les façons dont elles semblent cachées derrière les routines et les structures formelles de la vie collective [...]”. (STRAW, 2014, p. 28)

Além das salas de bate-papo oferecidas pelos portais jornalísticos e de entretenimento, observa-se uma cronologia no que se refere aos programas de troca de mensagens instantâneas. Do simplista e funcional mIRC⁸⁶ ao *Skype* (de 2003), passando pelo *MSN Messenger* (lançado em 1999 pela Microsoft e encerrado em 2014) e pelo *Google Talk* (criado em 2005 pela Google e substituído em 2013 pelo *Hangouts*). Estas ferramentas ajudaram a encurtar tempo e distâncias entre as cenas musicais que até o final dos anos 1990 se comunicavam basicamente via carta ou quando bandas se deslocavam para realizar shows.

Outro fato que impulsionou as cenas virtuais foram as redes sociais, sejam elas focadas no compartilhamento de experiências cotidianas, como o Orkut (2004-2014) ou Facebook (lançado em 2004), ou voltadas ao universo musical, como MySpace (criada em 2003) e a Bandcamp⁸⁷ (lançada em 2007). O YouTube⁸⁸, criado em 2005, é outra rede social que expandiu o alcance das cenas musicais, além de funcionar como acervo sonoro-visual de bandas e shows das cenas musicais.

Tanto a troca de mensagens instantâneas quanto as redes sociais e os registros sonoros-visuais em plataformas *streaming* possibilitam, em alguma medida, uma maneira diferente de experimentar cenas musicais. Além da criação de grupos e fóruns de discussão, há um maior acesso aos bens simbólicos e materiais que antes eram restritos a iniciados ou limitados a quem estava em *carne e osso* na cena musical.

A nova configuração comunicacional que surgiu após a Internet, em especial com a difusão em larga escala da banda larga nos anos 2000, fomentou uma

⁸⁶ Criado em 1993, o IRC (*Internet Relay Chat*) foi um protocolo que funcionou como uma rede social rudimentar. Através desse protocolo criavam-se canais que eram nomeados com uma *hashtag* na frente de acordo com o tópico de interesse (#Metal_RO, por exemplo). Nestes canais era possível conversar (“teclar”, na gíria da época) com pessoas de diversas partes do mundo em salas de bate-papo privadas ou coletivas. Foi através deste tipo de *chat*, por exemplo, que o autor desta tese teve os primeiros contatos com integrantes de bandas de *heavy metal* de Cuiabá, em 2003.

⁸⁷ Plataforma *on-line* criada em 2007 com o mote de possibilitar que artistas e gravadoras compartilhem bens simbólicos e materiais (música digital, CDs e discos de vinil, camisetas, fitas K7 e outros) de maneira remunerada. Segundo a política de uso informada pelos idealizadores, de 80 a 85% do que é pago vai para o artista, e o restante para taxas de manutenção do sistema de compra-venda e da própria plataforma (que lucra de 10 a 15% em itens digitais e 10% em itens físicos). Cf.: <https://bandcamp.com>.

⁸⁸ Atualmente o YouTube permite que os usuários tenham acesso tanto a vídeos quanto a áudios. É possível ouvir músicas e discos raros pela plataforma, nacionais e internacionais – além de artistas que não costumam ser divulgados na mídia tradicional. Assim como outros sites de *streaming*, não há a necessidade de fazer o *download* da música/disco/vídeo – basta ter uma internet banda larga de qualidade. E o interessante é que essa nova forma de consumir música também abre margem para a obtenção de receita com a música sem cobrar diretamente do consumidor: o lucro dos sites de *streaming* gira em torno do espaço para publicidade. Assim, quanto mais visualizações um vídeo/música tiver, mais lucro terá o canal que disponibiliza o material. Cf. <https://www.youtube.com>.

convergência entre os campos tecnológicos, midiáticos e culturais. Instaurou-se a chamada “era da convergência” da qual fala o norte-americano Henry Jenkins (2009) – professor de Comunicação, Jornalismo, Artes Cinematográficas e Educação da University of Southern California (EUA).

É inegável que através das redes sociais é possível conhecer várias bandas que muitas vezes não conseguem sequer ultrapassar a fronteira entre o estúdio de ensaio e palcos em bares e casas de show. Quando bandas ou entusiastas de determinados gêneros musicais disponibilizam qualquer registro, sonoro ou visual, eles contribuem para dar visibilidade à cena. Há nessa ação uma poética criativa. Por isso é interessante notar como uma cena musical que se autodenomina *underground* se comporta em um cenário de convergência e desterritorialização midiáticas.

Ressalta-se, contudo, que não é porque uma cena musical atua subterraneamente que ela não se beneficia das tecnologias disponíveis para aperfeiçoar a produção e distribuição de bens simbólicos e materiais – além de obter visibilidade e estreitar laços de sociabilidade entre seus integrantes. Mas também é preciso deixar claro que uma cena musical não está restrita somente às qualidades estilísticas ou ao uso de tecnologias, mas sim em como os espaços onde são realizadas as atividades musicais se relacionam com o tempo histórico e com a localização geográfica (STRAW, 2011).

A relação entre os membros de uma cena musical *underground* não se efetiva apenas no âmbito do virtual, a partir de *likes*, curtidas e compartilhamentos. Essas ações são, obviamente, válidas para o fortalecimento e reiteração dos laços afetivos entre os agentes da cena. Mas uma cena musical *underground* se estrutura com o *estar junto*, com a interação face-a-face. “Eu hoje definiria cena como as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos.” (STRAW apud JANNOTI JR., 2012, p. 09).

Will Straw (2012) reforça que a música é consumida através de diversas formas de cultura material (instrumentos, partituras, gravações, corpos, tecnologias de mídia etc.). São estas formas culturais que norteiam as relações entre os integrantes que compõem a cena musical e a relação dela com a cidade. Por isso é importante frisar que os condicionamentos geográficos influenciam no desenvolvimento das forças produtivas que oxigenam a cena musical – assim como o fazem com a cena cultural como um todo.

Portanto, é possível afirmar que o sistema de relações de uma cena musical é redefinido à medida que uma ecologia de objetos e ações⁸⁹ (SANTOS, 2014), constantemente renovada, é adotada por agentes circunscritos em um dado *espaço social*. As particularidades geográficas reforçam as distinções entre as cenas musicais, e influenciam nas formas de produção, circulação e consumo dos bens materiais produzidos pelas bandas.

Assim, as práticas musicais realizadas em Cuiabá reproduzem em alguma medida o que ocorre globalmente – tanto na música de concerto quanto no *heavy metal*. A singularidade reside justamente na apropriação de estratégias diferentes para a viabilização comercial e artística da cena musical em questão. Tais estratégias, observa-se, são construídas a partir da união entre gêneros musicais e vínculos afetivos entre os agentes envolvidos com os *lugares* onde a cena está situada.

3.3 Sobre *lugar*

O termo “*lugar*” nesta tese foi pinçado do campo da Geografia e vai além da definição que o relaciona a um espaço físico composto por paredes, teto e um endereço localizável. É isso *também*. Porém, o significado sociocultural intrínseco à palavra “*lugar*” atribuído pelos autores que subsidiam o percurso teórico interdisciplinar desta pesquisa é o que interessa enquanto elemento norteador das reflexões propostas adiante.

As latitudes e longitudes imanentes aos *lugares* são importantes, é claro, mas o que interessa mais que as coordenadas geográficas é a sociabilidade entre agentes de uma cena cultural operacionalizada através dos *lugares*. É nos *lugares* onde se efetua a produção de afeto e onde há circulação e consumo de bens materiais e simbólicos produzidos pelas cenas culturais.

Relacionados às cenas musicais, os *lugares* permitem que sejam ouvidas as polifonias afetivas que embalam as relações sociais firmadas em torno de práticas

⁸⁹ Ecologia de objetos diz respeito aos tipos de objetos que renovam o sistema local de relações ao redefinir o meio que os acolhe. Estes objetos, conforme explica Milton Santos (2014), possuem características de idade, funcionais e de comportamento, e estão sempre surgindo *novas espécies* de objetos – que tendem a substituir os objetos naturais, relativos à natureza selvagem. Já as ações surgem a partir de necessidades naturais ou criadas socialmente. Tais necessidades podem ser materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais e afetivas, e exortam a ações dos homens – resultando em *funções*. Estas, por sua vez, desembocam em objetos (SANTOS, 2014).

sonoras – seja o rock e o *heavy metal* ou o lambadão e o sertanejo universitário. “O lugar representa e fixa relações e práticas sociais produzindo uma identidade complexa que diz respeito ao mesmo tempo ao local e ao global.” (CARLOS, 2007, p. 42). O *lugar*, portanto, permite tanto a pausa quanto exorta o movimento de uma cena musical, é ponto de convergências e divergências.

Mas, afinal, o que é o *lugar*?

O *lugar também* é espaço físico e geograficamente localizável. O *lugar* existe! Porém, como já foi mencionado acima, vai além da experiência tátil. Para o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983, p. 151): “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.” Para Tuan (1983), a atribuição de uma definição e de um ou mais significados ao *lugar* é feita mediante um processo de experiência que envolve sentimento e pensamento. O *lugar* é reconhecido emocionalmente.

Este reconhecimento emocional está relacionado com entrelaçamentos de informações e afetos. Para a geógrafa inglesa Doreen Massey (1944-2016)⁹⁰, é isso que garante uma singularidade ao *lugar*: “[...] o que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num *locus* particular.” (MASSEY, 1994, p. 154)⁹¹.

O *lugar*, na concepção da autora, é um *processo* construído pelas relações sociais que afloram num espaço físico e pelas ações realizadas graças a essas relações. Ou seja, é *afeto*! Ela deixa claro que um *lugar* não é necessariamente delimitado por fronteiras, apesar de estar localizado geograficamente num espaço social. Neste sentido, *lugar* nos remete também à ideia de *zonas de fronteira* do historiador inglês Peter Burke (2006);

Estas zonas de fronteira, como cidades cosmopolitas, podem ser descritas como “interculturais”, não apenas locais de encontro, mas também sobreposição ou intersecção entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente. (BURKE, 2006: 73)

⁹⁰ Ainda não há muito material da autora traduzido. Além do texto original, em inglês, utiliza-se neste trabalho a tradução de um capítulo do livro *Space, Place and Gender* (1994). Cf. ARANTES, Antonio A. *O espaço da diferença*. Antonio A. Arantes (org.). Campinas, SP: Papirus, 2000.

⁹¹ Do original: “[...] what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus.” (MASSEY, 1994, p. 154).

O *lugar* atualiza parte do emaranhado das teias de significado que compõem a cultura de uma cidade – mesmo que seja numa escala menor. Nele é possível observar o fluxo comunicacional de uma cena cultural, além de situar a construção de práticas discursivas associadas a segmentos artísticos. O geógrafo brasileiro Milton Santos (2014) propõe uma definição que sintetiza a discussão levantada até aqui:

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada um exerce uma ação própria, a vida social em comum. Porque cada um exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, por meio da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2014, p. 322)

Ora, uma cena cultural dialoga justamente com a espontaneidade criativa, com ações comunicacionais que expressam a teatralidade do cotidiano. Por isso é importante ressaltar a importância dos *lugares* para a concepção de uma cena cultural urbana, uma vez que ela é composta por pequenas cenas organizadas em torno de distintas práticas culturais. No caso de Cuiabá, os bares são *lugares* importantes para a efervescência da cena cultural urbana.

O bar enquanto *lugar* para a cena cultural da cidade não é algo recente. Dos relatos do naturalista Carlos Von Den Steinen na Cuiabá no início do século XIX às impressões do geógrafo e historiador Aníbal Alecastro referentes às décadas de 1950 e 1960⁹², percebe-se como a noite cultural cuiabana exibiu uma dinâmica particular graças aos bares, sejam eles no centro da cidade⁹³ (como o Bar do Bugre, localizado na Avenida Getúlio Vargas, em frente à Catedral) ou nos bairros mais afastados.

No campo musical, especificamente no universo do rock e seus subgêneros em âmbito *underground*, o bar é lugar importante para a oxigenação de uma cena musical. Seja na cena *hardcore* nova-iorquina (ANDERSEN, JENKINS, 2015), no

⁹² Cf. o vídeo *Anibal Alecastro 1*, publicado no YouTube pelo site HiperNotícias em 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=126&v=ugmABMAUIWA. Acesso em 14 de junho de 2017.

⁹³ O Bar Internacional, por exemplo, funcionou na Avenida Getúlio Vargas, em frente à antiga Secretaria da Receita Federal, região central da cidade. Ele ficou conhecido por reunir boa parte da boemia intelectual cuiabana: poetas, jornalistas, universitários e pessoas ligadas às artes que se reuniam até altas horas da noite para debater os mais diversos assuntos. O *lugar* ocupava a parte inferior de um prédio que pertencia ao Governo Federal e onde funcionou o Instituto Nacional de Seguro Social (INSS). Isso gerou uma luta judicial de 10 anos, até o bar fechar definitivamente em 1980.

rock garageiro em Niterói, no Rio de Janeiro (LUNA, 2011), ou em Florianópolis, em Santa Catarina (ROSA, 2007), na cena *metálica* de Salvador, na Bahia (JANOTTI JR., 2004), na cena *black metal* de Curitiba, no Paraná (CAMPOY, 2010) ou nas diversas cenas musicais que deram origens aos subgêneros do *heavy metal* (MAZETTO, 2014; WIEDERHORN, TURMAN, 2015), os *bares* são *lugares* através dos quais um segmento musical se retroalimenta e auto-reconhece.

Em alguns casos os *lugares* são *inventados*, e não necessariamente estão relacionados a mesas de sinuca e cerveja – o que é mais interessante ainda. “Aliás, a força própria do lugar vem das ações menos pragmáticas e mais espontâneas, frequentemente, baseadas em objetos tecnicamente menos modernos e que permitem o exercício da criatividade.” (SANTOS, 2014, p. 228). Em cenários onde a precariedade material se impõe, é através da espontaneidade e da criatividade desviante que são construídos novos significados para os *lugares*.

Figura 02: Oficina do Rock, em Porto Velho, Rondônia. 2002. À esquerda, a banda de Lorien (2000-2003) posa em meio a carcaças de carro, ferramentas e um teto precário. À direita, o vocalista Alan “Marx” Soares (centro) posa com amigos no ambiente externo do *lugar* (com fogo, gambiarras elétricas e outros “detalhes”). Destaque para a faixa com o *slogan* de campanha de Heavy Ney, o dono da Oficina do Rock. “Radical vota em radical. Vote Heavy Ney para deputado estadual”.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A cena *heavy metal* de Porto Velho, por exemplo, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 tinha como *lugar* uma oficina mecânica, a Oficina do Rock (Figura 02). Capitaneada por Nei Miranda, mais conhecido por Heavy Ney⁹⁴, a Oficina do Rock era um galpão comprido coberto com telha de amianto⁹⁵, sem

⁹⁴ Em 2016 o mecânico e ativista cultural foi assassinado durante uma briga de bar em Porto Velho.

⁹⁵ Aos 30:50 do documentário “Porto Velho – História da Contra cultura” aparece um trecho de um show da banda Sortilégio na Oficina do Rock. Por mais curto que seja, é possível ter uma noção de como bandas e público interagiam neste *lugar* da cena roqueira porto-velhense. Cf. *Porto Velho –*

iluminação adequada ou qualquer tipo de elemento decorativo senão peças de automóveis. Ao final da construção havia um palco de madeira onde mal cabia uma banda com cinco integrantes. Entre carros velhos e ferramentas, adolescentes porto-velhenses *batiam cabeça* para as bandas *covers* e as que se arriscavam a apresentar músicas autorais.

Este exemplo reforça a nossa hipótese de que os bares não são os únicos espaços onde as bandas se apresentam – e que a própria invenção de *lugares* está associada também a ações menos pragmáticas e mais espontâneas. Aliás, há bares que sequer tem condições estruturais para sediar shows. Mas no caso das cenas musicais *underground* – cujos locais de apresentação são limitados por questões estéticas, mercadológicas e ideológicas –, alguns bares adquirem sentido e significado tanto para bandas quanto para público e transformam-se em *lugares*.

A partir dos relatos colhidos durante a pesquisa e da própria experiência de frequentar alguns bares em Cuiabá, é possível afirmar que neste tipo de estabelecimento também se experimenta o *geographic flavour* das relações comunicacionais que envolvem o *modus operandi* de uma cena musical.

Enquanto a música envolve contextos de sociabilidade, e os bares são *lugares* onde relações sociais são construídas em torno da música. O *lugar* auxilia na fixação das memórias, contextualiza as ações e ainda informa as coordenadas sobre eventos coletivamente compartilhados. Para uma cena musical, o *lugar* também torna a experiência sonora familiar ao permitir que as sensibilidades criativas sejam compartilhadas entre músicos e público em interações face a face.

3.4 Cena musical cuiabana: polifonias afetivas

Em Cuiabá existe uma cena musical na qual coexistem diferentes cenas musicais⁹⁶, e cada uma inventa, reinventa e mantém *lugares* próprios para fomentar um circuito de *eventos*. As cenas musicais tem suas particularidades sonoras e os agentes envolvidos nelas adotam estilos de vida Chaney (1996; 2004) que inclusive

História da Contra cultura. Disponível em: < <http://youtu.be/7SEsp6mLzgc> >. Acesso em 26 de janeiro de 2015.

⁹⁶ Cf. Figura 01, página 66.

ajudam a singularizá-las. Assim, certos aspectos da vida cotidiana são investidos de valor social ou simbólico, sendo a música o cerne das relações sociais.

Em Cuiabá há roqueiros e *headbangers*, pagodeiros e sambistas, sertanejos, cururueiros, ouvintes de *hip hop* e música eletrônica, apreciadores de música de concerto e o público interessado nos galpões e *lugares* onde tocam as bandas de *lambadão* e rasqueado. Cada segmento possui associada a ele uma identidade construída a partir da produção e do consumo dos gêneros musicais na cidade – mas esta identidade, ressalta-se, é porosa e sujeita a influências externas.

Em sua emergência enquanto *leitmotiv* urbano e juvenil em Cuiabá, o *rock'n'roll*⁹⁷ dividiu *lugares* e público com outros gêneros. Nos anos 1960, por exemplo, num mesmo *lugar* tocaram Roberto Carlos, Alcione, Angela Maria, Cauby Peixoto e outros *medalhões* da MPB e do samba.

Nos anos 1980 e 1990, o *rock* e o emergente *heavy metal* na cidade percorriam e ocupavam bares e outros *lugares* da cidade que abrigassem (ou melhor seria aceitassem?) a sonoridade agressiva e o espírito *underground*. A itinerância foi uma das marcas das bandas de *rock* e *heavy metal* cuiabanas, tanto como sinônimo de resistência como reflexo da precariedade estrutural para a manutenção e expansão da cena na cidade.

Enquanto o *rock* sulcava o tecido urbano em busca de espaço na década de 1980, uma parcela dos jovens cuiabanos se divertia ouvindo *dance music* e fazendo coreografias em grupo. Esta forma de sociabilidade a partir da música se intensificou nos anos 1990, quando o *funk melody*⁹⁸ ganhou notoriedade nacional impulsionado principalmente pelos grupos de dança e DJs do eixo Rio-São Paulo. As boates e clubes cuiabanos eram os *lugares* para a fruição deste tipo de música.

Assim como há cenas musicais cujos artistas não dividem os mesmos espaços de apresentação, existem aquelas que, principalmente por afinidade estética e pelo viés mercadológico, compartilham *lugares* e uma espécie de circuito musical. O samba e o pagode, por exemplo, podem ser consumidos no Clube de Esquina⁹⁹, um

⁹⁷ No Capítulo 5 a emergência do *rock* e do *heavy metal* em Cuiabá será trabalhada de maneira mais pormenorizada.

⁹⁸ Gênero musical cuja sonoridade é marcada por *grooves* de bateria eletrônica e o uso de *samplers*. As letras são de cunho romântico, sem conotação sexual. No Brasil o principal artista deste gênero é o carioca Fernando Luís Mattos da Matta, popularmente conhecido como DJ Malboro.

⁹⁹ Além de atrações musicais, o Clube de Esquina também costuma abrir em dias de jogos de futebol. O lugar é um salão amplo com grades quadriculares e vazadas separando o interior do bar da parte externa. Na parte interna são dispostas várias mesas sob uma exígua iluminação. Há também um mezanino em cima do bar, um pouco mais distante do pequeno palco onde ocorrem as apresentações

bar com mais de 10 anos de existência no centro da cidade – e que também é conhecido por abrigar bandas *cover* de *rock*.

O bar Choros e Serestas, mais conhecido como Chorinho, foi um espaço voltado, como sugere o nome, ao choro, samba e MPB. Localizado inicialmente no bairro Jardim Tropical, próximo à UFMT, este bar era basicamente frequentado por músicos, profissionais liberais, professores e estudantes universitários. O *lugar* era uma espécie de varanda na qual se apertavam clientes, mesas e os artistas contratados – que se apresentavam em um diminuto palco praticamente na mesma altura do público dançante. Dependendo de quem se apresentava¹⁰⁰, as ruas ao redor ficavam abarrotadas de carros, e o espaço no bar para transitar ou mesmo dançar era reduzido consideravelmente.

Em 2012, após receber uma notificação da prefeitura por causa do tumulto de carros e das muitas reclamações com relação à altura do som, o Chorinho mudou-se para o bairro Quilombo, região mais central da cidade, próximo a outros bares. A mudança fez com que ele perdesse parte do público jovem que costumava frequentá-lo, o que acarretou uma série de dificuldades financeiras. O Chorinho fechou em 2016, após 24 anos de atividade.

Além dos gêneros musicais populares, há também o circuito da música de concerto, no qual constam a Orquestra do Estado de Mato Grosso (OEMT), a Orquestra Sinfônica¹⁰¹ e Orquestra de Câmara¹⁰², ambas da Universidade Federal de Mato Grosso (OSUFMT e OCAM, respectivamente). Além destes, há o Grupo de Percussão do Departamento de Artes (GPDA-UFMT) e o Coral da UFMT, entre outras iniciativas neste segmento.

Vale ressaltar que a UFMT há tempos tem um papel importante no fomento à cena cultural de Cuiabá em diversos segmentos – na literatura, nas artes plásticas¹⁰³,

musicais. Trata-se de um *lugar* cujo viés de atuação é meramente o entretenimento lucrativo para os artistas (em sua grande maioria, *covers*) e para o proprietário do estabelecimento.

¹⁰⁰ Artistas cuiabanos como Paulo Monarco e Luciana Bonfim (que inclusive iniciou a carreira no Chorinho) e o Grupo Triêro, de Goiânia (GO), possuíam um público fiel que costumava lotar o *lugar*.

¹⁰¹ A Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso (OSUFMT) foi criada há mais de 30 anos. Cf. página oficial da OSUFMT no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/orquestraufmt>.

¹⁰² A Orquestra de Câmara (OCAM) é um grupo orquestral criado em setembro de 2003 a partir de um projeto desenvolvido pelo Departamento de Artes da UFMT. Ela é formada por alunos e professores do curso de música da UFMT e convidados da comunidade. Está sob regência da maestrina Flávia Vieira. Cf. página oficial da OCAM no Facebook: <https://www.facebook.com/ocamufmt>.

¹⁰³ O Atelier de Arte Livre do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP) da UFMT, em atividade desde os anos 1980, é um exemplo. Este *lugar* tem há tempos como artista residente o pintor Nilson Pimenta, cujas obras se enquadram no estilo *naïf* (que pode ser “traduzido” como pintura “ingênua” ou “primitiva”).

no audiovisual¹⁰⁴ e, claro, na música. Nesta área, a contribuição se dá tanto por ceder espaços para apresentações quanto pela formação de um público ouvinte e de artistas a partir do Departamento de Artes, que reúne os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música.

Há tempos a UFMT é um importante polo na difusão, por exemplo, da música de concerto contemporânea, segmento que não encontra tanto espaço de divulgação nos veículos tradicionais de informação. Esta vertente artística em Cuiabá e em Mato Grosso tem sido há tempos impulsionada pelos professores Roberto Victório e Teresinha Prada através do Núcleo de Estudos de Composição e Interpretação da Música Contemporânea (NECIMC) e da Bienal de Música Contemporânea Brasileira de Mato Grosso. Guardadas as devidas proporções, a música de concerto contemporânea também é em alguma medida *underground*.

Outro gênero musical que compõe a caleidoscópica cena musical cuiabana é o lambadão¹⁰⁵, um dos mais populares de Cuiabá, Várzea Grande e da Baixada Cuiabana¹⁰⁶ como um todo. Trata-se de um ritmo derivado de releituras da lambada e do carimbo paraenses e da *axé music* baiana (GUSHIKEN, 2012) que se tornou muito popular na periferia nos anos 1990. As bandas são independentes e responsáveis por praticamente todo o processo de produção dos discos, que costumam ser comercializados em barracas de camelô e nos *shows*¹⁰⁷.

A maioria os *lugares* onde se consome lambadão ao vivo fica na cidade vizinha, Várzea Grande: Cabana da Dudu (que desde a década de 1960 já abrigava festas de santo), Clube do Zé Pimenta, Galpão (um dos *lugares* mais tradicionais do

¹⁰⁴ Neste segmento cita-se como exemplo o Cineclube Coxiponés, considerado o mais antigo cineclube de Mato Grosso. Ele foi criado em 1977 na UFMT e há tempos se dedica a exibir filmes não-comerciais e produções locais. A Mostra de Audiovisual Universitário América Latina (Maual) é uma das ações mais significativas desse *lugar*. Cf. página oficial do Cineclube Coxiponés no Facebook: <https://www.facebook.com/coxipones/>.

¹⁰⁵ Cf.: BARROS, Lidiane Freitas de; OSÓRIO, Patrícia Silva; DIAS, Juliana Abonizio. Lambadão: breaking the borders of the periphery. In: Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology / Associação Brasileira de Antropologia. Vol. 1, n. 1/2 (jan./dez. 2004). Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2004. Disponível em: < http://vibrant.org.br/downloads/v15n1/Vibrant_v15n1.pdf#page=150 >. Acesso em 16 de julho de 2018.

¹⁰⁶ Trata-se de uma região composto por 14 municípios que margeiam os rios Cuiabá e Paraguai, juntamente com seus afluentes e defluentes: Cuiabá, Várzea Grande, Santo Antônio do Leverger, Acorizal, Barão de Melgaço, Campo Verde, Chapada dos Guimarães, Jangada, Nobres, Nossa Senhora do Livramento, Nova Brasilândia, Planalto da Serra, Poconé e Rosário Oeste.

¹⁰⁷ BARROS, Lidiane F. A cadeia produtiva do lambadão: rompendo as fronteiras da periferia. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. Disponível em: < http://ri.ufmt.br/bitstream/1/565/1/DISS_2013_Lidiane%20Freitas%20de%20Barros.pdf >. Acesso em 16 de julho de 2018.

gênero), Central Show, Clube do Marreco. Mas há também casas de show em Cuiabá, como o Britos Bar e o Centro Comunitário do São Gonçalo Beira-Rio (FONTES, 2012; MARIA SOUZA, GUSHIKEN, 2013).

A característica comum destes *lugares* é a infraestrutura modesta. Muitas vezes são casas adaptadas ou galpões transformados em salão de dança, normalmente com iluminação e acústica inadequadas, pisos e banheiros rústicos. Não há *glamour* no lambadão, e mesmo nas produções mais elaboradas há um quê de amadorismo¹⁰⁸ e improvisado.

Ora, o lambadão também pode ser considerado um gênero musical cuja cena envolve um *saber-fazer underground*, semelhante ao estilo *faça você mesmo (do it yourself)* dos *punks* – apesar de muitos não fazerem qualquer referência direta a este subgênero do *rock* ou mesmo à expressão estrangeira. A diferença com relação ao *underground* das bandas de *heavy metal* é a postura de contestação do *status quo*, uma vez que muitas vezes as músicas de lambadão não almejam emitir nenhuma mensagem crítica mais incisiva.

Porém, observa-se que bandas como Erre Som, Os Maninhos, Stillo Pop Som, Sintonia Show e Scort Som¹⁰⁹ atuam às margens, em um circuito próprio de shows a partir da atribuição de um capital simbólicos aos *lugares* que, em alguma medida, escapam da lógica do espaço disciplinar. Assim como o *rock* e o *heavy metal* cuiabanos, o lambadão executa uma dinâmica de *fixação* em determinados espaços no tecido urbano (os *lugares*) e *fuga*, ou seja, a busca por locais alternativos para a fruição musical e socialização dos agentes envolvidos na cena em questão.

Podemos citar mais quatro gêneros musicais que orbitam na cena musical cuiabana: música eletrônica, sertanejo, *hip hop* e *jazz*. A música eletrônica, ou *e-music*, transita em casas noturnas e em festas do público LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros e Travestis) desde os anos 1970 em Cuiabá.

¹⁰⁸ A banda Erre Som, uma das referências deste gênero musical. Cf. *Erre Som A Explosão de Mato Grosso show Completo*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RMxqZLeDiDM> >. Acesso em 28 de junho de 2018.

¹⁰⁹ Um dos nomes referenciais do lambadão cuiabano é o de Chico Gil, cujo nome de batismo era Francisco da Guia Souza. Ele é considerado o “Rei do Lambadão”, e antes da fama foi pedreiro, carpinteiro e garimpeiro. Assim como muitos músicos do lambadão, Chico Gil não estudou teoria musical, técnica vocal ou qualquer tipo de abordagem formal sobre a música em si. Ele lançou três discos em vida. O quarto não chegou a ser lançado oficialmente, pois ele morreu em 2000 em um acidente de carro.

O funcionário público Vasco Neves é considerado o primeiro DJ de Mato Grosso¹¹⁰, tendo *discotecado* na Buxixo's, que, segundo ele, foi a primeira casa noturna de Cuiabá (antes do Sayonara, *lugar* que será apresentado no Capítulo 5), situada na região do Coxipó. Neves trabalhou também em outros *inferninhos* cuiabanos onde os DJs usavam *tape dec* de rolo para animar o público.

A partir dos anos 1990 Cuiabá absorveu mais intensamente a música eletrônica, também num processo de *fixação* e *fuga*. No primeiro caso, constam as casas noturnas com estrutura mais elaborada (climatizadas, com decoração e iluminação apropriadas), que conseguiram formar e manter um público interessado em *e-music*. A *fuga* é empreendida com a realização de *raves*, que são festas ao ar livre que podem durar dias ao som de diferentes estilos de música eletrônica – normalmente realizadas em regiões mais afastadas do perímetro urbano, como chácaras no bairro Santa Rosa (já fora do espaço urbano), na rodovia Cuiabá-Santo Antônio de Leverger e em Chapada dos Guimarães (a pouco mais de 36 e 60 km de Cuiabá, respectivamente). O caráter de *fuga* não impediu, contudo, que *raves*¹¹¹ também tenham sido realizadas em outros *lugares*, como o Casarão (Centro Histórico), Galeria do Pádua e o Clube Feminino.

O sertanejo é um gênero musical inserido na cultura popular massiva hegemônica, em especial o chamado sertanejo universitário, que passou a ser amplamente difundido a partir dos anos 2000 no país inteiro. O circuito deste nicho sonoro é composto por bares e boates, que tendem a ter uma estrutura mais elaborada e com uma programação de eventos já previamente estabelecida.

A realização de shows de artistas do *mainstream* sertanejo mobiliza tanto público quanto uma quantidade enorme de agentes. Comumente são shows grandes, com uma infraestrutura física e comunicacional massiva. Porém, há uma infinidade de duplas que não atingem o estrelato e que se apresentam sem o *glamour* dos nomes consagrados. Este segmento menos abastado do sertanejo circula na dinâmica de *fuga* em festas universitárias, baladas temáticas e em conveniências de postos de gasolina localizadas em bairros mais afastados, por exemplo.

¹¹⁰ Cf. GOMES, Iuri Barbosa. Vasquinho Neves: o primeiro DJ de Mato Grosso. Jornal Folha do Estado, Cuiabá, edição de 11 de abril de 2010. Folha 3, p.01-02.

¹¹¹ Para uma abordagem mais aprofundada sobre as *raves* em Cuiabá, cf.: GUSHIKEN, Yuji. Comunicação e subjetividade em festas rave. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 2004.

O *hip hop* é um movimento cultural composto pelo *break* (dança), grafite (arte urbana), DJ (disco jôquei) e MC (mestre de cerimônia). Cabe ao MC fazer as rimas, a parte musical: o *rap*¹¹². Trata-se de um gênero musical comumente associado à periferia, a músicas com mensagens críticas e a uma postura de enfrentamento e contestação social. Por mais que existam propostas mais amenas – um *estilo* mais festivo, menos sisudo –, o *rap* é considerado um discurso das ruas.

O *rap* e o *hip hop* como um todo transitam também no âmbito *underground* e atuam a partir de um *modus operandi* alternativo, independente. Esta forma de expressão começa a circular em Cuiabá também nos anos 1980, concomitante ao *rock underground* cuiabano e à discoteca. As danceterias Álamo G, Náutico e Clube Dom Bosco, no centro da cidade, e Latitude Dance, no bairro Tijucal (zona sul da cidade), são os *lugares* que favoreceram a difusão deste gênero musical – que hoje está presente em praticamente todos os bairros considerados periféricos (DUARTE, 2010)¹¹³.

O *hip hop*, tendo o *rap* como vetor-mor, é também um gênero musical cuja cena defende um discurso de resistência a aspectos sócio-políticos e a questões estéticas – que envolvem desde o visual dos *rappers* e do público, bem como as batidas e *samplers* que compõem as músicas. Assim como o lambadão, o *rock* e o *heavy metal* cuiabanos, boa parte dos registros do *rap* é feita de maneira artesanal, e envolve mais uma habilidade de manipulação dos equipamentos de gravação do que um conhecimento formal de composição musical. A mensagem-protesto é a força-motriz do *rap*.

O *jazz* é outro gênero que compõe a cena musical cuiabana e que mantém intensa intersecção com o *rock* e com o *underground* de maneira geral. Algumas *gigs*¹¹⁴ inclusive são compostas por músicos que iniciaram carreira no *rock underground*: os baixistas Ebinho Cardoso e Fidel Fiori, os bateristas Sandro Souza e Thiago Costa, os guitarristas Danilo Bareiro e Sidnei Duarte são exemplos de músicos

¹¹² Do inglês *rhythm and poetry* – “ritmo e poesia” em tradução livre.

¹¹³ Para um quadro mais específico sobre o *hip hop* e sobre o *rap* em Cuiabá, cf.: DUARTE, Sidnei Moura. A música Rap do bairro Alvorada em Cuiabá: colagens musicais contrapondo discursos. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2010; e LACHOWSKI, Gilbran Luis. O universo rap no cotidiano do jovem pobre de Cuiabá. Cuiabá: Dissertação (Mestrado em Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2008.

¹¹⁴ O termo em inglês *gig* está associado a apresentações ao vivo. No Brasil o termo é comumente usado no sentido de “banda”, “conjunto” – o que não o afasta tanto do sentido original –, em especial no universo jazzístico.

que, apesar de serem atualmente associados ao *jazz*, tocaram em bandas de *rock* e *heavy metal* seminais entre os anos 1990 e 2000 em Cuiabá.

É evidente que há outros músicos jazzistas cuiabanos que não necessariamente tem relação com o *rock* ou com o *heavy metal underground*. Os nomes acima são citados apenas para ilustrar parte da sobreposição das cenas musicais em questão.

A proximidade entre o *jazz* e o *rock* em Cuiabá também envolve um modo *underground* de circular pela cidade, uma vez que não é um gênero majoritário. As apresentações costumam ser realizadas em festivais e em eventos culturais diversos, bem como em restaurantes e bares. Assim como o *rock*, o *jazz* inventa *lugares* e *eventos* para circular pela cidade, o que não garante uma periodicidade.

A inconstância dos eventos é uma das características em comum entre o *jazz* e o *rock underground* cuiabano. Em 2008, por exemplo, diferentes *gigs* se apresentavam às quintas-feiras no palco do Cavernas Bar. A proposta, que recebeu o nome de Projeto Aqui Jazz, atraiu um público irrisório – mesmo sendo cobrado um valor simbólico na entrada. Os custos (transporte de equipamentos, consumo e deslocamento dos músicos) eram maiores do que o que se arrecadava, e por isso a iniciativa durou apenas dois meses.

Figura 03: Cartazes de eventos de *jazz* em Cuiabá. A variedade dos *lugares* por onde as *gigs* circularam e ainda circulam evidencia a inventividade dos agentes envolvidos na cena *jazzística* para fazer este gênero musical circular pela cidade.



Fonte: Sites de divulgação cultural de Cuiabá e redes sociais

Mesmo quando conseguem aporte governamental para eventos maiores, os agentes envolvidos na cena *jazzística* não conseguem manter uma periodicidade. O

Festival Chapada in Jazz¹¹⁵, por exemplo, foi um evento de grande proporção que contou com uma programação que incluía artistas locais, nacionais e internacionais. Foram quatro edições (2009, 2011, 2012 e 2013) com ampla cobertura da mídia local. Porém, o festival não teve continuidade.

Na cena musical cuiabana ainda é possível identificar um circuito, ainda que modesto, de *reggae* e *funk*. Em ambos os casos, observa-se a invenção de *lugares* para a circulação da música e para, em cada evento, exercitar a sociabilidade entre os agentes das cenas. O senso de oportunidade é o que norteia as ações destas duas e, em alguma medida, das demais cenas musicais listadas acima.

E por mais que exista um discurso em comum entre as cenas musicais sobre a escassez de espaços, observa-se que cada uma delas, à sua maneira, articula um sistema de objetos e ações que garantam tanto a movimentação dos artistas quanto a manutenção de um circuito de eventos. Em alguns casos, há o compartilhamento de *lugares*, mas há também uma segmentação que reforça a identidade sonora e social de cada cena musical. É o caso da cena *heavy metal* cuiabana.

A apreensão do conceito de cena cultural e de cena musical proposto por Will Straw (1984; 2002; 2004; 2011; 2012; 2014; 2015), Andy Bennett e Richard Petterson (2004) são importantes para a apresentação de uma cena musical *underground* em Cuiabá, cidade incrustada no cerrado mato-grossense e já nas bordas com o Pantanal. Porém, é preciso antes delimitar o gênero musical e o mote ideológico que oxigena (ou paralisa, depende do ponto de vista) a cena em questão.

¹¹⁵ Por mais que o festival tenha sido realizado em Chapada dos Guimarães, parte do cast de atrações era composta por artistas cuiabanos. Uma das bandas que se apresentou no festival foi a Abagaba (*jazz/fusion*), formada por Ebinho Cardoso, Sandro Souza, Danilo Bareiro e Ones Miguel (tecladista). A Abagaba circulou por diversos lugares em Cuiabá (do teatro da UFMT a *shopping centers*) e ajudou na difusão do jazz na capital mato-grossense na primeira década dos anos 2000.

CAPÍTULO 4

HEAVY METAL: SÍNCOPA SONORA E COMPORTAMENTAL

4.1 A origem do *rock'n'roll*

A origem do *rock'n'roll* remonta a um contexto sociocultural particular nos Estados Unidos dos anos 1950. Foi nesse período que o termo *juventude* passou a ser associado a um grupo particular de jovens (do gênero masculino e, em especial, brancos¹¹⁶) de uma determinada classe social (classe média) (CANEVACCI, 2005; BENNETT, 2005; LAUGHEY, 2006; FRIEDLANDER, 2015).

A relação desta geração com o consumo, em especial com os bens simbólicos, se dá em outra lógica. “O jovem teenager afirma-se com prepotência na comunicação metropolitana e midiática do Ocidente, particularmente por meio de sua visibilidade musical e fílmica.” (CANEVACCI, 2005, p. 20-21). A mídia passa a enxergar com maior clareza a juventude como um nicho a mais para ser explorado comercialmente:

Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, estes jovens tinham poucas responsabilidades incômodas, e, com o advento da ajuda de custo eles adquiriram um poder de compra maior. Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher este filão, provendo-o de itens “essenciais” como roupas, cosméticos, *fast food*, carros – e música. Os adolescentes demonstraram ser um grupo de consumo extremamente maleável, gastando seu dinheiro de forma previsível. (FRIEDLANDER, 2015, p. 38)

Segundo o jornalista, fotógrafo e pesquisador francês Florent Mazzoleni (2012), a prosperidade financeira norte-americana dos anos 1950 serviu de trampolim para transformações culturais e tecnológicas que contribuíram para a consolidação do *rock'n'roll* dentro de uma nascente cultura juvenil. Os meios de comunicação massivos – o rádio, a televisão e o cinema – estavam a pleno vapor e ajudaram a fortalecer e expandir o alcance da indústria cultural, em especial duas subdivisões: a indústria da música e a indústria fonográfica.

A indústria da música se sobrepõe à indústria fonográfica e abarca boa parte da cadeia produtiva musical: produção e transmissão de shows e, principalmente,

¹¹⁶ Por mais próspero que esse período tenha sido, é preciso lembrar que a segregação racial era algo muito intenso na sociedade norte-americana – e de alguma maneira, em pleno século XXI, ainda o é. Aliás, é justamente na década de 1950 que se intensifica a luta por direitos civis dos negros. Ressalta-se, portanto, que a juventude sobre a qual escreve os autores está circunscrita em um quadro social específico: jovens brancos, cristãos e com considerável poder aquisitivo.

difusão dos artistas. Neste quesito constam programas e propaganda no rádio e na televisão, além de anúncios em jornais e revistas¹¹⁷.

A indústria fonográfica está relacionada ao comércio de música gravada em suportes de áudio físicos (discos e fitas K7) e, atualmente, para *download* (em diferentes formatos digitais¹¹⁸), além de estar diretamente ligada ao mercado de vídeos, cinema (trilhas sonoras) e publicidade (*jingles*). A indústria fonográfica, portanto, está relacionada aos *produtos* musicais.

Tanto a indústria da música quanto a indústria fonográfica aproveitaram os avanços técnicos do período pós-Segunda Guerra Mundial para transformar o *rock'n'roll* em uma *commodity* juvenil e difundi-la mundo afora (BENNETT, 2005).

Para fins metodológicos, as trajetórias do *rock'n'roll*, do *heavy metal* e da própria cena *heavy metal* cuiabana serão trabalhadas a partir da abordagem proposta pelo arranjador, compositor e professor norte-americano Ronald Lee Byrnside (1933-2012) no texto *The formation of a Musical Style - Early Rock* (1975)¹¹⁹. O autor discorre sobre o *rock'n'roll* enquanto estilo musical a partir de um viés sociológico que inclui tanto os compositores quanto o público ouvinte.

Byrnside (1975) propõe três fases para apresentar estilos musicais populares, e a ênfase é dada ao *rock'n'roll*. A primeira dessas fases é a *formação*, na qual um estilo musical inicialmente não apresenta uma clara distinção entre o que é novo e o que o antecede. Trata-se de uma sobreposição sincopada¹²⁰, para utilizarmos um

¹¹⁷ Com a ascensão da Internet nos anos 1990 e a posterior expansão da cibercultura, a indústria da música também migrou para todo o universo que compõem a *World Wide Web*. A ênfase é dada às redes sociais e plataformas de fruição musical e audiovisual – BandCamp e Youtube, para citar apenas dois exemplos. A indústria da música é um caso típico da convergência digital sobre a qual escreve Henry Jenkins (2009).

¹¹⁸ Há dois tipos de formatos de arquivos de áudio digitais: 1) *lossless* (“sem perda”, em inglês). Diz respeito aos arquivos em que não há perda de informação no processo de conversão de uma faixa do CD para arquivo digital. Isso gera arquivos maiores, porém com melhor qualidade – tais como WAV e FLAC, por exemplo; 2) *lossy* (“com perdas”, em inglês). Neste caso, o processo de conversão envolve a perda de informação (corte de frequências, por exemplo), o que garante, no entanto, arquivos menores. Um exemplo é o MP3, que se popularizou como o formato-mor para o compartilhamento de música pela Internet justamente por ser mais *leve*.

¹¹⁹ Trata-se de um dos dois capítulos assinados por Byrnside no livro *Contemporary Music and Music Cultures*, lançado originalmente em 1975 e organizado por ele junto a Charles Hamm e Bruno Nettl. A obra discute a música tanto pelo viés técnico (melodia, ritmo e harmonia) quanto pelo sociológico (a partir de aspectos culturais, políticos e sociais), dando ênfase aos gêneros musicais que se formaram no século XX.

¹²⁰ Síncope ou síncopa se dá quando uma nota é tocada na parte fraca do tempo e ela se prolonga para a parte forte do tempo. Utiliza-se este termo neste caso para nos referirmos a um elemento musical que persiste em um novo gênero que surge. Por exemplo: o *boogie woogie*, estilo característico de se tocar o *blues* ao piano muito popular nas décadas de 1930 e 1940, e que se manteve no período de formação do *rock'n'roll*.

termo musical: a característica sonora de um estilo *reverbera* durante o surgimento de outro:

Durante seu processo formativo, um novo estilo se separa de seu antecessor e, intencionalmente ou involuntariamente, surge como uma reação ao estilo mais antigo. Normalmente, essa reação ao estilo antigo não é clara. De fato, o novo estilo geralmente empresta e/ou adapta algum elemento do antigo estilo.¹²¹ (BYRNSIDE, 1975, p. 161)

A origem do *rock'n'roll* relaciona-se ao universo *folk*, às tradições musicais rurais do sul dos Estados Unidos dos anos 1940 e início dos 1950. A síncopa da qual se trata aqui diz respeito à fusão rítmica composta por diferentes matizes sonoros: o *blues* negro, o *gospel*, o *country* branco e o *rhythm and blues*.

Em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afroamericana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído. (FRIEDLANDER, 2015, p. 31)

Esta mescla de sons, atrelada ao contexto sociocultural da época, atribui um caráter contestatório do *rock'n'roll* com relação aos padrões comportamentais dominantes e socialmente estabelecidos (CHACON, 1982; MONTANARI, 1988; CORRÊA, 1989; TINHORÃO, 2010; MAZZOLENI, 2012; FRIEDLANDER, 2015). Os “bons costumes”, por exemplo, foram questionados pela juventude que aderiu ao emergente gênero musical: cabelos longos, espírito de rebeldia e enfrentamento geracional.

A contestação está contida na própria expressão “*rock'n'roll*”, que remete ao início do *blues*¹²², em referência ao ato sexual, e também ao tipo de música religiosa executada por negros na zona rural dos Estados Unidos – cuja base rítmica (*beat*) era agitada, dançante¹²³. Para Byrnside (1975), o *rock'n'roll*, desde a sua origem, esteve associado a uma excitação física, um frenesi que envolvia artistas e público.

¹²¹ Do original: “During its formative process a new style somehow detaches itself from its predecessor and, wittingly or unwittingly, emerges as a reaction to the older style. Ordinarily, this reaction to and breaking away from the older style is no clear-cut. In fact the new style usually borrows and/or adapts some element from the older style.” (BYRNSIDE, 1975, p. 161)

¹²² Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

¹²³ Apesar de remeter ao início *blues*, conforme explica Byrnside (1975), o termo se popularizou apenas na década de 1950 – já associado ao gênero que se conhece como *rock'n'roll*.

Em termos sonoros, o *rock'n'roll* em seu período de formação era muito próximo do *rhythm and blues*, gênero do qual emprestou e alterou alguns elementos técnicos. A fim de não prolongar a discussão sobre aspectos técnicos referentes à teoria musical, opta-se aqui por destacar o uso da guitarra como principal componente de intersecção e diferenciação do *rock'n'roll* com os demais gêneros musicais formadores citados anteriormente.

A guitarra elétrica se tornou um dos principais instrumentos de solo a partir dos anos 1920. Os norte-americanos Charlie Christian (1916-1942) e Aaron “T-Bone” Walker (1910-1975), ambos artistas do *blues*, são os principais nomes associados a popularização da guitarra como instrumento solista (MAZZOLENI, 2012; FRIEDLANDER, 2015). Na década de 1950, concomitante a emergência do *rock'n'roll*, a guitarra elétrica passou a ser comercializada em larga escala graças aos modelos criados por Les Paul e Leo Fender¹²⁴ (MAZZOLENI, 2012).

No caso do *rock'n'roll*, a guitarra elétrica se tornou o instrumento-chave para imprimir uma identidade roqueira às composições e à sonoridade em si. Graças ao avanço na construção de caixas amplificadoras, a guitarra pôde ser tocada num volume mais alto e mais agressivo, e isso ajudou a consolidação do gênero musical – o que nos leva à segunda fase proposta por Byrnside (1975), a *cristalização*.

A configuração estética e ideológica de um novo estilo musical se dá a partir da relação estabelecida entre os agentes envolvidos (músicos) e o entorno comunicacional (imprensa, promotores de shows, locais de apresentação etc). Soma-se a isso o estabelecimento de convenções estilísticas que o caracterizam e que são compartilhadas coletivamente.

Segundo Byrnside (1975), quando um estilo é conscientemente reconhecido pelo público e começa a instituir engrenagens que envolvem produção e difusão de bens simbólicos e materiais, tem-se a *cristalização*. O *rock'n'roll* cristalizou no período compreendido entre 1950 e 1955, notadamente quando vários artistas se consagraram – ou melhor, *fizeram época*¹²⁵: de Elvis Presley a Jerry Lee Lewis,

¹²⁴ Les Paul (nome artístico do guitarrista de *jazz* norte-americano Lester William Polsfuss – 1915-2009) desenvolveu um modelo associado à marca Gibson. Já Leo Fender (Clarence Leonidas Fender – 1909-1991) foi um construtor de guitarras elétricas e criou sua própria empresa, a *Fender Musical Instruments Corporation* – ou simplesmente “Fender”. Tanto a Gibson quanto a Fender são referenciais no mercado de guitarras, e expandiram a produção para periféricos associados ao instrumento (pedais, caixas amplificadas, fones de ouvido etc.).

¹²⁵ Utiliza-se aqui a expressão cunhada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) no livro *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2006): “*Fazer época* é impor sua *marca*, fazer reconhecer (no duplo sentido) sua *diferença* em relação aos outros produtores

passando por Chuck Berry, Bo Diddley, Buddy Holly. Há evidentemente outros muitos artistas que, se não chegaram ao estrelado, também ajudaram a moldar o *rock'n'roll* enquanto *commodity* musical massiva (CALDAS, 2008; MAZZOLENI, 2012; FRIEDLANDER, 2015).

A cristalização de um estilo musical relaciona-se também com o estabelecimento de convenções na execução dos instrumentos e quais deles farão parte deste ou daquele estilo. O *rock'n'roll* cristaliza-se tendo como instrumentos básicos a guitarra, o baixo e a bateria – e, claro, voz, caso não se trate de música instrumental. Alguns artistas incrementaram a base rítmica do gênero, acrescentando piano e instrumentos de sopro (gaita e saxofone, por exemplo), que foram emprestados dos outros estilos e que continuaram a ser explorados musicalmente pelos artistas do *rock'n'roll*.

Durante esse processo de cristalização, em 1951, o DJ norte americano Alan Freed utilizou a expressão *rock'n'roll* ao apresentar a música *Rock the Joint*, de Bill Haley & His Comets (Bill Haley & Seus Cometas, em português) em seu programa de rádio (CALDAS, 2008; ALEXANDRE, 2013; MAZZOLENI, 2015).

Aliás, é por causa desta música que Bill Haley & His Comets é creditado como o grupo precursor do *rock'n'roll*. Eles lançaram a música *Rock around the clock* em 1954 sem muito alarde, tendo atingido reconhecimento comercial no ano seguinte ao integrar a trilha sonora do filme *Blackboard Jungle* (1955), dirigido por Richard Brooks (lançado no Brasil também em 1955, mas com o título *Sementes da Violência*).

Em termos sonoros, porém, é a música *Rocket 88* encaixa-se mais na estética roqueira da época. Escrita por Ike Turner e gravada em 5 de março de 1951 em Memphis (Mississippi, EUA) pelo saxofonista Jackie Brenston & His Delta Kings, *Rocket 88* obteve muito sucesso. Mas Brenston era negro, e num país segregacionista como os Estados Unidos dos anos 1950, o crédito histórico ficou com Bill Haley.

Assim, Bill Haley foi um dos primeiros astros brancos do gênero. Mas a falta de carisma juvenil e a ausência da arrogância sexual em Haley fez com que a indústria musical buscasse outro artista como vedete. Quem assumiu este posto foi Elvis Presley, cujo penteado estilo *pompadour* (com volumoso topete no topo da

e, sobretudo, em relação aos produtores mais consagrados; é, inseparavelmente, *fazer existir uma nova posição* para além das posições ocupadas, *à frente* dessas posições, *na vanguarda*.” (BOURDIEU, 2006, p. 88).

cabeça) e o rebolado *fizeram época* e passaram a integrar o rol de costumes incomuns associados aos precursores do *rock'n'roll*.

Ressalta-se, contudo, que tais nomes são lembrados justamente pela própria dinâmica comercial e simbólica alimentada a partir da relação direta do *rock'n'roll* com a evolução técnica no campo comunicacional.¹²⁶

A cristalização do *rock'n'roll* se efetua mediante o desenvolvimento de todo um aparato tecnológico e comunicacional nos Estados Unidos, com especial destaque ao transistor, que possibilitou com que o rádio se tornasse portátil – além do *disc jockey* (DJ) e dos discos de 45 rotações (BYRNSIDE, 1975; BENNETT, 2005; MAZZOLENI, 2012). As crescentes indústrias cinematográfica¹²⁷ e televisiva¹²⁸, unidas ao já consolidado rádio e a uma série de publicações voltadas aos jovens, também fizeram com que os repertórios musicais e visuais roqueiros se estabelecessem enquanto produto de massa e, assim, fossem difundidos mundo afora.

Foi criado todo um esquema mercadológico associado a uma padronização estética no campo musical que passou a ser adotada na construção dos *hits* (músicas de grande apelo comercial): a estandardização¹²⁹. Esta *fórmula* remete a uma racionalidade resultante do processo capitalista de produção que se sobrepõe à estética musical, o que garante uma audição facilitada e a aceitação do produto musical pelo público. O termo mais comum associado a este tipo de produção musical é *hit* – que em inglês é sinônimo de sucesso, acerto, impacto.

Um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais (ADORNO, 1941). É o que se convencionou chamar de música *pop*, ou *pop music*. Ao serem absorvidos pela indústria musical, muitos artistas do *rock'n'roll*

¹²⁶ Porém, Byrnside (1975) prefere não atribuir a origem do *rock'n'roll* a nenhum artista em especial. Ele afirma que o *rock'n'roll* começou a ser aceito enquanto estilo musical específico – ou seja, com uma identidade sonora própria – em meados dos anos 1950.

¹²⁷ O filme *O selvagem*, de 1953, já evidenciava a rebeldia roqueira no topete, na jaqueta e no *jeans* usado por Marlon Brando (CALDAS, 2008; MAZZOLENI, 2012).

¹²⁸ Na ascensão da indústria cultural, a televisão foi um propulsor de carreiras musicais. O programa norte-americano *Ed Sullivan Show*, que foi ao ar de 1948 a 1971 pela rede CBS nos Estados Unidos, é um exemplo. Diversos nomes do *rock'n'roll* se apresentaram no programa, sendo emblemática a participação dos Beatles, em 1964, que marcou o início da chamada Invasão Inglesa (*British Invasion*) – considerada a segunda onda do *rock'n'roll* (MAZZOLENI, 2012).

¹²⁹ Apesar do academicismo e da dicotomia entre *música séria* e *música popular* – que não interessa na discussão proposta nesta tese –, o ensaio *On popular music* (Sobre música popular, de 1941), do filósofo alemão Theodor Adorno, é elucidativo no que diz respeito a uma produção musical estruturada sob um viés comercial. É evidente que é necessário fazer ressalvas sobre a abordagem do filósofo, pois ele desconsidera o papel ativo do ouvinte ao escolher o que quer consumir. No entanto, interessa-nos a definição de alguns termos relacionados à indústria da música que ainda se mantêm atuais e conectados com a proposta deste trabalho.

adotaram esta “fórmula”:

Pop era música para consumo maciço, na forma de canção de duração curta (dois a quatro minutos, em média), escrita em formato simples de “estrofe-refrão-estrofe” e com repetição de partes, visando a rápida assimilação pelo ouvinte. Era, basicamente, uma canção para tocar no rádio e dirigida ao público jovem. (BARCINSKI, 2015, p. 10)

A cristalização de um gênero musical, infere-se, necessariamente passa pelo crivo da comunicação, que inclusive auxilia na consolidação de um público ouvinte a partir da crítica especializada e segmentada. Compartilha-se nesta tese a ideia defendida pelo sociólogo, crítico musical e membro fundador da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular¹³⁰, Simon Frith (1998, p. 68): “A crítica, em outras palavras, não é apenas produzir uma versão da música para o leitor, mas também uma versão do ouvinte para a música.”¹³¹.

Mas é preciso deixar claro que a versão da música e do ouvinte da qual fala Frith (1998) só é concretizada na medida em que aos críticos é atribuída uma legitimidade sobre o discurso deste ou daquele gênero – e em boa medida essa legitimidade é dada pela audiência e mediada pelos veículos jornalísticos.

As estações de rádio, por exemplo, tiveram um importante papel na cristalização do *rock’n’roll* nos Estados Unidos e em outros países como o Brasil (CALDAS, 2008). Há tempos elas costumam criar estrategicamente uma espécie de “mapa sonoro” a partir da classificação feita para cada gênero musical, e isso acaba por influenciar o público ouvinte e também as gravadoras – que passam a investir em nichos.

A cristalização de um gênero musical ou mesmo a popularização de um artista envolve, também, campanhas mercadológicas. Algumas emissoras de rádios foram cúmplices de métodos pouco ortodoxos utilizados na difusão de discos e músicas de trabalho¹³². Um dos mais conhecidos e criticados é o *payola*, que em português pode

¹³⁰ International Association for the Study of Popular Music, em inglês. Cf.: <http://www.iaspm.net>.

¹³¹ Do original: “Criticism, in other words, is not just producing a version of the music for the reader but also a version of the listener for the music.” (FRITH, 1998, p. 68).

¹³² Na indústria fonográfica, “música de trabalho” é sinônimo para *single* (“único”, “singular”, em tradução livre) e refere-se à música considerada comercialmente atrativa para ser lançada individualmente como carro-chefe de um álbum. Até o surgimento da Internet e de todo o aparato tecnológico de divulgação advindo com ela, as gravadoras costumavam lançar os *singles* em vinis de 45 polegadas e, posteriormente, em CDs com uma quantidade menor de músicas (podendo conter versões ao vivo ou acústicas de outras canções do artista, e covers). Hoje é comum os *singles* serem lançados em plataformas digitais – iTunes, BandCamp e outras.

ser traduzido por “jabá”¹³³. Trata-se de um mecanismo de corrupção através do qual empresários conseguiam visibilidade aos seus artistas em rádios, eventos e programas de televisão (MAZZOLENI, 2012; RUIZ, 2015).

O jabá existe praticamente desde o início da indústria fonográfica. Em 1959, o DJ Alan Freed, o mesmo a quem é creditado o termo “*rock’n’roll*”, “[...] ficou em evidência por causa do escândalo das propinas, orquestrado pelas grandes gravadoras para destruir os DJs reticentes a incluir seus discos na programação.” (MAZZOLENI, 2012, p. 149)¹³⁴.

Porém, por mais cristalizado que um estilo possa estar, Byrnside (1975) ressalta que ele chega a uma fase de *exaustão*. Para ele, o *rock’n’roll* exauriu a partir da segunda metade da década de 1950 até meados dos anos 1960:

Finalmente, tendo sido representado em um corpo substancial de composições durante um certo período de tempo, os estilos se tornam tão familiares e certas coisas sobre ele se tornam tão previsíveis que o compositor e o público começam a perder o interesse. O processo inteiro é então repetido, à medida que outro estilo novo se forma e se rompe com o estilo decadente.¹³⁵ (BYRNSIDE, 1975, p. 161)

Segundo Byrnside (1975), a exaustão – *decay* – do *rock’n’roll* nos Estados Unidos se dá a partir da repetição de uma *fórmula de sucesso*, tanto musical quanto visual. Soma-se a isso uma série de acontecimentos de ordem política e comportamental envolvendo os artistas que ganharam notoriedade na segunda metade dos anos 1950. Pode-se citar o alistamento para o exército de Elvis Presley, a prisão de Chuck Berry, e o desinteresse de Little Richard pelo estilo (tendo se voltado ao gospel). Além disso, houve a chamada Invasão Britânica, na qual muitas bandas inglesas passaram a figurar como as preferidas da juventude norte-americana – Rolling Stones e Beatles¹³⁶, por exemplo.

O recrudescimento de ações contra o estilo por parte da sociedade civil branca americana, do governo e das igrejas também contribuiu para a exaustão do

¹³³ No Brasil, a década de 1990 é notória com relação ao jabá, tendo inclusive influenciado na homogeneização da programação das rádios (ALEXANDRE, 2013).

¹³⁴ Para uma visão mais atual sobre o *payola* e a consequente homogeneização da programação radiofônica norte-americana, cf.: BEFORE the music dies. Direção: Andrew Shapter. Roteiro: Andrew Shapter, Joel Rasmussen. Estados Unidos, 2006. Documentário. Colorido. 95 minutos.

¹³⁵ Do original: “Finally, having been represented in a substantial body of compositions over a certain amount of time, the styles becomes so familiar and certain things about it become so predictable that both composer and audience begin to lose interest. The entire process is then repeated, as another new style forms itself and breaks away from the decaying style.” (BYRNSIDE, 1975, p. 161)

¹³⁶ Cf. nota 106.

rock'n'roll. Um panfleto distribuído pelo Conselho de Cidadãos de Nova Orleans (cidade no estado da Louisiana, no Sul dos EUA, considerada o berço de toda a base rítmica do *rock'n'roll*), em 1956, ilustra a situação:

Stop! Ajudem-nos a salvar a juventude americana. Não comprem esses discos de negros (se vocês não querem servir negros em seu comércio, então não tenham discos negros no *jukebox* e não escutem discos negros nas rádios). Os gritos, as letras idiotas e a música selvagem desses discos enfraquecem a juventude branca da América. Liguem para os locutores das estações de rádio que difundem esse tipo de música e reclamem. Não deixem seus filhos comprarem ou ouvirem esses discos de crioulos. (MAZZOLENI, 2012, p. 143)

Atitudes como esta evidenciam o quanto contraditório era o período em que o *rock'n'roll* emergiu e se cristalizou – dando a esta forma de expressão artística um viés contestador, tendo em vista que a maioria dos músicos em sua gênese eram negros. Mas como já foi mencionado, a própria engrenagem capitalista fez com que a atitude e a sonoridade do gênero fossem absorvidas por uma juventude branca com poder de compra em ascensão:

Ora, como uma das faces do inconformismo desses jovens da classe média dos países mais ricos do mundo capitalista foi a adesão, na área da música popular, a um ritmo negro-americano que expressava sua marginalidade dentro da mesma sociedade posta em questão, foi sob a inspiração dessa música – o *rhythm and blues* transformado em *rock'n'roll* pelos brancos revoltados – que se instituiu a partir da década de 1950 o padrão sonoro destinado a configurar uma música particular do inconformismo jovem. (TINHORÃO, 2010, p. 352)

A exaustão do estilo *rock'n'roll* coincide com toda uma mudança de pensamento que ganhou força a partir da década de 1960. “À medida que a complexidade de uma sociedade muda, diferentes atitudes e gostos são formados.”¹³⁷ (BYRNSIDE, 1975, p. 161). Por mais óbvia que seja esta observação, é interessante notar como a conjuntura política e cultural de uma sociedade acaba refletindo nas artes – e vice-versa.

Assim, o que era conhecido como *rock'n'roll* passou a ser identificado como “rock clássico”:

A era do rock clássico, que começou com um grupo de artistas negros reconstituindo o blues e o R&B, terminou com artistas brancos tocando

¹³⁷ Do original: “As the complexion of a society changes, different attitudes and tastes are formed.” (BYRNSIDE, 1975, p. 161)

uma fusão de rockabilly, rock clássico primitivo e R&B. O primeiro grupo, refletindo sua proximidade com as raízes negras, apresentava uma visão relativamente sem censura da vida que os cercava – músicas de rebeldia e com temática sexual. A segunda geração¹³⁸, com suas canções voltadas para o amor e rejeição, deixou para trás o caráter libidinoso e rebelde dos seus antecessores. (FRIEDLANDER, 2015, p. 91)

O *rock'n'roll* era voltado para um público jovem que recentemente havia se auto-identificado – e que havia, também, sido identificado como um mercado consumidor a ser explorado comercialmente. Porém, mesmo com a adoção de intrincados esquemas mercadológicos no processo de produção e difusão, o *rock'n'roll* exauriu, mas já estavam abertas as vias para novas formas de expressão sonora a serem exploradas esteticamente e comercialmente.

4.2 Rock: gênero guarda-chuva

A indústria musical segue a máxima de Lavoisier¹³⁹, que é adaptada com maestria pelo sistema capitalista: nada se cria e nada se perde, tudo se transforma. O *rock'n'roll* se transforma em rock, gênero guarda-chuva que abriga uma série de subgêneros, dentre eles o *heavy metal*.

Há nessa transformação, também, um processo sincopado de sobreposição sonora na qual é possível identificar elementos do antigo gênero no novo que surgiu. O *rock* herdou do *rock'n'roll* as guitarras e a postura que oscila entre a crítica e o *blasé*. Mas há um esgarçamento sonoro que o distancia do gênero originário, e as teias de significados costuradas entre as polifonias afetivas juvenis e a indústria musical fizeram com que novas formas de expressão sonora passassem a reverberar socialmente.

O *zeitgeist* da década de 1960 foi fundamental para que o rock passasse a ser considerado *leitmotiv* sonoro dos chamados *baby boomers*¹⁴⁰. Guerra do Vietnã,

¹³⁸ Friedlander (2015) divide o *rock'n'roll* em duas gerações: a primeira compreende o período de surgimento do gênero com vários gêneros sincopados, como foi mencionado anteriormente. A segunda geração para o autor corresponde à fase de *crystalização* descrita por Byrnside (1975), estando inclusos Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly e outros.

¹³⁹ Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794), químico francês considerado o pai da química moderna.

¹⁴⁰ O termo faz referência a uma explosão demográfica vivenciada no período pós-Segunda Guerra Mundial – especificamente entre 1946 e 1964 – nos Estados Unidos, França, Canadá e Austrália. Este crescimento populacional influenciou uma série de questões socioculturais e econômicas – como a questão habitacional, por exemplo. Cf. MANKIOW, N. Gregory; WEIL, David N. The baby boom, the

Guerra Fria, a televisão ascendendo como veículo-mor no campo informacional, ditaduras sendo instauradas na América Latina, a corrida espacial, o movimento contracultural condensado na atitude *hippie*: foram muitos os elementos que ajudaram a caracterizar os anos 1960 como um período de grandes transformações socioculturais – que serviram como mote para uma arte *engagé* (engajada): expressões artísticas cujo mote ideológico era associado a um pensamento progressista, de esquerda (MACIEL, 1987).

A maior consciência de idade dos jovens (*age-consciousness*) unida a um aparato tecnológico ainda mais desenvolvido também fomentou o universo musical. As guitarras ganharam outros timbres e distorções, a psicodelia expandiu os horizontes musicais e temáticos. Nos anos 1960, parte da contracultura tomou de assalto a indústria fonográfica – ou, numa perspectiva mais pessimista, foi cooptada, também, pelo *star system*¹⁴¹.

Idiossincrasias à parte, a *crystalização* do rock no interior da indústria musical e fonográfica ajudou a fertilizar o universo sonoro para a emergência de distintos subgêneros, entre eles o *heavy metal*.

4.3 *Heavy metal*: fragmentação pauleira do rock

Antes de deslindar o *heavy metal*, é necessário esclarecer que a questão dos gêneros e subgêneros será trabalhada a partir das premissas expostas pelo sociólogo Simon Frith na obra *Performing Rites – On the Value of Popular Music* (1998) e as considerações do musicólogo e crítico cultural Robert Walser no livro *Running with*

baby bust and the housing Market. In: *Regional Science and Urban Economics*, 1989, vol. 19, n. 2, 235-258. Disponível em: < <http://www.nber.org/papers/w2794.pdf> >. Acesso em 21 de agosto de 2018.

¹⁴¹ Segundo a economista francesa e especialista em economia da cultura e mídia, Françoise Benhamou (2007), *star system* diz respeito a “[...] concentração do consumo em determinados produtos procedentes de artistas consagrados e de reconhecido talento [...]. Defrontado com um universo incerto, o consumidor prefere minimizar riscos consumindo os produtos que o *star system* lhe indica. A empresa procura ampliar seus mercados sem aumentar proporcionalmente os custos de produção: os avanços das técnicas de comunicação lhe permitem isso. Assim, o artista que se tornou um *star* pode atingir um público considerável.” (BENHAMOU, 2007, p. 43) Este modelo remete ao processo de standardização, já mencionado anteriormente.

the Devil (1993)¹⁴². Assim, o que Ronald Lee Byrnside (1975) denomina *estilo musical*, ao abordar a história do *rock'n'roll* nos anos 1950, é compreendido nesta tese como *gênero musical*.

O termo “estilo”, no campo musical, associa-se a uma série de escolhas idiossincrásicas no momento de tocar um instrumento, de compor ou de se apresentar, sendo levadas em conta questões técnicas e muitas possibilidades criativas¹⁴³. Por exemplo: o *estilo* de tocar bateria de Ringo Star (ex-baterista dos Beatles) é diferente do *estilo* de tocar de Keith Moon (ex-baterista da banda britânica The Who¹⁴⁴), assim como Jimi Hendrix (1942-1970) possuía um *estilo* de tocar guitarra diferente de Eric Clapton (1945-).

O que há em comum entre estes quatro músicos citados é o *gênero musical* ao qual estão vinculados: o *rock*. Tal como foi apresentado no subcapítulo anterior, trata-se de um gênero guarda-chuva de espectro sonoro amplo, principalmente quando no *crystalizou* nos anos 1960. O Festival Woodstock, realizado nos Estados Unidos em 1969, é didático neste aspecto: todos os artistas que se apresentaram no evento – Jimi Hendrix, Grateful Dead, Santana, Jefferson Airplane e outros – possuem diferentes *estilos*, mas estão inclusos no *gênero rock*.

Faz-se esta ressalva porque a partir da década de 1960 surgiram subgêneros através de sistemáticas transgressões envolvendo as dimensões estéticas do *rock* – associadas, é claro, ao *estilo* de cada artista. Estes subgêneros se tornaram também gêneros guarda-chuva, uma vez que passam a abrigar novos subgêneros a partir de convenções sonoras compartilhadas. É o caso do *heavy metal*.

O *heavy metal* surge num período em que a indústria fonográfica já funcionava a pleno vapor, num contexto de arrefecimento do movimento contracultural dos anos 1960. Este novo gênero nasce como alternativa a uma parcela

¹⁴² O nome do livro faz referência a uma música da banda norte-americana de *hard rock* Van Halen. Não confundir com outra obra cujo título se refere à mesma música: *Runnin' with the Devil: A Backstage Pass to the Wild Times, Loud Rock, and the Down and Dirty Truth Behind the Making of Van Halen* (2017). Este livro foi escrito por Noel Monk, que atuou como *manager* – responsável pela organização das turnês – da Van Halen entre 1979 e 1985.

¹⁴³ Criatividade, é bom frisar, não deve ser entendida enquanto uma categoria abstrata. Ela deve ser definida em termos sociais e comunicativos percebidos na música (FRITH, 1998). Para considerar uma banda criativa, por exemplo, é preciso levar em conta as diversas práticas discursivas associadas à música executada: da sonoridade ao vestuário, das letras ao processo de produção e distribuição dos produtos gerados. Todos estes processos comunicacionais garantem uma singularidade à banda: ela é criativa à medida que utiliza as convenções de um gênero de maneira inovadora.

¹⁴⁴ Keith Moon (1946-1978) ganhou notoriedade justamente pelo seu estilo inovador e pouco ortodoxo de tocar bateria na banda The Who, formada em 1964. Seu modo particular de tocar incluía frases rápidas e experimentalismos excêntricos (como colocar água e peixes em tambores da bateria). Cf. *Keith Moon*. Disponível em: < <http://youtu.be/jxupgcwHLoA> >. Acesso em 12 de outubro de 2017.

marginalizada da juventude no início dos anos 1970 e como uma espécie de epitáfio sonoro ao idealismo que marcou o rock e a década anterior. A sonoridade soturna das bandas reforçava o emblemático verso de um dos ícones do pacifismo e do espírito sessentista, John Lennon: o sonho acabou¹⁴⁵.

Na verdade, o tom sombrio do período já era ouvido a partir de algumas bandas desde 1964, classificadas hoje como *proto-metal* (MOORE, 2005; WIEDERHORN, TURMAN, 2015). São bandas que experimentaram o início da evolução técnica e acrescentaram em suas composições guitarras mais distorcidas, com uma sonoridade agressiva e áspera. Estas bandas *proto-metal* tinham forte apelo teatral, que é um resquício do *rock* sessentista.

[...] foi a banda Kinks, oriunda da chamada Invasão Britânica, que produziu os primeiros sons do metal em 1964 com o single “You Really Got Me”. A banda tinha *riffs* de guitarra imponentes, repetitivos e ásperos, mesclados a um estilo rudimentar de distorção. O guitarrista Dave Davies, inspirado no guitarrista de surf rock Link Wray, usou uma lâmina de barbear para fazer fendas no cone do seu alto-falante e obter o som desejado. (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 23)

O termo “*heavy metal*” começou a ser utilizado no final dos anos 1960, inicialmente como um adjetivo nos veículos jornalísticos voltados ao *rock*. Foi no começo dos anos 1970, após a banda Black Sabbath lançar o disco de estreia que a expressão passou a ser usada como substantivo para, enfim, ser considerada um gênero musical.

Há quem remeta a expressão ao romance *Almoço Nu*, do escritor *beat* William S. Burroughs e lançado originalmente em 1959, mas no livro sequer consta o termo. A música “Born to be wild”, da banda Steppenwolf¹⁴⁶, também é listada como suposta origem da expressão “*heavy metal*” por causa de um verso da letra. No entanto, a origem mais aceita para a popularização do termo são os textos de Lester Bangs para a revista *Creem*, publicação norte-americana dedicada ao rock que durou de 1969 a 1989 (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000, 2013).

O termo “*heavy metal*”, assim como o *rock*, abriga uma gama variada de sons. Enquanto gênero musical, ele também se transforma em “gênero guarda-chuva”. Esta

¹⁴⁵ Do original: “The dream is over”, da música “God”, presente no primeiro álbum solo de John Lennon após os Beatles terem se separado, *John Lennon/Plastic Ono Band*, lançado em 1970.

¹⁴⁶ Banda formada em Los Angeles (EUA) em 1967 e que ficou mundialmente famosa devido ao sucesso de *Born to be wild*, originalmente lançada em 1968. A música integrou a trilha sonora do filme *Easy Rider*, dirigido por Dennis Hopper e lançado em 1969. Por este motivo, até hoje, a música é muito associada ao universo motociclista e contracultural.

característica que faz com que a expressão “*heavy metal*” seja contestada por fãs e músicos, pois ambos são grupos heterogêneos, cujas alianças são complexas e específicas, e construídas em torno dos significados e do prestígio de sinais sociais e estéticos de cada subgêneros.

Porém, os subgêneros do *heavy metal* possuem fronteiras tênues. A síncope musical mencionada na *formação* do *rock’n’roll* e do *rock*, no caso do *heavy metal* torna complicada uma definição dogmática sobre determinados subgêneros. É por isso, aponta Walser (1993), que o termo “*heavy metal*” e os próprios subgêneros são vistos muitas vezes como estereótipos restritivos tanto pelos músicos quanto pelos fãs por exigir, respectivamente, composições e atitudes estereotipadas.

Faz-se essa ressalva porque na fase de cristalização do *heavy metal* surgem uma gama considerável de subgêneros. Para elencar a todos com suas respectivas particularidades e amplitudes estético-sociais, mesmo que sumariamente, seria necessário realizar um novo trabalho acadêmico. A utilização de um “tronco comum” auxilia a identificar um fluxo inicial do qual são gestados outros subgêneros a partir do *estilo* de cada banda.

A *formação* do *heavy metal* – mantendo aqui cronologia de fases propostas por Byrnside (1975) – se dá entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. O disco de estreia da banda inglesa Black Sabbath¹⁴⁷, *Black Sabbath*, é considerado o *big bang* do *heavy metal*. Ele foi lançado primeiro na Inglaterra, em fevereiro de 1970. Quatro meses depois chegou ao mercado norte-americano. O álbum esgarçou a sonoridade do *rock* para um outro patamar e instituiu as bases do que se pode chamar de “código do *heavy metal*”¹⁴⁸.

Porém, por mais que a Black Sabbath seja considerada a “fundadora” do *heavy metal*, é preciso levar em consideração outras bandas contemporâneas a ela que ajudaram na formação da estética sonora e visual do gênero, tais como Deep Purple, Led Zeppelin e Kiss¹⁴⁹.

¹⁴⁷ A banda se formou em 1968 em Birmingham, Inglaterra, com Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (baixo), Bill Ward (bateria) e Ozzy Osbourne (vocal). A banda chegou a ter diversas formações, sendo Iommi o único a estar em todas elas. Ao longo da carreira, lançou 19 discos de estúdios e mais um punhado de registros ao vivo e coletâneas. A banda encerrou as atividades em 2017.

¹⁴⁸ O código do *heavy metal* é composto pelas dimensões sonora, visual e verbal descritas pela socióloga norte-americana Deena Weistein na obra *Heavy Metal – The music and its culture* (2000) – e que serão apresentadas mais à frente. A intersecção destas dimensões, aliadas ao *estilo* de cada banda, fomenta o surgimento dos subgêneros do *heavy metal*.

¹⁴⁹ A Deep Purple é uma banda britânica formada em 1968, mesmo ano em que a Led Zeppelin iniciou a carreira em Londres (tendo encerrado as atividades em 1980, após a morte do baterista John Bonham, aos 32 anos). A Kiss foi formada em Nova Iorque em 1973. As três são encaixadas dentro do

Em termos sonoros, o *heavy metal* sofreu influência de artistas da década de 1960 que esgarçaram a linguagem do *rock'n'roll*, em especial os guitarristas Jimi Hendrix, Jeff Beck e Eric Clapton – os três com forte influência do *blues* e do *rhythm and blues*. A sonoridade do *heavy metal* associou o virtuosismo dos guitarristas aos instrumentos baixo e bateria pesados e vocais cujos gritos e rugidos eram sinônimo de transgressão. Especificamente sobre a bateria vale ressaltar que além do *kit* crescer consideravelmente em número de peças, os músicos a tocavam com muito mais força e técnica quando comparados aos bateristas dos anos 1960. John Bonham (1948-1980), baterista do Led Zeppelin, é uma referência neste aspecto.

Apesar de já estarem inseridas na engrenagem da indústria da música e fonográfica, as primeiras bandas de *heavy metal* não contavam necessariamente com o apoio das estações de rádio. Por isso elas faziam constantes turnês para divulgar seus álbuns junto a um público que era majoritariamente jovem, masculino, branco e da classe trabalhadora (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000; BENNETT, 2005)¹⁵⁰. O caráter itinerante das bandas na fase de formação do *heavy metal* contribuiu para a consolidação do público ouvinte e para, aos poucos, um maior reconhecimento da crítica musical.

A cristalização do *heavy metal*, segundo Weinstein (2000), se dá ao longo dos anos 1970, atingindo o auge entre 1976 e 1979. Seguindo a mesma lógica de Byrnside (1975), Weinstein (2000) explica que a cristalização do *heavy metal* se deu a partir de uma maior evidência das convenções estéticas do gênero e do crescimento de uma imprensa segmentada. E concomitante à formação da identidade sonora do gênero, todo um rol de comportamentos começou a ser compartilhado pelo público ouvinte – um estilo de vida, nas acepções de Chaney (1996; 2004).

Na cronologia proposta por Weinstein (2000), o *heavy metal* se cristaliza nos anos 1970, mas o processo como um todo se mantém também durante os anos 1980 com um caráter fragmentário. É quando surgem distintos subgêneros que são

subgênero denominado *hard rock* – cf. Glossário de Subgêneros Pg. 380) – e também são consideradas precursoras do *heavy metal*.

¹⁵⁰ A história do rock em geral não costuma ser benevolente com os negros, seja enquanto público ou integrantes de bandas. Esta exclusão remete à própria resistência que o *rock'n'roll* enfrentou na fase de formação (década de 1950) ao ser associado a “música de crioulo”. É evidente que o gênero foi cooptado e, em alguma medida, *adaptado*. Basta lembrar que o título de “Rei do rock” é dado a Elvis Presley, e não a outros artistas negros tão influentes ou mais que ele. Neste sentido, é interessante observar como a história do *punk rock* – cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380) – recentemente sofreu uma *revisão* com a “descoberta” de uma banda formada por irmãos negros em Detroit, nos Estados Unidos. Cf. A BAND Called Death. Direção: Mark Covino, Jeff Howlett. EUA, 2012. Documentário. Colorido. 96 minutos.

acompanhados por um público ouvinte heterogêneo e fluido¹⁵¹. As indústrias musical e fonográfica passam a considerar o *heavy metal* mais uma *commodity* cultural juvenil urbana a ser explorada a partir de nichos sonoros específicos (WEINSTEIN, 2000; WALLACH, BERGER, GREENE, 2011; WIEDERHORN, TURMAN, 2015).

O lançamento do *compact disc* (CD) no mercado fonográfico na década de 1980 ajudou a formatar os nichos relacionados ao *heavy metal* e ampliou o poder econômico das grandes gravadoras – também conhecidas como *majors* (“maiorais”, em inglês). Além de substituir os *bolachões* (discos de vinil) com o discurso de melhor qualidade sonora, a criação do CD impulsionou todo um sistema de produção e distribuição de artistas – inclusas, obviamente, as bandas de *heavy metal*.

Ainda nos anos 1980, a popularização do *heavy metal* foi impulsionada pelo lançamento da MTV (Music Television) norte-americana em 1981. Além de ter fomentado o uso de videoclipes como ferramenta de divulgação das bandas¹⁵², o programa *Headbangers Ball* (1987-1995) foi um marco na difusão das informações do *heavy metal* e ajudou na construção de uma versão tanto do público e quanto da música (FRITH, 1998).

Para completar, os anos 1980 viram um exponencial aperfeiçoamento técnico dos equipamentos e instrumentos musicais, além dos dispositivos periféricos: amplificadores, captadores de guitarra, pratos e pedais de bateria e outros. Os amplificadores JCM 800, lançado em 1981 pela Marshall¹⁵³, e os da Mesa Boogie¹⁵⁴, por exemplo, são aparelhos cujo reconhecimento foi ampliado nos anos 1980 entre guitarristas e continuam sendo referenciais no que diz respeito à qualidade de som.

Diante deste cenário favorável, o *status* do *heavy metal* mudou consideravelmente em pouco mais de uma década: deixou de estar circunscrito a

¹⁵¹ Esta ideia remete ao conceito de tribos urbanas deslindado pelo sociólogo francês Michel Maffesoli na obra *O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas sociedades de Massa* – lançada originalmente no final dos anos 1980. Para o autor, uma tribo foge à concepção de uma organização rígida, estando mais relacionada a certos ambientes, a estados mentais e estilos de vida através dos quais se sobressaem as aparências dos indivíduos.

¹⁵² Para uma reflexão mais aprofundada sobre os videoclipes, cf.: CORREA, Laura Josani Andrade. Videoclipe: a dimensão audiovisual da música na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso – ECCO/UFMT). Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2010.

¹⁵³ Empresa norte-americana de amplificadores para guitarras foi fundada nos anos 1960 e cujo leque de atuação na contemporaneidade se expandiu para outros nichos: outros instrumentos musicais (bateria e baixo), fones de ouvido e gravação de artistas. Cf. página oficial da empresa: <https://marshall.com>.

¹⁵⁴ Empresa de amplificadores fundada nos anos 1960 em São Francisco – um dos epicentros da contracultura e do *rock* nos Estados Unidos. Segundo o site da empresa, parte do prestígio da marca se dá pelo fato de os equipamentos serem feitos manualmente na única fábrica em Petaluma, Califórnia. Cf. página oficial da empresa: <http://www.mesaboogie.com>.

grupos marginalizados nos anos 1970 e se tornou o gênero dominante na música norte-americana, representando 40% das vendas de discos em 1989 (WALSER, 1993). O *heavy metal*, conclui-se, torna-se um gênero *mainstream* do *rock'n'roll* com uma sofisticada produção, alto padrão técnico e músicas cativantes.

Porém a relação do *heavy metal* com o sucesso comercial deve ser entendida dialeticamente. Assim como existem as bandas de sucesso comercial e que são respeitadas pelos *headbangers*¹⁵⁵, há também aquelas que se interessam em construir uma carreira cujo lastro artístico é mais importante do que a autossuficiência financeira. Na verdade há um conflito paradoxal nesta postura. Porém, esta questão será melhor abordada adiante.

Na trajetória do *heavy metal* é possível identificar as fases de *formação* e de *cristalização*, tal qual propõem Byrnside (1975) ao apresentar a emergência do *rock'n'roll*. Compartilha-se nesta tese a análise feita por Deena Weinstein (2000) na qual ela considera não existir uma fase de *exaustão* do *heavy metal*.

O *heavy metal* não seguiu a trajetória de Byrnside. Depois de passar pelas fases de formação e cristalização, ele não estagnou. Mas também simplesmente não perpetuou sua fase de ouro. Em vez disso, após o súbito de crescimento, começou a se fragmentar. [...] Ao invés de ser suplantado por novos gêneros, o *heavy metal* gerou subgêneros¹⁵⁶. (WEINSTEIN, 2000, p. 44)

A fragmentação do *heavy metal* ocorreu na década de 1980 e deu origem a uma enorme quantidade de subgêneros, cada qual com um sem-número de bandas. Trata-se dos “anos dourados do *heavy metal*”. Mais uma vez: a variedade de subgêneros do *heavy metal* surge a partir do *estilo* das bandas concatenarem sons e as convenções relacionadas ao gênero guarda-chuva – e nisso elas conseguem uma distinção sonora. É um processo comunicacional e artístico que se constrói da tensão criativa entre as dimensões sonora, visual e verbal (WEINSTEIN, 2000), as subjetividades dos músicos envolvidos num dado contexto sociocultural (WALSER, 1993) e a relação de tais elementos com o público ouvinte.

¹⁵⁵ Parte das bandas que são desconsideradas se incluem em nichos cujo lastro artístico está mais calcado no visual do que na sonoridade. Na segunda metade dos anos 1980 ganhou força o que se denominou posteriormente de *corporate rock*, cujas características incluem um cenário “[...] pretensioso de superestrelas, bandanas, solos de guitarra intermináveis, suítes presidenciais destruídas e baterias cheias de reverberação [...]” (CONTER, 2016, p. 27)

¹⁵⁶ Do original: “Heavy metal has not followed Byrnside's trajectory. After going through phases of formation and crystallization, it did not become mannered. But neither did it simply perpetuate its golden age. Instead, after a spurt of growth, it began to fragment. [...] Rather than being supplanted by new genres, heavy metal spawned subgenres.” (WEINSTEN, 2000, p. 44)

Nesta *fase dourada* do *heavy metal* o público ouvinte construiu uma identidade visual singular com relação aos ouvintes de *rock* em geral. *Surge o headbanger*¹⁵⁷, agente comunicacional cujo papel é associado a manutenção tanto de um *ethos* quanto de uma forma específica de se vestir e se portar ao ouvir uma banda de *heavy metal* – especialmente em shows. O *headbanger* está incluso na dimensão visual do gênero, e será melhor apresentado no Subcapítulo 4.6.2.1.

Além do surgimento do *headbanger*, foi nos anos 1980 que as bandas precursoras de cada subgênero lançaram discos que hoje são considerados clássicos. Os artistas que conseguiram reconhecimento mundial naquele período hoje são ícones do *heavy metal*, *fizeram época* (BOURDIEU, 2006): o prestígio só aumentou com o passar do tempo. Por isso os anos 1980 são comumente lembrados com certo saudosismo por parte do público.

Porém, é preciso ressaltar também que na segunda metade dos “anos dourados do *heavy metal*” uma cena musical denominada “metal alternativo” ganhou força nos Estados Unidos. A expressão foi adotada justamente porque as bandas não apresentavam um padrão sonoro tão definido quanto os subgêneros que atingiram o estrelato, principalmente, na primeira metade dos anos 1980 (MAZETTO, 2014).

As distinções entre as bandas do chamado “metal alternativo” são ocorrem também pelas transgressões estilísticas, mas são reforçadas pelas subversões sonoras e propostas pouco ortodoxas: polirritmias, distorções, afinações incomuns e um virtuosismo que tem muito mais a intenção de ir na contramão do que se espera ouvir deste ou daquele instrumento do que soar límpido e harmonioso. A intenção é apresentar caos sonoro, dissonância e um desconforto a quem não está habituado a este tipo de proposta.

Independente das intenções de afecção das bandas, a fragmentação do *heavy metal* em diferentes subgêneros ainda persiste – seja por questões estéticas ou mercadológicas. O que se observa é que as bandas não tem necessariamente a repercussão massiva obtida nos anos 1980. A partir dos anos 1990, a facilidade de acesso a diferentes bandas proporcionada pela Internet¹⁵⁸, uma quantidade ainda

¹⁵⁷ No Brasil os *headbangers* são mais conhecidos como *metaleiros*, termo que ganhou projeção na primeira edição do Rock in Rio, em 1985, e que teve a participação de Whitesnake, Iron Maiden, Scorpions, AC/DC, Ozzy Osbourne e outros. Porém, há quem entenda o termo “metaleiro” como pejorativo e prefira autodenominar-se *headbanger*. Cf. nota 05.

¹⁵⁸ Este aspecto, obviamente, é positivo também. Afinal, bandas sem o apoio de veículos de comunicação conseguem realizar shows em diferentes lugares e serem conhecidas para além dos estúdios de ensaio justamente pela facilidade de difusão musical na cibercultura.

maior de bandas e o próprio saudosismo de parte do público pulverizam a notoriedade de muitos artistas¹⁵⁹. Com a segmentação comunicacional, cada banda se torna referência apenas no nicho ao qual está relacionada.

Math metal ou *hardcore* torto, *sludge* e *sludge* progressivo, pós-metal e *nu-metal*, *grindcore* ou *splater*¹⁶⁰ são alguns dos muitos subgêneros que são abarcados pelo termo *heavy metal* e que surgiram no final dos anos 1980 e durante a década de 1990. Opta-se como ponto de partida o código basilar do gênero guarda-chuva, e a partir das dimensões propostas por Deena Weinstein (2000) volta-se a atenção especificamente para três subgêneros que são mais predominantes na cena *heavy metal* cuiabana: *thrash metal*, *death metal* e *black metal*.

4.4 *Heavy metal* no Brasil

O *heavy metal* passa a circular no Brasil com mais intensidade nos anos 1980, concomitante as fases de cristalização e fragmentação pelas quais o gênero passou. O festival Rock in Rio, em 1985, foi um marco no que diz respeito à “descoberta” do gênero pela grande mídia e pelo grande público em geral. Tanto que o rótulo “metaleiro” passou a ser usado a partir de uma matéria jornalística veiculada pela Rede Globo – termo que inclusive ganha conotação pejorativa dependendo do contexto.

Independente disso, a importância do Rock in Rio reside no fato de o evento ter trazido grandes nomes do *rock* e *heavy metal* (as britânicas Queen e Iron Maiden, a australiana AC/DC e a alemã Scorpions, por exemplo) e ter inserido o país na rota dos grandes shows internacionais.

Porém, antes mesmo do Rock in Rio ser realizado em 1985, o *heavy metal* já vinha sendo “gestado” nos anos 1970¹⁶¹ no Brasil por bandas que flertavam com a psicodelia contracultural remanescente dos anos 1960, como é possível constatar pelo

¹⁵⁹ Soma-se a isso a explosão comercial das bandas grunge de Seattle, nos Estados Unidos. A mais conhecida é Nirvana, com músicas mais simples (próximas do *punk rock*), mas outras bandas merecem destaque, como Alice in Chains, Soundgarden e Pearl Jam – cuja sonoridade é mais próxima do *heavy metal*. O movimento *grunge* como um todo foi muito explorado visualmente pela MTV norte-americana através de programas com a marca “*unplugged*” (acústicos), exibição de videoclipes e transmissão de shows ao vivo.

¹⁶⁰ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

¹⁶¹ Para imersão sobre o universo musical brasileiro nos anos 1970, Cf.: BARCINSKI, André. Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2005.

movimento Udigrudi em Recife (LUNA, 2010). Porém, o mais interessante é que foi distante do chamado eixo Rio-São Paulo que surgiu uma das primeiras bandas de *heavy metal* no país, a Stress¹⁶².

Formada em 1974 em Belém, no Pará, a Stress é considerada também a primeira a gravar um disco de *heavy metal* no Brasil. Totalmente independente, com poucos recursos financeiros, a banda foi a São Paulo em 1982 fazer o registro de oito músicas, todas cantadas em português. Algumas letras tiveram de ser alteradas a pedido da censura, que à época estava em plena atividade¹⁶³. Esse disco foi relançado em CD em 2003.

À época da gravação do disco da Stress já existiam outras bandas em atividade desde início da década de 1980, principalmente nas regiões Sudeste e Sul do país (ALEXANDRE, 2013a). Na verdade esse período abrigou *cenos* distintas que ocorriam concomitantemente: o *rock brasileiro* ou BRock (DAPIEVE, 1995) associado às bandas de Brasília¹⁶⁴ (ALEXANDRE, 2013a; RODRIGUES, 2014), o *punk rock* em São Paulo¹⁶⁵ e o *heavy metal* em Minas Gerais¹⁶⁶.

Junto a um crescente número de bandas surgiram veículos segmentados, como a Rock Brigade, que nasceu como *fanzine* em 1982, e posteriormente virou revista mensal. Somam-se a isso lojas especializadas em *long plays* (LP, os conhecidos discos de vinil) e pequenas gravadoras¹⁶⁷, também chamadas de *selos*, que começaram a investir no *heavy metal* mesmo ele não sendo um nicho rentável. O que fomentou este movimento a favor do *heavy metal* foi a existência de um público restrito e fiel, principalmente em cidades maiores como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

O documentário *Ruído de Minas – A origem do heavy metal em Belo Horizonte* (2009), dirigido por Filipe Sartoreto, mesmo que focado nas bandas de Belo Horizonte, lança luz sobre o *modus operandi* dos primórdios do *heavy metal* no

¹⁶² Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/bandastress/>.

¹⁶³ Em 1º de abril de 1964 houve o golpe militar no Brasil, e em dezembro de 1968 entrou em vigor o Ato Institucional 5 (AI-5). Este dispositivo jurídico-político suspendeu direitos políticos e instituiu a censura em diversos setores da sociedade.

¹⁶⁴ Cf. ROCK BRASÍLIA – Era de Ouro. Direção Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Brasil, 2011. Documentário. Colorido. 111 minutos.

¹⁶⁵ Cf. BOTINADA: A origem do Punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil, 2006. Documentário. Colorido. 110 minutos.

¹⁶⁶ Cf. RUIÍDO DAS MINAS. A origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção: Filipe Sartoreto. Produção: Gracielle Fonseca. Brasil, 2009. Documentário. Colorido. 83 minutos.

¹⁶⁷ A Cogumelo Records é considerada uma das principais loja/gravadora associada ao *heavy metal* nos anos 1980 no Brasil – tanto pela venda de discos quanto pelo lançamento de bandas. Em 2015 foi lançado um documentário de maneira independente e não-oficial sobre a gravadora. Cf. *Cogumelo 35 anos*. Disponível em: < <http://youtu.be/PzjSI2FSDCs> >. Acesso em 12 de abril de 2016.

Brasil: um misto de romantismo e precariedade, improvisado e ingenuidade. Em alguma medida, este quadro subalterno foi replicado em outras localidades, com uma dose extra de escassez de recursos à medida que se avança para estados mais afastados do chamado “eixo Rio-São Paulo” – como é o caso de Cuiabá, em Mato Grosso.

Em termos históricos, a banda mineira Sepultura é considerada a grande propulsora do *heavy metal* no Brasil, tendo atingido reconhecimento internacional desde o lançamento do primeiro disco, *Beneath the Remains* (1989). Controvérsias à parte no que diz respeito ao êxito comercial e artístico dela¹⁶⁸, é inegável que se trata de uma banda de referência quando se fala em *heavy metal* no Brasil. Muitas bandas inclusive adotaram o idioma inglês como língua oficial, assim como a Sepultura, no intuito fazer carreira internacional – uma vez que as grandes gravadoras na época estavam mais voltadas para o *BRock* e artistas menos agressivos que os *metaleiros* (ALEXANDRE, 2013a).

É evidente que há nomes associados ao gênero e que não ultrapassaram o limbo entre o *underground* e o *mainstream*, como Harpia¹⁶⁹ e Azul Limão¹⁷⁰. Outras bandas conseguiram projeção internacional, como a Viper¹⁷¹, mas que são praticamente desconhecidas do grande público. Muitas dessas bandas hoje são cultuadas por uma audiência cujo sentimento nostálgico com relação aos anos 1980 reside tanto nas letras quanto na postura (*atitude*) em se expressar através do *heavy metal*.

Parte destas bandas se tornou *cult*, mesmo que em alguns casos tenha sido a contragosto. Esse processo de consagração envolve e fomenta um circuito de objetos “sagrados”, com destaque aos discos de vinil. Estes objetos costumam ter um elevado preço material e simbólico, e encontram consumidores dispostos a pagar o que for preciso para adquiri-los. Quanto mais *cult* a banda e mais raro um disco de vinil, por

¹⁶⁸ Alguns dos entrevistados do documentário *Ruído de Minas – A origem do heavy metal em Belo Horizonte* (2009) deixam claro um posicionamento contrário à ideia de que o “Sepultura abriu as portas” para as bandas brasileiras ao mercado exterior. Não se almeja aqui enveredar por esta discussão, mas ressalta-se que opiniões desta natureza refletem um aspecto interessante entre os ouvintes de *heavy metal*: há aqueles mais ligados na parte histórica do gênero e há os que ignoram os bastidores e se voltam apenas para o aspecto musical.

¹⁶⁹ Cf. *Harpia - A ferro e fogo* (1985). Disponível em: <http://youtu.be/mySNjRMQN54>. Acesso em 12 de abril de 2016.

¹⁷⁰ Cf. *Azul Limão – Vingança [FULL ALBUM]*: Disponível em: < <http://youtu.be/1OoIEcpcKn0> >. Acesso em 12 de abril de 2016.

¹⁷¹ Cf. *Viper - Soldiers of Sunrise (Full Album 1987)*. Disponível em: < <http://youtu.be/JWa1GMCixKo> >. Acesso em 12 de abril de 2016.

exemplo, mais alto será o capital simbólico envolvido – que será refletido em um valor considerável a ser pago.

É preciso lembrar que a década de 1980 é conhecida como a “década perdida”, período em que o país se redemocratizava e sofria com a alta inflação. Este quadro político e econômico dificultava a aquisição de equipamentos e instrumentos de qualidade, e muitas vezes refletia em um nível técnico-sonoro baixo se comparado ao que era praticado no exterior. A limitação na aquisição de bens materiais, em especial instrumentos musicais, apresenta-se como fator determinante na constituição de cenas musicais país afora, como é o caso de Cuiabá.

A situação econômica e política do Brasil mudou muito desde os anos 1980, e obviamente houve reflexos no campo cultural e comunicacional. Nos anos 1990, por exemplo, a veiculação do programa Fúria Metal – a versão brasileira do *Headbangers Ball* – pela MTV Brasil¹⁷² também foi importante na cristalização do gênero e do público *heavy metal* no país. Apresentado por Gastão Moreira e veiculado até os anos 2000, o programa foi vitrine para bandas brasileiras e considerado uma fonte de informação para o público de música pesada.

Os 1990 no Brasil foram marcados pelo confisco de poupanças, *impeachment* de presidente, implantação do Plano Real¹⁷³ e pela retomada do cinema brasileiro. Para o público de *heavy metal*, esse período é marcado por um maior acesso a informações e a shows com mais qualidade (principalmente os de artistas internacionais). O festival *Monsters of Rock*, por exemplo, teve três edições seguidas (1994, 1995 e 1996) e trouxe grandes nomes do *heavy metal* ao Brasil, como Kiss, Slayer, Paradise Lost, Ozzy Osbourne, Iron Maiden, King Diamond, Megadeth e outros¹⁷⁴. É possível afirmar que a partir dos anos 1990 consolidou-se no Brasil, ainda

¹⁷² A MTV Brasil foi ao ar pela primeira vez no final dos anos 1990, e se tornou referência no que diz respeito a difusão e consumo de música *pop* no país. A programação segmentada e voltada ao público jovem foi o grande diferencial da emissora. Porém, com a explosão da Internet banda larga e do fácil a videoclipes nas plataformas digitais a partir dos anos 2000, boa parte da programação do canal ficou obsoleta – afinal, não era mais preciso ligar para pedir um clipe e esperar que ele fosse exibido num determinado horário. A MTV Brasil encerrou as atividades em 2013, quando foi a marca foi devolvida à Viacom – conglomerado de mídia norte-americano que reúne redes de televisão por assinatura e indústria cinematográfica. Hoje a MTV faz parte dos canais de televisão fechada e tem um número diferente para cada operadora. Cf. página oficial do canal: www.mtv.com.br.

¹⁷³ Vale lembrar que da década de 1980 até 1994, quando o Real foi implantado, o país teve cinco trocas de moedas: Cruzeiro (1984), Cruzado (1986), Cruzado Novo (1989), Cruzeiro (1990) e Cruzeiro Real (1990).

¹⁷⁴ Para mais informações sobre estas bandas, Cf. WIEDERHORN, Jon; TURMAN, Katherine. Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal. Tradução Denise Chinem. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2015.

que restritamente, todo um mercado consumidor do *heavy metal* e dos seus muitos subgêneros.

A década de 1990 foi muito importante para o rock nacional, pois foi quando surgiram várias bandas de diferentes sonoridades e sem necessariamente emular bandas estrangeiras – tal qual as bandas do *BRock* em alguma medida fizeram. Selos independentes surgiram e impulsionaram muitas bandas cujo alcance até então se mantinha no *underground*, e isso fomentou o mercado roqueiro nacional¹⁷⁵.

Este mercado foi ampliado à revelia das estratégias de *marketing* das *majors* a partir da expansão da *World Wide Web*, que pulverizou o poder das grandes gravadoras e do mercado fonográfico como um todo. Com o *boom* da Internet banda larga no começo dos anos 2000 somado ao compartilhamento de arquivos proporcionado com a invenção do MP3¹⁷⁶, criou-se um novo paradigma no que diz respeito ao consumo e à produção de música, tanto no Brasil quanto no mundo. O álbum como produto, amplamente usado pela indústria fonográfica desde os anos 1960, entrou em decadência – mas enquanto conceito e formato o álbum ainda prevalece, principalmente em cenas *underground*.

Este novo quadro no campo da música, obviamente, abre portas para novas estratégias, incita modos alternativos que possibilitem a fruição da música.

São inúmeras estratégias diferentes utilizadas pelos artistas ou novos nichos de mercado mantidos por consumidores específicos. O que há no centro dessa questão, acima de qualquer outro fator, é a acessibilidade a novas produções. Seja em grande ou pequena escala, os consumidores de música possuem várias formas de alcançar aquela determinada música, seja comprando ou até de forma gratuita (RUIZ, 2015, p. 76)

Observa-se que os modos alternativos de produção e difusão de música que hoje sinônimos de resistência ante ao modelo predatório das *majors* remetem ao período pré-Internet, quando o processo era feito quase que artesanalmente. Os *home studios* e as autoproduções são prova disso. A chamada “música independente” ganha

¹⁷⁵ Para uma abordagem mais direcionada sobre parte do rock nacional na década de 1990 a partir do cenário independente (*underground*), cf. SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. Roteiro: Alexandre Petillo e Ricardo Alexandre. Brasil, 2015. Documentário. Colorido. 120 minutos.

¹⁷⁶ Para um quadro mais completo de como o MP3 e a pirataria gerada a partir de sua invenção abalaram a indústria fonográfica, Cf. WITT, Stephen. Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Tradução Andrea Gottlieb de Castro Neves. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. Porém, ressalta-se que o MP3 está relacionado com a decadência do álbum enquanto produto, não enquanto conceito e formato.

notoriedade e relevância cultural enquanto contraponto ao agenciamento do *star system* até então vigente.

A rede mundial de computadores possibilita novos caminhos: da pirataria de *softwares* de gravação a aquisição de equipamentos mais baratos e com melhor qualidade para registros e apresentações ao vivo. Porém, as táticas para criar novos mapas musicais tem como ponto de partida o lema *DIY* ou *do it yourself* (“Faça você mesmo”, em tradução livre) exaltado pelos *punks* ingleses nos anos 1970.

O *DIY*, porém, vai além de uma estratégia discursiva ou de uma abstração romântica sobre como resistir ao *establishment*. Ele se atualiza enquanto conjunto de ações construídas para além das engrenagens capitalistas. Este *modus operandi* reverbera ainda hoje aspectos contraculturais nas bandas de garagem e no universo musical independente em geral. E em boa medida é o que ajuda a definir o que é *mainstream* e o que é *underground*.

4.5 Dicotomia metálica: *mainstream* e *underground*

4.5.1 *Mainstream*: fluxo principal da indústria musical

O *heavy metal* se consolida mundialmente nos anos 1980 enquanto *commodity* juvenil. O fato de ele ter emergido numa sociedade com preceitos tecnocráticos faz com ele soe e ecoe conflitos e contradições ideológicas. Há uma bifurcação de cunho ideológico que vai de encontro ao processo natural de difusão massiva de um produto cultural quando inserido na lógica capitalista – o *DIY* citado anteriormente o exemplo. É neste momento que ganham força a ideia e as ações do que pode ser denominado *underground*. Mas o que é o *mainstream* e o que é o *underground*?

O *mainstream* é um sinônimo para o *star system* (BENHAMOU, 2007). Pode ser traduzido como “fluxo principal” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 8) e diz respeito a estratégias mercadológicas associadas a meios de comunicação de massa, sendo oferecidos produtos adaptados a cada um deles: videocliques (televisão e, atual e principalmente, Internet), trilha sonora (cinema) e outros itens voltados ao ciberespaço. Isso possibilita ampla difusão a um maior número de consumidores, mas também significa a adoção de uma dimensão estética mais genérica, *pasteurizada*.

Esta é a estratégia que movimenta a chamada “cultura *pop*”, fomentada pela indústria cultural da qual fala os autores da Escola de Frankfurt. A indústria cultural envolve tanto a indústria da música quanto a indústria fonográfica – descritas no início deste capítulo. Porém, ainda há particularidades a serem exploradas sobre este tópico.

A indústria fonográfica é composta por gravadoras que se dividem em pequenas, chamadas de *indies* ou selos, e grandes, as *majors*. Estas possuem uma estrutura de processo de produção, gravação, publicidade e distribuição de artistas hierarquizada, composta por diversos setores de caráter fordista – a produção de discos físicos é uma delas, por exemplo¹⁷⁷. As grandes gravadoras e o seu arsenal de estratégias comerciais atuam em uma lógica industrial de produção e conquista de mercado, ou seja, trata-se de uma abordagem essencialmente empresarial sobre a música.

Já as *indies* atuam em uma escala menor, às vezes em âmbito local. O diferencial este tipo de gravadora está relacionado principalmente ao baixo custo de produção – o que, em termos sonoros, é associado à expressão *lo-fi*¹⁷⁸. O material registrado sob a estética *lo-fi* costuma conter propositalmente as imperfeições sonoras do processo de gravação – ruídos, falas e outros tipos de interferências sonoras. As bandas que adotam esta forma de trabalho também são chamadas de *indies*, e elas costumam não abrir concessões para atingir o sucesso.

As gravadoras *indies* podem ou não ter vínculo com as *majors*, mas com certeza são elas que atuam de maneira mais direta e expressiva com as cenas musicais locais. O chamado “*rock* alternativo” ou “*rock* independente”, termo que entrou em voga a partir dos anos 1990, é um exemplo de segmento que ganhou notoriedade a partir da ação das *indies* – no Brasil e, principalmente, no exterior.

¹⁷⁷ Este *tweet* da banda norte-americana de *thrash metal* Metallica, sobre o relançamento do disco *...And justice for all* (originalmente lançado em 1988) mostra um pouco do caráter industrial envolvido na prensagem de um CD: <https://twitter.com/Metallica/status/103558143298871297>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

¹⁷⁸ O conceito de *lo-fi* é mais associado a bandas *indies*, de *rock* alternativo, e caracterizado “[...] predominantemente por artistas que gravam seus álbuns por conta própria em seus lares, seja no porão, garagem, quarto ou sala. Se, no início da década de 1980, o termo definia práticas amadoras e caseiras, logo em seguida ele passa a significar, dentro da cena independente, o autêntico. Mais tarde, ao ser absorvido pelo *mainstream* da década de 1990, o *lo-fi* persiste como uma prática *underground*, mas agora como um método para reencontrar a espiritualidade perdida pela música *pop*, a ‘inocência’ e a ‘pureza’ de um formato antes de os grandes conglomerados a transformarem em uma *commodity*.” (CONTER, 2016, p. 39)

Independente da estratégia comercial, é inegável que a música em seus diferentes gêneros e formatos tornam-se *commodities*, e como tais são formatados e embrulhados para, após um intenso processo de divulgação, serem comercializados. A diferença entre as *majors* e as *indies* é o viés ideológico que envolve todo o processo entre a produção e a fruição de uma peça musical: enquanto os artistas independentes não visam o lucro acima de tudo, aqueles que são agenciados pelas *majors* muitas vezes trabalham a partir de metas de vendas a serem alcançadas.

Na chamada cultura da convergência (JENKINS, 2009), o cultural segmento independente soube tirar melhor proveito num primeiro momento do novo panorama comunicacional criado com o advento da Internet. O *star system* demorou a absorver a ideia de que os suportes físicos onde a música é registrada (e através dos quais ela circula) perdiam força à medida que as mídias interativas se desenvolviam: os LPs e as fitas K7 quase foram extintos com o lançamento do CD, e este, também, perdeu relevância após a popularização do MP3 via Internet a partir dos anos 1990.

Hoje é possível baixar discografias inteiras via *Torrent*¹⁷⁹ em poucos minutos. Toda a cadeia produtiva, criativa e formativa da música foi alterada com o avanço tecnológico engendrado pela Internet. Compreender a força da ubiquidade no consumo da música é um dos requisitos na promoção de artistas no século XXI.

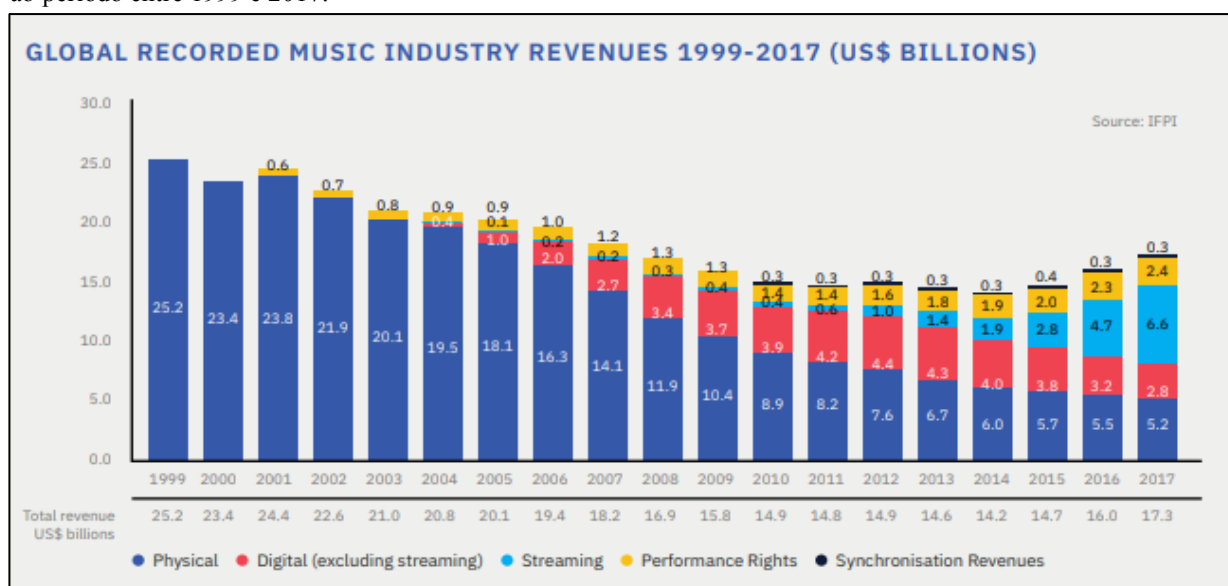
E por mais que a invenção do MP3 tenha expandido a pirataria em larga escala através da Internet¹⁸⁰, a indústria da música tem crescido. Dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (*International Federation of the Phonographic Industry*, IFPI, em inglês) referentes ao ano de 2017 (Figura 04) ilustram a mudança no que diz respeito ao consumo de música no mundo: enquanto os suportes físicos continuam a perder o monopólio mantido até o ano 2000, os modelos digitais passaram a figurar como opções reais de consumo musical.

¹⁷⁹ Trata-se de uma forma de baixar arquivos na Internet diferente do modo tradicional envolvendo dois usuários (*peer to peer*, ou P2P). Com o *torrent* coleta-se fragmentos de um mesmo arquivo que esteja sendo compartilhado por outros usuários ou que esteja sendo baixado por outros internautas. Ou seja, os dados são transferidos entre vários computadores que disponibilizam o arquivo, e isso agiliza o processo de *download*.

¹⁸⁰ A pirataria é um comércio “não oficial” que existe há tempos no campo musical. “As vendas de fitas cassete falsificadas nos anos 1980 chegou a representar 35% do mercado brasileiro, enquanto que a de CDs alcançou 53%.” (RUIZ, 2015, p. 51) Graças a este tipo de *trampolinagem* muitos artistas conseguiram, a contragosto, alcançar um público mais amplo. Nos anos 1980 era comum o público ouvinte de gêneros musicais que não tinham espaço nas programações das rádios – subgêneros mais pesados do *heavy metal*, por exemplo – replicar discos através das fitas K7.

Neste processo de transformações que envolvem a produção, circulação e consumo da música ganha destaque o *streaming*, tecnologia que permite o acesso gratuito a um intenso fluxo de informações via Internet sem precisar ocupar espaço no HD do usuário – ou seja, sem *downloads*. Plataformas como YouTube e Vimeo¹⁸¹, para vídeos, e MySpace, BandCamp, Deezer¹⁸² e Spotify¹⁸³, para música, são exemplos de *streaming*.

Figura 04: Tabela com a receita da indústria fonográfica mundial. Os dados são em bilhões de dólares e referentes ao período entre 1999 e 2017.



Fonte: [Federação Internacional da Indústria Fonográfica](http://www.ifpi.com). Acesso em 10 de julho de 2018.

O serviço de *streaming* tem auxiliado tanto artistas do *mainstream* quanto do *underground*. Porém, por mais que a Internet e os avanços tecnológicos possibilitem o compartilhamento de ferramentas entre artistas destes dois nichos, a diferença entre eles é reforçada pelo viés ideológico. É o caráter romântico e contestador das ações e das relações sociais que evidenciam uma identidade *underground*.

¹⁸¹ Site de compartilhamento de vídeos criado por cineastas e lançado em 2004 cujo funcionamento assemelha-se ao YouTube. Cf.: <https://vimeo.com/pt-br>.

¹⁸² Serviço de *streaming* musical francês lançado em 2007. Presente em mais de 180 países, ele permite que os usuários tenham acesso a diversos artistas das *majors* EMI, Sony, Universal Music Group e Warner Music Group. Cf.: <https://www.deezer.com/br>.

¹⁸³ Serviço *streaming* musical, *podcast* e vídeo lançado em 2008. Desenvolvido em Estocolmo, na Suécia, está disponível em diversos países da Europa, da América, da Ásia, Austrália e Nova Zelândia. Os usuários tem acesso a mais de 30 milhões de músicas. Cf.: <https://www.spotify.com/br>.

4.5.2 *Underground*: vestígios da contracultura

Diante da globalização econômica e cultural pela qual o mundo é atravessado, não é fácil chegar a um consenso sobre o que é *underground* em pleno século XXI. O desafio aumenta devido à sobrecarga de informação disponível graças ao avanço tecnológico, em especial a partir da popularização da Internet. Antes de delimitar o que é *underground* no campo musical, faz-se aqui uma breve digressão para apresentar a origem do caráter contestatório e subversivo associado a este segmento cultural.

Underground é uma palavra em inglês que em tradução livre significa “subterrâneo”, “secreto”, “oculto”, “clandestino”, “debaixo da terra”, “enterrado”. É possível afirmar que o termo ganhou notoriedade a partir dos anos 1960, período em que muitas transformações culturais ocorreram mundo afora associadas ao que convencionou chamar de contracultura.

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. (MACIEL apud PEREIRA, 1984, p. 13)

Por mais que o termo tenha sido cunhado nos anos 1960, a década anterior foi uma espécie de balão de ensaio: todo um discurso de rebeldia e de enfrentamento ideológico – em alguns casos com violência – que repercutiu ao redor do mundo começou a ganhar corpo na metade do século XX. Um dos epicentros foram os Estados Unidos, que atingiram um nível de desenvolvimento econômico e tecnológico já nos anos 1950 (MACIEL, 1987).

Ressalta-se, mais uma vez, que foi no período pós-Segunda Guerra Mundial que a oposição jovem/não-jovem ganha evidência (PEREIRA, 1984), e com isso surge – ou aperfeiçoa-se – todo um novo universo cultural imanente ao capitalismo voltado a uma específica parcela da sociedade – a chamada geração *baby boom*. O mercado do entretenimento passa a mirar o público jovem que, aproveitando das benesses do pós-guerra, tem um poder de compra antes limitado aos adultos.

O poema *Howl* (“uivo” ou “berro”, em tradução livre), publicado em 1956 e escrito pelo poeta Allen Ginsberg (1926-1997), é comumente citado como um dos marcos iniciais do espírito libertário que distingue as expressões artísticas e sociais desse período nos Estados Unidos. São versos que demonstram a insatisfação de parte da juventude de classe média com o *American Way of Life*, com o consumismo e o individualismo que imperavam nos EUA.

Allen Ginsberg é considerado um dos líderes do *Geração Beat*, grupo formado por jovens escritores norte-americanos cujas obras iam ao encontro de um pensamento menos condicionado à uma “vida normal” – inclusa neste bojo, também, uma forma mais livre na escrita e uma aproximação ao budismo. Outros nomes relacionados a este movimento são Jack Kerouac (1922-1969), William S. Burroughs (1914-1997) e Diane di Prima (1934-)¹⁸⁴.

Por mais que tenha se configurado como uma geração desinteressada em ideologias e em política, o que havia em comum nos autores *beats*, e que passou a ser compartilhado entre muitos jovens pelo mundo, era um sentimento de inconformismo. Essa postura fomentou na década seguinte um novo *ethos* cultural da juventude, menos subserviente e mais engajado (CALDAS, 2008).

Assim, os anos 1960 nascem tendo como espólio ideológico esse sentimento de liberdade diante da asfixia social e comportamental que até então vigorava. Surgem diferentes movimentos que expressavam o desejo de uma sociedade mais justa e pacifista. A elaboração de ações e de um discurso político teve como aporte ideológico as religiões orientais e as filosofias existencialistas, bem como em autores cujas obras denunciavam críticas à sociedade ocidental.

O nome do sociólogo e filósofo alemão naturalizado norte-americano Herbert Marcuse é comumente associados ao idealismo que marcou esta quebra de paradigma cultural (ROSZAK, 1969; MACIEL, 1973; 1987), acompanhado do escritor e filósofo social Norman Brown e do novelista e analista literário Paul Goodman, que ganhou fama como crítico social e filósofo anarquista (ROSZAK, 1969).

¹⁸⁴ Os autores da *Geração Beat* evidenciavam um forte interesse pelas religiões orientais, em especial o budismo. Allen Ginsberg e Jack Kerouac eram budistas – e Diane di Parma, após passar pelo paganismo, também voltou-se a essa religião. Cf. KEROUAC, Jack. *Despertar: uma vida de buda*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012; e KEROUAC, Jack. *On the road; Os subterrâneos; Os vagabundos iluminados*. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. Estas obras, obviamente, não resumem o pensamento da *Geração Beat* no que tange ao budismo, mas são exemplos notórios da temática e, também, da narrativa literária adotada pelos seus integrantes.

A década de 1960 foi analisada por diferentes autores, de jornalistas a sociólogos, de filósofos a artistas, que vivenciaram e contribuíram para a efervescência cultural que marcou aquele período. O que há em comum nas análises deles é o protagonismo dado aos estudantes, que seriam a categoria capaz de realizar uma verdadeira revolução nos moldes marxistas – e não mais a classe operária – ao elaborar e executar uma crítica ao *establishment* capaz de conscientizar as pessoas.

A mobilização estudantil em larga escala foi possível graças às taxas de crescimento econômico por habitante, no mundo inteiro, que caracterizaram o período como os Anos Dourados do capitalismo. Soma-se a isso incremento educacional que ampliou a consciência de idade dos jovens (*age-consciousness*). Isso fez com que os universitários começaram a crer – ou pelo menos perceber – que poderiam tentar *mudar o mundo*. “As universidades produzem os cérebros que a tecnocracia precisa; portanto, causar problemas no campus é causar problemas em todos os setores vitais da economia.” (ROSZAK, 1969, p. 29)¹⁸⁵

Esta análise consta no livro *The Making of a Counter Culture – Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, escrito pelo historiador norte-americano Theodore Roszak e lançado em 1969¹⁸⁶. Esta obra foi concebida concomitante ao que estava sendo analisado, e traz o registro de alguns embates ideológicos e sociais suscitados na década de 1960 pela contracultura.

Apesar de um cenário promissor tecnológica e economicamente, a década de 1960 se mostrou ainda injusta e desigual em várias instâncias. Entre os conflitos mais conhecidos do período está a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos¹⁸⁷ cujos desdobramentos ainda ecoam em pleno século XXI¹⁸⁸.

No Brasil, um quadro diferente também começava a se compor diante das mudanças mundo afora – também tendo iniciado em meados dos anos 1950.

¹⁸⁵ Do original: “The universities produce the brains the technocracy needs; therefore, making trouble on the campus is making trouble in one of the economy’s vital sectors.” (ROSZAK, 1969, p. 29)

¹⁸⁶ Este livro foi lançado no Brasil pela editora Vozes em 1972 com o título *A Contracultura*. Utiliza-se neste trabalho a versão de 1969.

¹⁸⁷ Entre os nomes envolvidos constam os Panteras Negras e formadores de opinião como Malcom X e Martin Luther King – ambos assassinados aos 39 anos, em 1965 e em 1968, respectivamente – e Fred Hampton – morto aos 21 anos, em 1969.

¹⁸⁸ Trata-se de uma luta que ainda hoje persiste. Casos recentes de racismo como o que ocorreu na Universidade do Missouri, em 2015, e as manifestações de supremacistas brancos em Charlottesville (cidade universitária do Estado de Virgínia, nos Estados Unidos, em 2017) apontam para o recrudescimento de um pensamento contrário aos direitos das minorias. Estes são exemplos internacionais, mas no Brasil também ocorreram casos semelhantes, principalmente a partir das redes sociais. Uma rápida busca pela internet é suficiente para ver o quão em voga a questão racial está no noticiário e na academia – em boa medida como resultado da polarização política gerada nas eleições presidenciais de 2018.

Conforme apontam Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982), nas grandes cidades houve um crescimento do movimento operário, uma maior organização das Ligas Camponesas – entrando em discussão a Reforma Agrária – e uma maior participação da classe média urbana, em especial dos estudantes e daqueles que ficaram conhecidos como intelectuais não-comprometidos.

Os intelectuais não-comprometidos compõem um grupo de profissionais que não dependem de uma carreira, da aprovação de instâncias profissionais superiores para sobreviverem. Não se trata, evidentemente, de um tipo alienado de *bon vivant*. A maior parte deles é composta por ex-universitários desempregados ou semiempregados – podendo também estar inclusos nesse bojo artistas, professores, jornalistas. Os *hippies* e os integrantes do movimento *underground* também se encaixam nesta categoria.

O intelectual não-comprometido se utiliza de meios alternativos para sobreviver, para ficar à margem do *establishment* tecnoburocrático. Para isso integra minimamente as engrenagens do *status quo*, até porque um completo isolamento comprometeria inclusive ações de resistência e de enfrentamento necessários a manutenção de um ideal contracultural.

No Brasil havia um movimento progressista em curso iniciado no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que ganhava representatividade com as Reformas de Base propostas por João Goulart, os Centros Populares de Cultura (CPCs) – que defendiam uma arte revolucionária –, e a força política e aglutinadora da União Nacional dos Estudantes (UNE). “Brasil, primeiros anos da década de 1960: talvez em poucos momentos da nossa história o que poderíamos chamar de “forças progressistas” tivessem se visto tão próximas do poder político.” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p. 11).

Vale lembrar que a América Latina na década de 1960 foi marcada por golpes militares¹⁸⁹ patrocinados pelos Estados Unidos, tendo esse processo inclusive iniciado no Brasil, em 1964. O cerceamento ideológico e político acabou por fomentar uma série de ações de resistência ao longo dos 21 anos de ditadura. A imprensa assumiu

¹⁸⁹ Um dos principais grupos de comunicação do país chegou a considerar a ditadura uma *revolução*, tendo admitido o erro em editorial apenas 50 anos depois. No caso particular da imprensa jornalística, é cediço que os jornais alternativos eram vistos como contraculturais justamente por trazer informações que não eram passadas nos jornais tradicionais.

um viés contracultural¹⁹⁰, literalmente *underground*, e foi um significativo vetor contestatório do período. O Pasquim foi um dos veículos jornalísticos mais notórios que circulou entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Um dos colaboradores do Pasquim foi Luis Carlos Maciel, que assinava uma coluna chamada *Underground*. Ele escrevia sobre rock psicodélico, sexo, vegetarianismo, drogas, movimento *hippie* e mais uma série de assuntos que tangenciavam os ideais contraculturais e as transformações culturais que eles incitavam. Se publicada hoje, em pleno século XXI, provavelmente sofreria algum tipo de censura ante o discurso do politicamente correto e moralista que tem barrado diferentes tipos de expressão artística¹⁹¹.

A censura, materializada pelo Ato Institucional 5 (AI-5), de 1968, era de cunho político e moral – afinal, não se podia ofender os *bons costumes*. Isso afetou não apenas o campo jornalístico, mas todos os setores da sociedade. A arte *engagé* nacional foi sufocada e muitos artistas tiveram de se exilar ou foram “convidados” a fazê-lo.

Com relação à música, não houve distinção no que diz respeito à censura de canções. Dos nomes consagrados da MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros), do rock (Rita Lee, Blitz e Legião Urbana), aos mais *underground* do *heavy metal* (Made in Brazil, Azul Limão e Stress) e das camadas populares (Odair José, Nelson Ned e Waldick, por exemplo)¹⁹².

Foi diante deste quadro mundial e nacional que parte da juventude da década de 1960, notadamente os universitários, posicionou-se de maneira crítica diante do consumo excessivo e da racionalidade científica que despontava no período (ROZAK, 1969; MACIEL, 1973; 1987; SHUKER, 1999; BERGOUNIOUX, 2005;

¹⁹⁰ O jornal O Sol é comumente lembrado quando o assunto é o espírito combativo dos jornalistas durante a ditadura militar brasileira. Cf. O SOL, caminhando contra o vento. Direção: Tetê Moraes. Roteiro e conversas: Martha Alencar. Brasil, 2006. Documentário. Colorido. 95 minutos.

¹⁹¹ Esta tendência tem ganhado força com o recrudescimento de um pensamento mais voltado à direita, moralista – que vai de encontro ao que se autodenomina contracultural. Um exemplo deste tipo de situação ocorreu numa exposição em Cuiabá. Cf. LEMOS, Vinícius. Obras de artista são retiradas após crítica. URL: < <http://www.midianews.com.br/cotidiano/obras-de-artista-sao-retiradas-de-exposicao-apos-critica/307095> >. Acesso em 19 de setembro de 2017. Outro caso de censura que ganhou repercussão nacional, em 2017, foi a exposição “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, sediada no Santander Cultural, em Porto Alegre. A mesma exposição enfrentou protestos de pequenos grupos religiosos extremistas e políticos conservadores de direita quando ofertada no Rio de Janeiro em 2018 – e mesmo assim bateu recorde de público no primeiro dia.

¹⁹² O desencanto da década de 1970 gerou um rock pós-tropicalismo que trocou os “[...] temas clássicos da contracultura internacional – pacifismo, psicodelia, liberdade sexual e crítica política – [...] por canções de caráter mais subjetivo e individualista, enfatizando temas como o medo, a solidão, a derrota pessoal, o exílio e a loucura.” (SOUZA, 2015, p 502)

CALDAS, 2008). O sociólogo e filósofo francês Edgar Morin também discorreu sobre este quadro no calor dos acontecimentos, em 1962, na obra *L'Esprit du Temps*, publicado no Brasil com o título *Cultura de Massas no Século XX: neurose*¹⁹³.

Por mais que a obra de Morin (1997) trate de uma cultura massiva pré-internet, as observações e inferências do autor mostram-se pertinentes para a observação do que é considerado *underground* nesta tese. Quando ele discorre sobre a supremacia da técnica sobre o espírito ele se refere a uma segunda industrialização, justamente a industrialização do espírito, e à segunda colonização, que diz respeito à alma. “Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente votado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando mercadorias culturais.” (MORIN, 1997, p. 13)

No campo dos bens simbólicos, trata-se do processo no qual a criação se torna produção. É a era da tecnocracia, definida por Roszak (1969) como um mundo regido por especialistas ou por quem pode empregá-los numa ocupação rentável. Estes especialistas são guiados pela constante busca pela eficiência, ordem e um maior controle racional do meio. Roszak (1969) analisa a tecnocracia como um produto do industrialismo acelerado e maduro, uma nova ordem mundial – análise esta que não se distancia da *neurose* sobre a qual Morin (1997) escreveu alguns anos antes.

A crítica ao mundo tecnocrático e desigual que vigorava foi absorvida pela *arte engagé* e, claro, pelo rock e posteriormente por alguns subgêneros dele, em especial o *punk rock* e algumas vertentes do *heavy metal* nos anos 1970. Vale lembrar que a crueza do período também foi retrata de forma lírica em outros segmentos, como literatura¹⁹⁴, fotografia¹⁹⁵, jornalismo¹⁹⁶ e quadrinhos¹⁹⁷.

¹⁹³ Neste trabalho utiliza-se a 9ª edição, lançada pela Forense Universitária, em 1997.

¹⁹⁴ Além da Geração Beat anteriormente citada, um nome importante no campo literário é o escritor Charles Bukowski. Hoje ele é reconhecido mundialmente por abordar temáticas envolvendo bebidas, sexo, apostas de cavalo, “desencaixe social” e, de maneira geral, o cotidiano *underground* norte-americano.

¹⁹⁵ A fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz registrou muitas bandas que surgiram entre 1960 e 1970 e que também integrava o movimento contracultural norte-americano. Ela obteve reconhecimento mundial a partir do seu trabalho na *Rolling Stones*, revista fundada em 1967 e que inicialmente se dedicava aos *hippies*, símbolos-mor da contracultura sessentista. Outros fotógrafos contemporâneos a Leibovitz são: Michael O’neill (cf.: ON YOGA: Architecture of Peace. Direção: Heitor Dhália. Brasil, 2017. Documentário. Colorido. 86 minutos) e Mick Rock (SHOT! The psycho-Spiritual Mantra of Rock. Diretor: Barney Clay. EUA, 2016. Documentário. Colorido. 98 minutos.)

¹⁹⁶ Durante os anos 1960 e 1970 a *Rolling Stones* foi uma das mais importantes publicações no registro da contracultura e da cultura *underground*, tendo influenciado, por exemplo, a revista brasileira *Bizz* (também voltada à cultura *pop*, com ênfase na música, e que teve grande destaque nos anos 1980 e 1990). O jornalista Hunter S. Thompson (1937-2005), considerado o pai do Jornalismo Gonzo, foi um dos principais nomes da revista.

Porém, em alguma medida o idealismo romantizado que marcou a contracultura na década de 1960 sucumbiu aos imperativos capitalistas dos anos seguintes, fraquejou diante da sistematização capitalista em escala global. O jornalista Hunter Thompson é sagaz ao discorrer sobre o espírito libertário sessentista e a sua implosão com a chegada dos anos 1970, marcados por um *desencantamento*:

Era possível ficar louco em qualquer lugar. Todos compartilhavam uma sensação fantástica de que estávamos fazendo algo *correto*, mesmo sem saber o que era... sentíamos que estávamos vencendo... E acho que essa foi a armadilha – essa sensação de vitória inevitável sobre as forças do Antigo e do Maligno. Não num sentido cruel ou militar; não precisávamos disso. Nossa energia simplesmente *prevaleceria*. Lutar não fazia sentido – tanto do nosso lado como no deles. Aquela era nossa hora; estávamos na crista de uma onda imensa e linda... E agora, menos de cinco anos mais tarde, basta subir um morro íngreme em Las Vegas e olhar para o Oeste com a predisposição adequada para quase *enxergar* a marca da maré – o lugar onde aquela onda enfim quebrou e se retraiu. (THOMPSON, 2007, p. 24)

Porém, o que permanece ainda hoje atribuindo sentido ao termo contracultural é a ideia de criação de uma realidade nos interstícios de um cotidiano cingido pelo capitalismo e por um imaginário utópico que visa um mundo melhor. A cultura *hippie*, por mais desacreditada que possa parecer – afinal, virou artigo de boutique –, sobrevive em segmentos da cultura juvenil e do lazer (FRITH, 1984; CALDAS, 2008).

Para Luis Carlos Maciel,

A contracultura foi certamente propiciada pelas próprias doenças de nossa cultura tradicional. Tais doenças condicionaram seu surgimento, como um antídoto, ou anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial, que passou a ser socialmente exigido pelo próprio instinto de sobrevivência de nossa vida em comum. (MACIEL apud PEREIRA, 1984, p. 16)

Assim, verifica-se que o *underground* – em termos ideológicos e práticos – se estrutura a partir de preceitos contraculturais e exhibe contornos particulares de acordo com a conjuntura do seu entorno. Apesar das aproximações ideológicas, a contracultura norte-americana constituiu-se, obviamente, de modo diferente da brasileira: o que incita o enfrentamento tem origens distintas.

Assim, não faz sentido levantar bandeiras acerca do lazer e da liberdade do homem em relação ao trabalho quando a situação socioeconômica no Brasil suscita

¹⁹⁷ Cf. CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Lynn O'Donnell. EUA, 1995. Documentário. Colorido. 120 minutos.

discussões mais relevantes – como o próprio índice de desemprego, por exemplo. Tal como afirma Simon Frith (1998), é preciso ter em mente que a resistência muda de significado com a circunstância na qual ela está inserida.

O *underground*, portanto, deve ser entendido como um vetor ideológico que busca, ainda que minimamente, transgredir e subverter padrões previamente estabelecidos. No campo musical a transgressão é evidenciada pelas escolhas estéticas, políticas e operacionais no que diz respeito à produção, circulação e consumo de bens simbólicos e materiais. O *underground* se apresenta enquanto segunda via diante do *fluxo principal*.

4.5.2.1 *Underground* musical

Se o *mainstream* musical possui todo o aparato tecnológico e comunicacional a seu favor, o *underground*, enquanto oposto, segue um manual de ações regidas muitas vezes pela precariedade e pelo improvisado – além do diletantismo dos agentes envolvidos. A observação de Simon Frith (1998) faz todo o sentido ao considerar a circunstância como fator determinante no significado da resistência: o *underground* ganha feições distintas dentro de cada contexto sociocultural – ou seja, a partir das cenas musicais em âmbito local.

Nos anos 1960, o viés *underground* das bandas norte-americanas, por exemplo, era guiado basicamente por um viés ideológico, uma vez que o aparato técnico era mais acessível para que os artistas pudessem auto-gerenciar suas carreiras (FRIEDLANDER, 2015). No caso de países periféricos, que enfrentaram uma globalização forçada, há também a questão ideológica, mas era e ainda é mais urgente a criação de subterfúgios diante das feições e imposições do mercado – e isso resulta em diferentes táticas para a autoprodução.

É muito comum a associação do *underground* com o termo “independente”. Uma cena musical independente pressupõe uma rede de agentes (bandas, produtores, donos de bar, imprensa) que atuam sem manter vínculo com grandes gravadoras e que utilizam estratégias alternativas para oxigená-la culturalmente. Ora, o *underground* também é regido por esta lógica.

Em uma perspectiva tática, cenas musicais independentes e cenas musicais *underground* agem sob o lema *DIY* (*do it yourself*): “No *do it yourself* “[...] trata-se de

utilizar qualquer coisa que esteja ao seu alcance para criar sua própria entidade cultural; sua própria versão do que você pense que esteja fazendo falta na cultura *mainstream*.” (SPENCER apud CONTER, 2016, p. 46).

Ora, essa “própria versão” do que falta na cultura *mainstream* é construída muitas vezes de forma subversiva, com as ferramentas disponíveis – com o que for possível: às vezes, fazendo das tripas, coração. É a *trampolinagem*, definida pelo historiador francês Michel de Certeau (2008, p. 79)¹⁹⁸ como a “[...] astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais.”

Estes dribles são constituídos de um *saber-fazer* arquitetado a partir de contrarracionalidades – nos termos de Milton Santos (2014):

Essas contrarracionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente. (SANTOS, 2014, p. 309)

Uma cena musical *underground*, seja de rock, *heavy metal* ou lambadão, também se utiliza de contrarracionalidades para a construção de uma identidade estética e ideológica. Quando uma cena está localizada numa cidade onde não há uma grande oferta de instrumentos musicais ou mesmo outros serviços relacionados à música¹⁹⁹, ou quando tais questões custam caro, a experiência da escassez da qual escreve Milton Santos (2014) fica mais evidente no processo de criação de subterfúgios para a supressão das necessidades. Trata-se do *modus operandi* sobre o qual se abordará mais adiante, especificamente sobre a cena *heavy metal* cuiabana.

O *underground* também costuma ser caracterizado pela denegação do lucro pelo lucro, um resquício da pobreza auto-imposta do movimento contracultural dos anos 1960. É claro que uma banda *underground* almeja ter seu trabalho valorizado

¹⁹⁸ *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* (2008), lançado originalmente em 1980.

¹⁹⁹ A *lutheria* é um exemplo de serviço relacionado à música. Trata-se de construção ou reparo de instrumentos musicais. A associação mais comum ao termo é referente aos instrumentos de corda, mas é possível encontrar profissionais que se dediquem a outros nichos, como a percussão. Em Cuiabá, por exemplo, além de profissionais dedicados ao conserto de guitarras há um *luthier* de bateria – que inclusive fabrica a “própria versão” do instrumento. O nome é sugestivo: Feito à mão. Cf. a página oficial do *luthier* no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/Feito-a-Mao-by-Marcio-Costa-144537042266921/>. Acesso em 14 de maio de 2014.

financeiramente, mas antes disso busca-se uma satisfação que não necessariamente é refletida em rentabilidade financeira. Na verdade, como se evidenciará mais à frente, o comum é ter mais gastos do que lucro.

Dentro do universo subterrâneo, os produtos exigem um espectro mais delimitado para o consumo, o que não significa necessariamente que o objetivo é permanecer fazendo ensaios e shows numa garagem ou num quarto dos fundos *ad aeternum*: “[...] a estratégia do *underground* ainda é atingir o maior número de pessoas possível, desde que elas possuam aquele determinado repertório cultural.” (CARDOSO FILHO, 2008, p. 22). Ou seja: exige-se uma espécie de senha ou *expertise* para serem consumidos, pois são hipercodificados.

A questão não é recusar o ganho de dinheiro ou desperdiçar as chances de construir uma carreira de sucesso financeiro, mas agir a partir de uma lógica diferente dos padrões da indústria da música – que também passa pela negação à concentração dos meios de produção musical em poucas mãos. Há nessa atitude um capital simbólico que faz toda a diferença quando se trata do *underground*.

Ressalta-se que a ideia de ser *underground* não se restringe a simplesmente produzir música com características sonoras não-comerciais. Esta é uma das características estéticas, e nela está inclusa também a não-violação de um código que exige a manutenção da autonomia criativa. Contudo, ressalta-se que esta postura não descarta, obviamente, a busca por uma profissionalização que garanta produções de qualidade. Afinal, ser *underground* não é necessariamente sinônimo de algo tosco, mal-feito²⁰⁰.

O distanciamento do “lucro pelo lucro” visa ressaltar a ideia de manter-se autêntico, “verdadeiro”. Costuma-se atribuir a alcunha de *traidor*, *falso* ou *poser*, em geral nos subgêneros mais extremos do *heavy metal*, a quem se volta ao *mainstream* ou ao estilo de vida que ele representa. “Pelo menos publicamente, artistas de metal não querem se tornar “Tatuados Milionários.” (WEINSTEIN, 2000, p. 87)²⁰¹

No *underground* há de certa forma a exigência de um *princípio de autenticidade*. Ser autêntico compreende a escolha de convenções estilísticas com uma intenção discursiva que traz em si, também, um cunho político. Tem-se, desta forma, uma arte engajada que precisa se manter a uma distância segura dos

²⁰⁰ Com ressalvas às cenas musicais que defendem uma identidade *raw*, como já foi apresentada no capítulo anterior.

²⁰¹ Do original: “At least publicly, metal artists do not aspire to become “Tattooed Millionaires.”” (WEINSTEIN, 2000, p. 87)

agenciamentos do *mainstream* ou de ideias que sejam consideradas reacionárias (mormente associadas a um pensamento liberal-capitalista).

Alguns artistas de heavy metal definem o sucesso artisticamente. Eles desejam criar e tocar boa música que expresse sua autenticidade e que seja reconhecida como excelente por aqueles que podem apreciar sua arte. Mas embora uma motivação puramente artística esteja presente no heavy metal, não é uma preocupação dominante. (WEINSTEIN, 2000, p. 87)²⁰²

Ser autêntico é descobrir-se enquanto *persona* independente de como o outro o percebe, independente das posições e funções sociais (CAMPOY, 2010). O *princípio de autenticidade no heavy metal underground* exige um estar no mundo autônomo que enfrenta preceitos previamente estabelecidos socialmente. É assumir uma postura que evidencie o mal-estar na e da civilização.

Porém, é preciso deixar claro que algumas questões referentes ao capitalismo são insuperáveis, ou, ao menos, precisam ser consideradas com as devidas ressalvas diante do viés romântico e idealizado adotado por parte dos ouvintes de *heavy metal* – principalmente por aqueles que compartilham e defendem a *atitude underground*.

O *underground* é paradoxal. Sustenta-se sob um chão movediço que, a cada passo dos agentes envolvidos, exige astúcia e malícia para se manter sobre a superfície o suficiente para se movimentar e não morrer asfixiado, mas nem tanto fora a ponto de se afastar do que é subterrâneo.

Ora, a emergência do *heavy metal* se dá dentro da lógica da indústria da música, cuja principal engrenagem é a indústria fonográfica.. “A banda de *heavy metal* é, economicamente, uma forma típica de empreendimento do capitalismo tardio na indústria do entretenimento.” (WEINSTEIN, 2000, p. 77)²⁰³. Na verdade, como foi mencionado anteriormente, o gênero *heavy metal* como um todo é um sucesso comercial, até porque já nasce dentro da lógica capitalista (STRAW, 1984; WEINSTEIN, 2000; ROSA, 2007; CAMPOY, 2010).

Porém, observa-se que dentro do *heavy metal* enquanto gênero guarda-chuva há também uma divisão entre *mainstream* e *underground*. Bandas que tem contrato com grandes gravadoras e que seguem as engrenagens que movimentam a indústria

²⁰² Do original: “Some heavy metal artists define success artistically. They wish to create and play great music that express their being authentically and that will be recognized as excellent by those who can appreciate their art. But although a purely artistic motivation is present in heavy metal, it is not a dominant concern.” (WEINSTEIN, 2000, p. 87)

²⁰³ Do original: “The heavy metal band is, economically, a typical form of late capitalism enterprise in the entertainment industry.” (WEINSTEIN, 2000, p. 77).

do entretenimento são consideradas *mainstream* – mesmo que tenham surgido no *underground*.

A banda norte-americana Metallica é um exemplo: precursora do *thrash metal* nos anos 1980, ela tem uma origem no *underground*, mas hoje é inegavelmente uma banda integrada ao “fluxo principal”. Questionamentos sobre incluir ou não num disco uma balada ou mesmo o tamanho das músicas²⁰⁴ parecem não fazer mais sentido a bandas cujo sucesso diz respeito a lotar estádios e vender milhares de cópias a cada lançamento – como é o caso da Metallica.

Porém, quando uma banda atinge o estrelato não necessariamente faz com que ela deixe de ser respeitada no âmbito *underground*. De novo tomemos como exemplo a banda Metallica. Os primeiros discos dela são referenciais ao *thrash metal*: *Kill'em All* (1983), *Ride the Lightning* (1984) e *Master of Puppets* (1986). Os lançamentos pós-1990, em especial a partir do *Black Album* (1991)²⁰⁵, via de regra, costumam ser ignorados pela audiência mais *verdadeira*, pois se distanciam da autenticidade que marcou a sonoridade da banda no começo da carreira. *Master of Puppets*, por exemplo, é considerado um “disco clássico” dentro do *heavy metal* de modo geral: *fez época*.

A linha ideológica que separa o *underground* e o *mainstream* dentro do *heavy metal* envolve processos antidisciplinares de apropriação de diferentes *artes de fazer* (DECERTEAU, 2008). As ações realizadas a partir disso em alguma medida podem até ser semelhantes ao que é praticado no *mainstream* musical, mas são antípodas justamente pelo idealismo e pelo romantismo que desassocia o lucro pelo lucro, como já foi mencionado. Há uma inversão ideológica no processo de apropriação dos instrumentos e estratégias oriundos do fluxo principal por parte dos agentes do *underground*.

²⁰⁴ Cf. entrevista com Flemming Rasmussen (produtor musical que trabalhou no segundo, terceiro e quarto álbum de estúdio da Metallica) ao jornalista musical canadense Mitch Lafon. Nesta entrevista ele comenta sobre como a banda hesitou em lançar uma música mais curta, nos moldes das que são lançadas como *singles*. Disponível em: < <https://omny.fm/shows/rock-talk-with-mitch-lafon/wwo-10-flemming-romero-cop-2018-03-19-10-50-pm-1> >. Acesso em 28 de março de 2018.

²⁰⁵ *Metallica* é título do quinto álbum da banda norte-americana Metallica. Ele é mais conhecido como *Black Album*, pois a capa é escura, contendo apenas a logomarca da banda no canto superior esquerdo e uma cobra no canto inferior direito – ambos quase imperceptíveis numa olhadela apressada. Este disco trouxe reconhecimento mundial para a banda e a transformou em sinônimo de sucesso comercial. Foi com este álbum que a Metallica chegou, de fato, ao *mainstream*. Em que pesem as questões mais ortodoxas relacionadas à autenticidade do *underground*, este é um álbum com composições que trazem as convenções sonoras do *thrash metal*, mas com uma produção mais elaborada – o que facilitou sua difusão junto a um público maior, não necessariamente *headbanger*.

As formas de apropriação alternativa dos meios de produção são semelhantes em diferentes localidades. Há uma replicação do *modus operandi*, ao mesmo tempo em que ocorre uma singularização devido às questões geográficas onde o *heavy metal underground* se situa. Assim, observa-se que os significados musicais e sociais atribuídos a cada subgênero do *heavy metal* são construídos e compartilhados no espaço social. E é justamente isso que caracteriza uma cena musical *underground*, sendo este compartilhamento *in loco* um ingrediente a mais na construção identitária da cena.

4.5.2.2 Paradoxo *underground*

Uma cena musical local, nos moldes apresentados no capítulo anterior, tende a se retroalimentar musical e financeiramente. Não há dados específicos sobre a receita do segmento musical *underground*, mas por se tratar de um nicho extremamente segmentado, sabe-se que as tiragens dos discos, por exemplo, são reduzidas e consumidas propositalmente de maneira restrita.

Dados do segmento musical independente mundial (Figura 05), divulgados pela Worldwide Independent Network (Wintel)²⁰⁶, lançam luz sobre o *underground*, uma vez que este também atua de maneira autônoma. Porém, como já foi ressaltado acima, é preciso levar em conta que há uma distinção ideológica que separa os conceitos de *independente* e *underground*.

Assim como na indústria da música, o segmento independente também tem enveredado pelo ciberespaço²⁰⁷, com destaque ao *streaming*. Seja no Brasil ou no restante do mundo, esta é uma tecnologia que tem impulsionado tanto a indústria da música como a indústria fonográfica. Segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos – ABPD²⁰⁸, o crescimento do mercado de música digital no

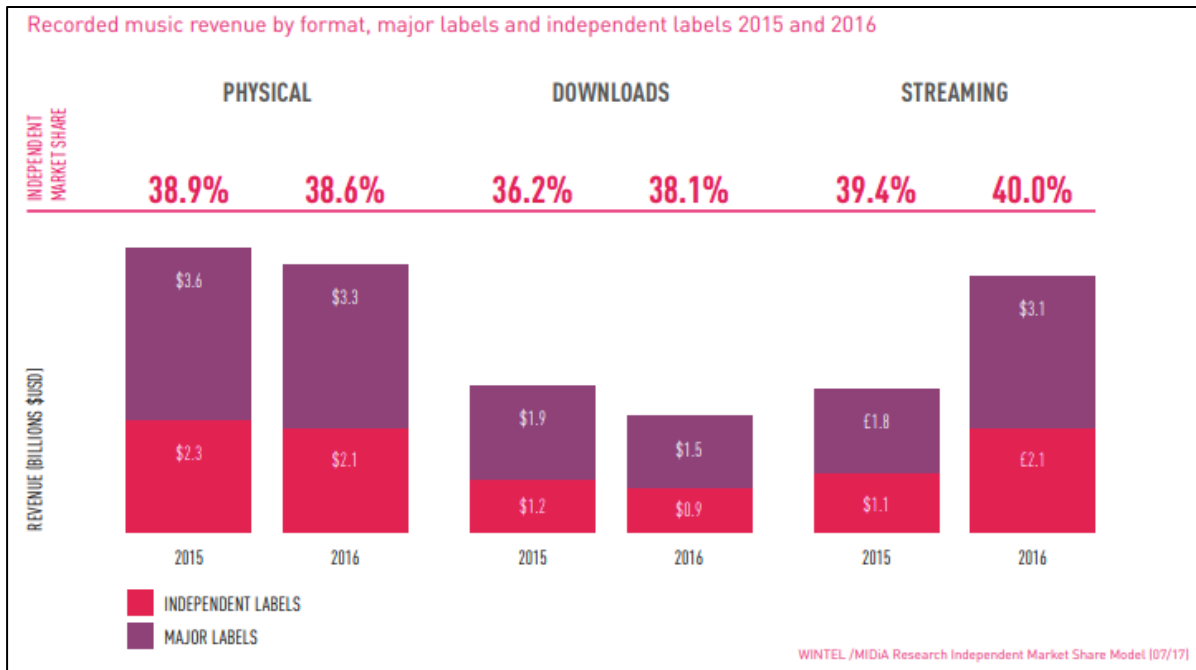
²⁰⁶ Criada em 2006, a Worldwide Independent Network (Wintel) é uma organização que se volta exclusivamente à comunidade de gravadoras independentes. Os dados do gráfico (Figura 05) constam no relatório lançado em 2017 com números referentes aos anos de 2015 e 2016 (pg. 11).

²⁰⁷ Um exemplo de proposta que une o segmento musical independente ao intenso fluxo comunicacional do ciberespaço é a plataforma digital Pleimo. ULR: <http://www.pleimo.com/home>. O vídeo promocional é ao mesmo tempo didático e irônico no que diz respeito à vida de músico independente: <https://youtu.be/PpaPRZQRWRA>. Acesso em 24 de julho de 2018.

²⁰⁸ A Associação Brasileira dos Produtores de Discos – ABPD foi criada em abril de 1958 e passou a denominar Pró-Música Brasil Produtores Fonográfico Associados em 2016. Trata-se de uma entidade que reúne as maiores empresas de produção musical fonográfica em operação no país. É a ABPD quem emite certificados de venda de discos no Brasil. Cf.: <http://pro-musicabr.org.br>.

Brasil foi impulsionado pelo segmento de *streaming* interativo, que cresceu 64% na comparação com 2016. Este crescimento representou em 2017 US\$ 162,8 milhões ao setor fonográfico.

Figura 05: Dados da Worldwide Independent Network (Wintel).



Fonte: [Worldwide Independente Network](#). Acesso em 10 de julho de 2018.

Porém, no *underground* ainda defende-se a ideia do álbum enquanto *conceito*, e não necessariamente enquanto *produto*. O que isso significa: com um disco objetiva-se registrar as composições e distribuir o material num dado circuito de bandas e amigos, e não obviamente ganhar um *Disco de Ouro*²⁰⁹.

Há, porém, estudos que se voltam para a chamada “economia subterrânea”, que é definida pelo Instituto Brasileiro de Ética Concorrencial (ETCO) como a produção de bens e serviços não reportada ao governo deliberadamente “[...] com o objetivo de sonegar impostos, evadir contribuições para a seguridade social, driblar o cumprimento de leis e regulamentações trabalhistas e evitar custos decorrentes da observância às normas aplicáveis a cada atividade.”²¹⁰

²⁰⁹ A indústria da música adota a quantidade de discos vendidos como critério de sucesso, e a partir disso emite certificados. No caso do Brasil, a ABPD define da seguinte maneira: Disco de Ouro (40 mil discos), Disco de Platina (80 mil discos) e Disco de Diamante (300 mil discos).

²¹⁰ Cf. Índice da Economia Subterrânea. Disponível em: < <http://www.etc.org.br/economia-subterranea/?sub=resumo>>. Acesso em 24 de maio de 2017.

Segundo estudo realizado em parceria pelo ETCO e o Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (FGV IBRE), a economia subterrânea representou 17,6% do Produto Interno Bruto (PIB) do Brasil em 2017. Isso equivale, conforme o estudo, R\$ 1 trilhão²¹¹. Nos termos do estudo, a economia subterrânea é prejudicial para a economia do país.

Diante dos projetos econômicos de forte apelo neoliberal aos quais o país tem sido submetido, a *trampolinagem* que rege o *underground* é relativa. Ela é perceptível nas ações de produção e distribuição da produção material das cenas musicais. E uma banda pode não pagar, por exemplo, a Unidade de Direito Autoral (UDA) estabelecida pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) ao tocar um *cover* em um bar *underground*. Na verdade o não pagamento é o mais comum. Porém, este mesmo bar precisa apresentar todos os alvarás exigidos pela prefeitura para se manter de portas abertas – e a banda não necessariamente recebe cachê pela apresentação.

É o que podemos chamar de “*paradoxo underground*”: bandas e demais agentes envolvidos precisam inevitavelmente estabelecer relações com agentes e instituições externas ao espectro *underground*. O “estar à margem” em alguma medida é norteado através das instâncias regidas pelo Estado. É preciso lembrar que tanto o *rock* quanto o *heavy metal* são práticas artístico-sociais que ora questionam o *status quo*, ora estão sob a dinâmica do *status quo*.

Porém, é inegável que a Internet e os avanços tecnológicos possibilitam o que o geógrafo Milton Santos (2014) define como alargamento de contextos: há uma expansão no intercâmbio, aumenta-se o número e a complexidade das conexões. E o *underground* também se aproveita disso – até como estratégia de resistência.

No atual cenário mundial e nacional do *heavy metal*, há bandas de diferentes subgêneros que possuem assessoria de imprensa e toda uma equipe responsável pelo agendamento das turnês, ajustes na iluminação e acústica do palco, agendamento de entrevistas, segurança e demais atividades que cabem aos departamentos de eventos e *marketing* das gravadoras. Como já foi mencionado, esta estrutura existe desde o surgimento do *heavy metal*.

²¹¹ Economia subterrânea fica estável, mas ainda causa rombo de R\$ 1 tri. Disponível em: < <https://habicamp.com.br/economia-subterranea-fica-estavel-mas-ainda-causa-rombo-de-r-1-tri/> >. Acesso em 17 de fevereiro de 2018.

A questão é que no âmbito *underground* estratégias comunicacionais estão relacionadas diretamente com o subgênero na qual ela se expressa, e as atividades referentes a divulgação são mais restritas e condicionadas à própria banda. Bandas *raw*, por exemplo, costumam ceder entrevistas apenas a veículos que coadunam com a ideologia *underground*.

Com o avanço tecnológico, as bandas se tornaram mais pro-ativas. Deixou-se um pouco de lado o romantismo contracultural herdado dos intelectuais não-comprometidos dos anos 1960. Porém, observa-se que em cenas cujo o alcance sonoro e tático é local – apesar de todo o aparato desterritorializador da Internet –, o *princípio de autenticidade* continua sendo o norteador das ações das bandas. E, como se discutirá mais adiante, talvez seja esse o motivo da entropia sonora e criativa de uma cena musical *underground*. Em alguma medida, ser autêntico limita o que se entende por “*underground*” a momentos ritualísticos nos quais a teatralidade de cada subgênero é ressaltada como elemento transgressor e prática discursiva.

Os discursos musicais são sistemas coerentes que mudam com o passar do tempo, são discursos culturais. Para compreendê-los não é necessariamente preciso ter uma formação musical erudita, mas, como ressalta Weinstein (2000), é imprescindível compreender o código do *heavy metal* para uma análise mais aprofundada sobre o gênero e os subgêneros, assim como as implicações sociais relacionadas a eles – principalmente em âmbito *underground*.

4.6 Subgênero do *heavy metal*

A formatação estética e ideológica de um subgênero não é definida apenas por um disco ou uma banda. A singularidade do gênero no campo cultural é instituída a partir de processos comunicacionais cujos textos (leia-se: *sons*) são produzidos historicamente por indivíduos em diferentes conjunturas. O alcance midiático é o que em boa medida legitima quem é o precursor deste ou daquele subgênero. E essa legitimação envolve o público ouvinte cujo repertório cultural deve estar a par das dimensões estéticas envolvidas em cada subgênero.

Para se compreender sobre a delimitação de um gênero – e por conseguinte, subgêneros – é preciso levar em consideração também, além do aspecto estético, os

trâmites comerciais envolvidos e a combinação de diferentes práticas musicais (WALSER, 1993; FRITH, 1998; WEINSTEIN, 2000; STRAW, 2011).

As grandes gravadoras utilizam-se dos gêneros – em alguns casos, elas os *criam* – por entenderem que há uma relação direta entre um rótulo musical e o público consumidor. Estas empresas partem de um conjunto de pressupostos sobre quem são esses consumidores, em termos de idade, gênero, etnia, renda disponível, hábitos de lazer e assim por diante²¹². Tais informações são obtidas a partir de pesquisas de mercado, que municiam as estratégias de *marketing* das gravadoras para aumentar os lucros.

O poderio financeiro e cultural das *majors* foi construído ainda nos anos 1960, período em que a comunicação massiva passou a se instrumentalizar de maneira mais incisiva – principalmente com a popularização da TV após a Segunda Guerra Mundial. É preciso ter em mente que o *rock* e o *heavy metal* cristalizaram-se enquanto gêneros musicais em um período de reestruturação sistêmica do capital através de uma tecnocracia guiada pelo lucro.

Há gêneros musicais que, inseridos na lógica de standardização, dialogam mais diretamente com a comunicação massiva e com todo o aparato tecnológico que facilita a difusão em larga escala de bens simbólicos e materiais. Com isso, fundamentalmente criam nichos a serem explorados comercialmente. O *heavy metal*, tendo surgido quando a indústria fonográfica já se encontrava estabelecida, também é cooptado pela lógica do lucro.

O musicólogo e crítico cultural Robert Walser²¹³ retoma a ideia foucaultiana de prática discursiva no livro *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music* (1993). A ideia de prática discursiva envolve um jogo de prescrições que designam exclusões e escolhas. Para o autor, isso permite traçar um paralelo com os subgêneros do *heavy metal*, uma vez que eles singularizam-se a partir do momento em que as composições expressam escolhas e exclusões: este ou aquele tipo de estrutura musical, os temas a serem abordados nas letras, esta ou aquela convenção sonora etc.

Deena Weinstein (2000) descreve três dimensões para apresentar o código do

²¹² Vale lembrar que o surgimento da juventude no âmbito social e econômico entre 1950 e 1960, tal qual foi apresentado anteriormente, fez com que a indústria do entretenimento como um todo ficasse ainda mais atenta em como *empacotar* e comercializar seus produtos em escala global.

²¹³ Membro do Center for Popular Music Studies, que integra o Departamento de Música da Case Western Reserve University, em Cleveland, Ohio (Estados Unidos).

heavy metal: dimensão sonora (relacionada, como o nome sugere, ao aspecto musical propriamente dito), dimensão visual (envolve a vestimenta e o gestual) e dimensão verbal (temas líricos abordados nas letras das músicas). Por mais que se possa analisá-las separadamente, elas se interseccionam e influenciam reciprocamente.

Por uma opção metodológica, opta-se por três subgêneros para apresentar as três dimensões constitutivas do código *heavy metal*: *thrash metal*, *death metal* e *black metal*. A escolha não é gratuita: na cena *heavy metal* cuiabana são os subgêneros mais predominantes. É evidente que há outros, e que inclusive serão mencionados, mas para o propósito de apresentar o *heavy metal* os três escolhidos são paradigmáticos.

4.6.1 Dimensão sonora

A apresentação da dimensão sonora do *heavy metal*, principalmente por parte dos críticos musicais e nos trabalhos acadêmicos, costuma envolver metáforas e expressões sinestésicas a partir das letras e da parte instrumental de bandas enquadradas em cada subgênero. Assim, é preciso ter em mente que a identificação e descrição dos elementos que compõem a dimensão sonora do *heavy metal* não são suficientes para apresentá-la tal qual ela é experimentada: trata-se de uma síntese provisória construída a partir do acúmulo de intersubjetividades.

A dimensão sonora é um dos principais elementos na composição do *heavy metal* e de seus subgêneros. Segundo Deena Weinstein (2000), ela envolve diferentes componentes: volume, guitarra elétrica, baixo (que ajuda a imprimir peso à música), bateria (que atribui o ritmo) e voz (guturais ou melódicos).

Weinstein (2000) menciona o volume como algo inerente ao *heavy metal*, assim como foi (e ainda é) ao *rock*. Não se trata apenas de uma parede sonora (*wall of sound*), mas sim de um padrão a ser mantido: a banda precisa tocar numa altura que não seja ensurdecadora, irritante ou dolorosa ao ouvinte²¹⁴, mas que também seja

²¹⁴ Segundo Raymond Murray Schafer (2001), sons acima de 85 decibéis (dB), se ouvidos continuamente por longos períodos de tempo, acarretam sérios danos à audição. Um ouvido humano normal começa a sentir dor a partir dos 120 dB. Schafer (2001) informa que uma banda de *rock* emite em média 115 dBA: mais que uma serra de metal (110 dBA) e pouco menos que a decolagem de um avião a jato (120 dBA). A unidade dBA refere-se a um filtro cuja sensibilidade é menor a altas e baixas frequências. A banda nova-iorquina Manowar entrou para o *Guinness* (livro dos recordes) ao registrar 129,5 dB em um show em 1994, e em 2008, durante uma passagem de som, registrou 139 dB. A publicação decidiu não mais fazer este tipo de registro para não incentivar bandas a tocarem tão alto a ponto de prejudicar a audição dos fãs.

consideravelmente alta para expressar as ideias de poder, energia, juventude, vitalidade, agressividade e transgressão.

O volume do qual fala Weinstein (2000) refere-se na verdade a dois parâmetros que compõem a massa sonora: a intensidade (que é a energia de vibração da fonte emissora: forte ou fraco) e altura (classificação dada ao som: agudo ou grave).

Porém, timbre e duração são outros parâmetros que devem ser levados em consideração na execução dos instrumentos. O corpo de uma guitarra, o tipo de cordas e outros itens influenciam no *timbre*, que é a característica que singulariza o som, que o diferencia dos demais. A madeira e as peles dos tambores também imprimem diferentes timbres à bateria, por exemplo. O timbre, portanto, envolve uma série de elementos externos ao som em si.

Soma-se a altura do som o complexo trabalho musical atribuído à guitarra elétrica. As bandas do *rock'n'roll*, do *rock* e do *heavy metal* se apropriaram do destaque dado ao instrumento para erigir as singularidades sonoras que os caracterizam enquanto gêneros musicais. A guitarra é um instrumento-chave para a atribuição de *peso* a uma música.

Na fase de formação do *heavy metal*, entre 1969 e 1972, e mesmo durante a *crystalização* (WEINSTEIN, 2000), o som das guitarras basicamente focavam na distorção para se imprimir o peso característico do gênero. Na falta de equipamentos adequados, bandas tentaram de forma pouco ortodoxa a “criação” de distorções, desde rasgar os alto-falantes (WALSER, 1993) a posicionar microfones atrás das caixas de som para a captação da guitarra em gravações de discos²¹⁵.

Excentricidades à parte, a dimensão sonora do *heavy metal*, a partir da guitarra elétrica, pode ser explorada a partir de três tópicos: “*power acordes*”, *riffs* e solos.

Os “*power acordes*” (*power chords*²¹⁶, em inglês) são acordes formados quando a nota tônica e a quinta nota de uma escala musical são tocadas. São acordes simples de executar mas que soam *fortes* – o que atribui a sonoridade característica do

²¹⁵ O texto de Robert Halfoun sobre o disco *Master of Puppets* (1989), da banda Metallica, faz menção a este tipo de experimentação. O curioso é que a singularidade sonora obtida tem uma explicação simples: trata-se do modo como as cordas eram palhetadas pelos guitarristas. O comentário de Halfoun foi publicado na seção Discoteca Básica da Revista ShowBizz, edição 147 de outubro de 1997. Disponível em: < <http://1.bp.blogspot.com/-Yhz78AfPzvA/T75rjNb4bHI/AAAAAAAAABBE/eSPbKP0I3js/s1600/Master-of-Puppets---Discoteca-B%25C3%25A1sica-ShowBizz.jpg> >. Acesso em 27 de março de 2018.

²¹⁶ Sobre *power chords*, cf. *What are power chords? And how to play all of them*. Disponível em: < <http://youtu.be/MlBgWop2z-A> >. Acesso em 18 de julho de 2018.

rock e seus subgêneros.

O *riff* é uma convenção sonora elementar na estrutura de uma música de *rock* ou *heavy metal*, e comumente cabe à guitarra a sua execução. Segundo Roy Shuker²¹⁷ (1999), trata-se do padrão rítmico ou melódico que é repetido muitas vezes – algo que inclusive remete às músicas rituais africanas (MAZZOLENI, 2012). Muitas músicas se tornaram – e ainda se tornam – marcos referenciais em cada subgênero, por exemplo, a partir dos *riffs* de guitarra.

O *riff* de três acordes de “Black Sabbath²¹⁸” é reconhecido como o primeiro uso do trítone, também chamado *diabolus in musica*, no heavy metal. No Renascimento, o trítone era vetado pela Igreja por causa de seu som sinistro. Mais tarde, vários compositores clássicos – entre eles Richard Wagner e Gustav Holst – incorporaram o trítone em suas composições. (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 53)

Por fim, os solos de guitarra são considerados o ápice de uma música de *heavy metal* (WEINSTEIN, 2000). Através dos solos os guitarristas transmitem tanto a criatividade e o *feeling* (a emoção e a expressão na execução das notas) quanto a destreza com o instrumento ao combinar diferentes técnicas na exploração estética de escalas musicais²¹⁹ aliadas à regulagens técnicas. É evidente que há composições que exploram solos de baixo, teclado ou e até de bateria, mas o usual é a guitarra ser a vedete.

É consensual que a dimensão sonora do *heavy metal* e seus subgêneros exige um *expertise* no manuseio da guitarra:

A técnica de guitarra de *heavy metal* requer grande destreza manual, familiaridade com uma ampla gama de aparelhos eletrônicos, como pedais wah-wah e caixas de distorção, e a capacidade de tratar sons não meramente como notas de duração e tom discretos, mas como tons que podem ser tensionados entre si. (WEINSTEIN, 2000, p. 23)²²⁰

Além de todo o arsenal de aparelhos eletrônicos (de pedais de distorção a redutores de ruído) são acrescentados “detalhes” fundamentais para imprimir uma

²¹⁷ Professor da Escola de Cinema Inglês e Estudos de Mídia, da Victoria University of Wellington, na Nova Zelândia.

²¹⁸ Música que integra o primeiro disco da banda Black Sabbath, lançado em 1970. Cf. *Black sabbath*. Disponível em: < <http://youtu.be/2KnyL4IFcwo> >. Acesso em 23 de julho de 2017.

²¹⁹ Determinam quais notas musicais se relacionam quando usadas em uma determinada tonalidade.

²²⁰ Do original: “The heavy metal guitar technique requires great manual dexterity, familiarity with a wide range of electronic gadgetry, such as wah-wah pedals and fuzz boxes, and the ability to treat sounds not merely as notes of discrete duration and pitch, but as tones that can be bent into each other.” (WEINSTEIN, 2000, p. 23)

sonoridade mais agressiva ao *heavy metal*: afinações alternativas, a espessura das cordas, o tipo de captadores das guitarras, o uso de amplificadores ou cabeçotes²²¹ valvulados ou transistorizados²²², a forma que se palheta as cordas, a captação do som e o seu posterior tratamento (seja em estúdio ou em apresentações ao vivo), entre outros itens.

O estilo como cada guitarrista compõe fazendo uso dos elementos acima citados faz com que ele adquira uma identidade sonora, uma marca distintiva (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). O público ouvinte do *heavy metal* costuma identificar os guitarristas tanto pelo timbre quanto pelo tipo de distorção, bem como pelo estilo de composição. É evidente que essa identificação requer uma maturação auditiva e um conhecimento aprofundado tanto da discografia quanto do discurso sonoro de cada banda/músico.

Yngwie Malmsteen²²³ e Dimebag Darrell²²⁴, para ficar em apenas dois exemplos, são comumente citados como guitarristas referenciais justamente por aliarem técnica a uma sonoridade ímpar. Eles *fizeram época* e, com isso, possuem uma assinatura sonora. No caso de Malmsteen, o reconhecimento mundial por parte da crítica e do público se deu nos anos 1980 por conta de uma apurada técnica musical que uniu *heavy metal* e música clássica – além de solos velozes e *límpidos*. Já o que tornou Dimebag um guitarrista distinto no *heavy metal* foi o estilo único de mesclar distorção e efeitos sonoros com *riffs* e solos intrincados (que caracterizaram como *groove metal*²²⁵ as bandas nas quais ele tocou).

A assinatura sonora se estende, também, aos demais instrumentos – que igualmente possuem um sem-número de “detalhes” técnicos que, somados ao estilo

²²¹ Cabeçotes (também conhecidos como *amp head cabinet*) são amplificadores sem alto-falantes.

²²² Trata-se de uma questão específica aos guitarristas que envolve subjetividade e conhecimento técnico. A contenda é antiga (data dos anos 1950) e diz respeito a obtenção de um som mais encorpado e um timbre mais *autêntico* com o uso de amplificadores valvulados. Costumam ser mais caros e mais delicados (o que requer cuidados no seu transporte). Os transistorizados, como o nome sugere, utilizam-se de transistores. Os amplificadores com esta tecnologia respondem com um som mais “cru”, sendo menores e comumente mais baratos. E há ainda os amplificadores híbridos, que unem válvulas com transistores. Neste caso fica evidente a necessidade da *expertise* da qual fala Deena Weinstein (2000) para o manuseio da guitarra e seus periféricos.

²²³ Guitarrista sueco cujo nome verdadeiro é Lars Johan Yngve Lannerbäck (1963-). Os discos *Rising Force* (1984) e *Odissey* (1988) são didáticos na apresentação da identidade sonora deste guitarrista.

²²⁴ Guitarrista norte-americano cujo nome verdadeiro era Darrell Lance Abbott (1966-2004). Integrou as bandas Pantera e Damageplan. Dimebag Darrell foi assassinado por um fã durante um show no dia 8 de dezembro de 2004. A morte dele teve considerável repercussão no Brasil entre os *headbangers* e ouvintes de música pesada em geral devido ao comentário feito por Arnaldo Jabor em uma tendenciosa reportagem veiculada no Jornal da Globo no dia 09 de dezembro de 2004. Disponível em: <<http://youtu.be/cHf-ZloVe4I>>. Acesso em 17 de maio de 2015.

²²⁵ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

de cada músico, influenciam na sonoridade final. Há nesse processo de distinção uma produção simbólica, nos termos de Bourdieu (2006):

A especificidade do campo da produção simbólica resulta da dupla natureza dos bens simbólicos e da própria produção simbólica, que não se reduz a um ato de fabricação material, mas comporta necessariamente um conjunto de operações que tendem a assegurar a promoção ontológica e a transubstanciação do produto das operações de fabricação material. (BOURDIEU, 2006, p. 168)

A transubstanciação do *heavy metal* envolve a regulação de itens técnicos aliados à criatividade de cada músico ou banda. A partir disso é que são criadas as texturas sonoras características de cada subgênero e o tipo de *afeto* que atingirá o ouvinte. A agressividade do vocal, a *aspereza* do som da guitarra, o *peso* do baixo e o *groove* da bateria atribuem uma identidade a cada subgênero.

O *thrash metal* é um subgênero cujo trabalho da guitarra em termos estéticos é dos mais importantes. As dimensões sonora, visual e verbal do *thrash metal* foram cristalizadas durante os anos 1980 a partir da emergência de bandas que hoje são referências, entre elas as norte-americanas Metallica, Slayer, Anthrax, Testament, Megadeth, Overkill, e a canadense Annihilator. Trata-se de um subgênero que alia agressividade, velocidade e técnica na execução dos instrumentos. Uma das principais influências foram as bandas inglesas que integravam a *New Wave Of British Heavy Metal* (NWOBHM)²²⁶, que se destacaram entre 1979 e 1981.

As composições das bandas de *thrash metal* caracterizam-se por uma estrutura rítmica calcada em *riffs* de guitarra. *Master of Puppets*²²⁷, do Metallica, e *Raining Blood*²²⁸, do Slayer, são didáticos exemplos de músicas *thrash metal*, e referenciais no que diz respeito à atenção dada à guitarra. Em ambas, além dos *riffs*, destacam-se os solos velozes e cheios de notas, com direito as guitarras tocadas em uníssono.

A dimensão sonora do *thrash metal* remete a uma postura *underground*, de negação. Trata-se de uma prática discursiva que, no começo, expressava musicalmente uma crítica a outro subgênero que também estava em voga nos anos

²²⁶ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

²²⁷ Música que integra o terceiro disco da banda norte-americana Metallica, *Master of Puppets*, de 1986. Este foi o primeiro registro do grupo a ser lançado por uma grande gravadora, a Elektra Records, e levou a banda ao *mainstream* do *heavy metal*. Trata-se de um disco clássico do *thrash metal*. Cf. *Master of Puppets*. Disponível em: < <http://youtu.be/xnKhsTXoKCI> >. Acesso em 23 de julho de 2016.

²²⁸ Última música do terceiro disco da banda norte-americana Slayer, *Reign in Blood*, de 1986. Assim como *Master of Puppets*, do Metallica, este disco é considerado um clássico do *thrash metal* e com este álbum a Slayer também chegou ao *mainstream* do *heavy metal*. Cf. *Raining blood*. Disponível em: < <http://youtu.be/z8ZqFlw6hYg> >. Acesso em 23 de julho de 2016.

1980, o *lite metal*²²⁹. Esta é uma terminologia usada por Weinstein (2000) que inclui as bandas de *heavy metal* taxadas – irônica e maldosamente – de “*melodic metal*”, “*hair metal*” e “*pop metal*” justamente por assumirem uma postura *mainstream*. Esta postura inclui roupas extravagantes, cabelos esvoaçantes e o objetivo irrestrito de obter sucesso. Os músicos e ouvintes destas bandas são chamados pejorativamente de “falsos” ou “*posers*” justamente por não demonstrarem apego ao *princípio de autenticidade* do *underground*.

Esta distinção sonora do *thrash metal* foi tensionada a uma musicalidade ainda mais agressiva, o *death metal*²³⁰. Este subgênero ganhou popularidade nos anos 1980 a partir de uma cena musical situada em Tampa, na Flórida (Estados Unidos), composta pelas bandas Death, Morbid Angel, Obituary, Deicide e Cannibal Corpse (WIRDERHORN, 2015, p. 469)²³¹.

De uma maneira geral, a dimensão sonora do *death metal* exige um *expertise* ainda maior na execução dos instrumentos. Além de um vocal gutural, em muitos momentos indecifráveis, o som da guitarra também é marcante. É comum o uso de uma afinação abaixo da nota *Lá*, que é padrão de afinação na música ocidental (CAMPOY, 2010). As bandas também usualmente prezam por uma distorção com som ruidoso, *riffs* e solos rápidos.

Porém, no *death metal* o destaque costuma ser a bateria²³², pois exige um *expertise* particular para ser tocada dentro do padrão do gênero. O uso de dois bumbos²³³ (ou pedal duplo) e das *blast beats* exige tanto preparo físico quanto técnica

²²⁹ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

²³⁰ Cf. o documentário *Florida Thrash 'til Death*, de 1991. Disponível em: < <http://youtu.be/E1WAFh2ions> >. Acesso em 17 de junho de 2017.

²³¹ Para saber mais sobre a origem e as mais notórias bandas do *death metal* e do *grindcore*, cf. MUDRIAN, Albert. *Choosing death: the improbable history of death metal & grindcore*. United States: Bazillion Points, 2016.

²³² Uma bateria básica é composta por tons, bumbo, surdo, caixa, chimbau e pratos. Os tons são tambores que comumente ficam acima do bumbo e que são utilizados nas viradas (frases nas quais se passa de um tambor a outro). O bumbo é um tambor cujo diâmetro é o maior entre todas as partes da bateria, o que dá a ele um som mais grave que é obtido com o auxílio de um pedal acionado com os pés. O surdo é um tambor com som mais grave que fica apoiado sobre pés próprios – e por isso também chamado de *floor tom*. A caixa é um tambor mais raso e com diâmetro maior que os tons. Ela fica num tipo de pedestal específico entre o pedal que do bumbo e o chimbau. Este é composto por um pedestal que possui uma sapata que é acionada para abrir ou fechar (unir ou separar) dois pratos sobrepostos. É evidente que há inúmeras formas de se montar uma bateria, com mais ou menos tambores e com pratos dos mais diferentes timbres, tipos e diâmetros. Cada configuração pode resultar em sonoridades diferentes. Considera-se aqui a forma mais simples de se montar uma bateria (no caso desta descrição, para destros).

²³³ Uma bateria com dois bumbos (*double bass*) é visualmente associada ao *heavy metal*. É algo que tem impacto sonoro e visual para uma banda. Eles podem ser substituídos por um pedal duplo, que necessita de apenas um bumbo. Neste caso, o pé esquerdo (no caso de um baterista destro) aciona um

apurada.

A origem dos *blast beats* remonta às bandas de *hardcore*²³⁴ e *grindcore*²³⁵ dos anos 1980, e basicamente consiste em repetir contínua e rapidamente toques na caixa da bateria alternados ou coincidentes com o chimbau ou o *ride*²³⁶. Para os não iniciados pode soar como uma metralhadora – por isso o termo em português associado a esta técnica é “metranca”. Esta técnica está presente em muitos subgêneros extremos, o que faz com que a diferenciação entre eles seja difícil a quem não é iniciado neste tipo de música.

Existem diferentes tipos de *blast beats*²³⁷, comumente acompanhados por um elaborado fraseado de bumbos. Alguns levam o nome dos músicos que os desenvolveram, como o *Hoglan blast*²³⁸ e *Dirk blast*²³⁹. Em subgêneros mais extremos do *heavy metal* o *blast beat* é um elemento sonoro basilar – tal como o *brutal death metal*²⁴⁰.

Entre os subgêneros extremos do *heavy metal*, o *black metal* se destaca por uma dimensão sonora imanente e inseparável das dimensões verbal e visual. Há toda uma simbologia envolvida neste segmento, tanto que as bandas são denominadas “hordas” e as músicas, “hinos” (CAMPOY, 2010).

As bandas referenciais de *black metal* iniciaram as atividades entre a segunda metade dos anos 1980 e o início dos anos 1990 na Europa: Burzum, Darkthrone, Mayhem, Emperor e Immortal – com exceção da Mayhem, formada em meados dos

batedor (peça que atinge o bumbo) através de um extensor com juntas e eixo do tipo cardã. O pedal duplo é um substituto comum em bandas *underground*, pois dois bumbos, além de ocupar mais espaço nos palcos que já são diminutos, exigem mais trabalho com afinação e microfonação.

²³⁴ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

²³⁵ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

²³⁶ Também conhecido como prato de condução. É feito com liga de metal (à base de bronze, cobre e/ou prata) e possui grande polegada (diâmetro). Costuma-se utilizar a cúpula do prato (a parte mais alta, próxima ao furo usado para acoplá-lo a uma *estante de prato*) para obter sons mais agudos e destacados.

²³⁷ Cf. *Different Types of Blast Beats (with notation)*. Disponível em: < <http://youtu.be/B4KNXi-SWWc> >. Acesso em 17 de junho de 2017.

²³⁸ O nome deste tipo de *blast beat* refere-se ao baterista norte-americano Geene Hoglan. Ele ficou conhecido por sua capacidade de executar tempos intrincados em estruturas musicais complexas. Revistas especializadas em bateria ajudaram a reforçar o apelido de “The Atomic Clock” e “Human Drum Machine” – legitimando, assim, sua *assinatura sonora*. Hoglan tocou em importantes bandas, entre elas: Death, Opeth, Fear Factory e Testament.

²³⁹ Esta técnica foi desenvolvida pelo baterista belga Dirk Verbeuren. Ele a aplicou pela primeira vez em 1994, tendo registrado em disco em 1996, na música *Shelly's Dead*, que integra o disco *Six tears of sorrow*, da banda francesa de *technical death metal* Scarve. Cf. *The "Dirk Blast" by Dirk Verbeuren*. Disponível em: < <http://youtu.be/ZjeY4RG6b3A> >. Acesso 17 de junho de 2017.

²⁴⁰ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

anos 1980 (WIEDERHORN, TURMAN, 2015). A cena *black metal* na Noruega²⁴¹ é considerada um dos epicentros deste subgênero, e ganhou notoriedade devido às ações extremas de queimar igrejas e às mortes entre os integrantes no começo dos anos 1990.

A dimensão sonora do *black metal* é composta por vocais ora guturais ora esganiçados, “guitarras abelha”²⁴², bateria veloz e o uso de teclado para acrescentar sons atmosféricos ou sinfônicos. Entre as influências sonoras basilares para a concepção deste subgênero constam o disco *Black Metal*, lançado em 1982 pela banda britânica Venom, e o disco *I.N.R.I* (1987), da banda brasileira Sarcófago²⁴³.

Dentre os três subgêneros descritos neste trabalho, a dimensão sonora do *black metal* é a que possui maior peculiaridade. As produções dos discos no *underground* não costumam ser tão primorosas quanto em outros subgêneros. Em que pesem as condições materiais de se produzir um disco (horas de ensaio e gravação em estúdios costumam ter preço elevado), em alguns casos os registros são feitos propositalmente de maneira tosca, precária – *low-profile* ou apenas *lo-fi*²⁴⁴. Para alguns músicos e ouvintes, quanto mais precária a sonoridade, mais autênticas são as bandas²⁴⁵. É o caso dos artistas que se autodenominam *raw*, segmento já mencionado anteriormente.

A transubstanciação de uma criação subjetiva como a música em algo comercial envolve uma série de conflitos em âmbito *underground*. Bandas obscuras ou restritas a cenas locais são taxadas de traidoras quando atingem relativo sucesso – leia-se: reconhecimento massivo – ou, no mínimo, tem a obra questionada. O mesmo ocorre quando são demasiadamente tencionados os códigos de cada subgênero com

²⁴¹ Para uma apresentação mais aprofundada sobre a cena *black metal* norueguesa, cf. UNTIL THE LIGHT Takes Us. Direção de Aaron Aites e Audrey Ewell. EUA, 2008. Documentário. Colorido. 93 minutos.

²⁴² Diz respeito a uma distorção crua, *áspera*, sem efeitos que tornem o som mais *limpo* e definido. Ou seja, trata-se de um som através do qual as notas não são facilmente identificadas.

²⁴³ Banda formada em Belo Horizonte, Minas Gerais, no mesmo círculo *underground* do qual surgiu a Sepultura, em 1985. Leonardo Campoy (2010) levanta a hipótese de o *black metal* norueguês ter surgido justamente a partir da influência dos discos da Sarcófago.

²⁴⁴ *Lo-fi* é uma abreviação de *low-profile*. O pesquisador e educador musical canadense Raymond Murray Schafer (2001) utiliza este termo para apresentar paisagens sonoras superpovoadas de sons. Ele explica que ambientes *lo-fi* não possuem perspectiva (profundidade), e neles há apenas uma abundância sonora contínua – fruto de todo o aparato tecnológico surgido a partir da Revolução Industrial. De alguma maneira, o termo *lo-fi* aplicado ao *black metal*, principalmente às bandas *raw*, também sugere uma falta de perspectiva, pois as gravações cruas e de baixa qualidade costumam soar como uma massa sonora sem muitas variações e texturas. O som da guitarra, por exemplo, parece ser contínuo e desprovido de qualquer traço de virtuosismo ou preocupação em soar de maneira límpida. Sobre o outro sentido dado à expressão *lo-fi*, cf. nota 178, na página 112 desta tese.

²⁴⁵ O líder da banda norueguesa Burzum, Varg Vikernes, denomina a sonoridade “simples” como *necro-sound* ou *corpse-sound*, porque deve soar da pior maneira possível. Cf. o já citado documentário *Until the Light Takes Us* (2008).

acréscimos de elementos externos ao que já está convencionado ao *heavy metal* e ao próprio subgênero.

A banda norueguesa Dimmu Borgir, formada nos anos 1990, é um exemplo. Ela ficou mundialmente famosa ao unir uma sonoridade sinfônica à crueza do *black metal*²⁴⁶. Para ouvintes mais radicais, ela se rendeu – ou melhor, se vendeu – aos preceitos comerciais. Para os integrantes da Dimmu Borgir, porém, o sucesso é apenas fruto do trabalho e a autenticidade está justamente na dedicação exclusiva à banda, no seu *estilo* de fazer *black metal* e na manutenção de uma postura que vai de encontro aos “bons costumes” – em especial os religiosos²⁴⁷.

Não há nada de errado em se tornar grande na cena black metal e em divulgar seu trabalho. Aqueles que acham que o black metal deve permanecer na garagem e que a mensagem deve permanecer hermética e apresentada apenas para um pequeno grupo de pessoas têm a mente estreita. O objetivo é divulgar a música às pessoas que desconhecem sua mensagem. Quantas vezes vocês conseguem repetir as mesmas coisas para as mesmas pessoas? (NERGAL apud WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 564)

A afirmação de Adam “Nergal” Darski, vocalista e guitarrista da Benemoth²⁴⁸ é um exemplo do “paradoxo *underground*” que envolve o *heavy metal* mencionado acima. A questão é alcançar um número grande de pessoas e ainda assim manter-se fiel aos preceitos *underground*. A autenticidade reside também nessa relação comunicacional: difundir uma expressão artística sem se sujeitar aos ditames de gravadoras e imposições de mercado.

No *underground* este dilema sobre alcançar um grande público ou ser um *vendido* ganha outras nuances, pois os integrantes das bandas muitas vezes não podem se dedicar exclusivamente à música. Afinal, o tipo de som feito por eles não costuma ser rentável financeiramente, e o capital simbólico obtido por uma expressão artística autêntica em um nicho cultural segmentado não é suficiente para arcar com as despesas do dia-a-dia.

Assim, muitos músicos precisam ter um emprego formal para, nas horas vagas, poderem dedicar-se à banda e aos demais eventos relacionados ao estilo de

²⁴⁶ Cf. *Dimmu Borgir & Orchestra - Gateways (Live at Wacken Open Air 2012)*. Disponível em: < <http://youtu.be/6HCbqLB-ZmM> >. Acesso em 17 de setembro de 2017.

²⁴⁷ Cf. *Northern Voices: An Interview with Dimmu Borgir*. Disponível em: < <http://www.metalblast.net/interviews/northern-voices-an-interview-with-dimmu-borgir> >. Acesso em 17 de setembro de 2017.

²⁴⁸ Banda de *black metal* polonesa formada em 1991. Cf. site oficial da banda: <http://behemoth.pl>.

vida *underground*. Não deixa de ser uma forma de resistência ao próprio processo de se tornar *adulto*, “[...] termo que geralmente significa normativizar-se, parar, repetir o mesmo até a aposentadoria, fixar-se ao trabalho imóvel, bloquear as polifonias da afetividade [...]”. (CANEVACCI, 2005, p. 36).

A dimensão sonora, em suas múltiplas camadas musicais, é uma forma de manter as polifonias afetivas ressoando socialmente. “Fazer música não é uma forma de expressar ideias, mas de vivê-las.”²⁴⁹ (FRITH, 1996, p. 111). Trata-se do primeiro elemento a ser considerado pelo público ouvinte mais radical e afeito às convenções do *heavy metal* e de cada subgênero, e um forte elo de ligação entre os agentes de uma cena musical – mas não necessariamente o principal.

A dimensão sonora, portanto, é o fio condutor na costura de uma cena musical *underground*. É através dela que os demais elementos estéticos e ideológicos irão ser unidos para a construção de uma identidade *underground*. As dimensões visual e verbal complementam o estatuto identitário do *heavy metal* e dos muitos subgêneros enquanto práticas discursivas – e delimitam ainda mais os elementos que caracterizam o *heavy metal underground*.

4.6.2 Dimensão visual

A dimensão visual do *heavy metal* é composta por uma série de elementos de múltiplas significações. Tanto músicos quanto público ouvinte compartilham experiências estéticas a partir de diferentes itens: logomarca das bandas, capas de álbuns, fotografias, *patches* e camisetas. O vestuário dos músicos em apresentações ao vivo, os efeitos de luz e decoração do palco também compõem a dimensão visual do gênero como um todo e ajudam a singularizar os subgêneros. Cada item traz em si uma simbologia e dialoga com as convenções estabelecidas na intersecção entre crítica musical, bandas e público ouvinte.

A logomarca das bandas é um dos principais elementos que compõem a dimensão visual do *heavy metal*. Na maioria das vezes utilizam-se letras estilizadas para compor o nome das bandas, que é um dos principais itens relacionados à cristalização da identidade visual delas. A estilização das logos necessariamente passa

²⁴⁹ Do original: “Making music isn’t a way of expressing ideas; it is a way of living them.” (FRITH, 1996, p. 111).

por uma adoção de características estéticas já consagradas a cada subgênero.

Em subgêneros como o *death metal* e *black metal*, a logo da banda torna-se peculiar porque muitos nomes são ilegíveis ou de difícil identificação a quem não é iniciado neste tipo de música. O que se observa é que quanto mais agressivo ou *underground* é o subgênero, mais iconográfica e indecifrável a logomarca da banda tende a ser.

Devido a essa particularidade visual, é comum os cartazes de shows *underground* estamparem a logomarca da banda e logo abaixo o nome “traduzido” em letra bastão (de forma). Porém, quando se trata de um artista já consagrado dentro de um subgênero esta “tradução” é dispensada.

As capas dos álbuns também são carregadas de simbologia e expressam desde as características sonoras do subgênero ao teor das letras, sendo um *cartão-de-entrada* de uma banda. Este modo de apresentação tem origem nos discos seminais de cada subgênero, a maioria lançada nos anos 1980. Muitos temas e a própria estética das artes ainda são mantidos – tanto por nostalgia quanto por uma associação identitária ao subgênero ao qual as bandas são associadas.

Figura 06: Capas de discos de bandas de *thrash metal*. À esquerda, segundo álbum da banda norte-americana Anthrax, *Spreading the disease*, de 1985; à direita, décimo quinto álbum da também norte-americana Megadeth, *Dystopia*, lançado em 2016.



Fonte: Sites oficiais das bandas [Anthrax](#) (2018) e [Megadeth](#) (2018)

No caso dos *thrash metal*, além das logos é comum as capas estamparem imagens que remetam a guerras e a caos nuclear, violência e morte, críticas a religiões e ao capitalismo. As imagens habitualmente fazem referências a uma sociedade

distópica²⁵⁰ (Figura 06).

A dimensão verbal no *black metal* tem considerável importância na escolha do que vai estampar as capas dos discos. Em geral as bandas deste subgênero se opõem a dogmas religiosos, em especial o cristianismo. Tanto as logos quanto a arte da capa dos discos costumam conter símbolos que remetem a obscurantismo ou satanismo: cruzes invertidas, demônios e deidades pagãs.

Figura 07: Capas de discos de bandas de *black metal*. À esquerda, capa do primeiro disco da banda sueca de *black metal* Bathory, lançado em 1984. À direita, um *bootleg* (registro não-oficial) ao vivo da banda de *black metal* norueguesa Mayhem, *Dawn of the black hearts*, de 1995. A capa traz a foto do primeiro vocalista após ter cometido suicídio, em 1991.



Fonte: [Nuclear Blast](#) (2018) e [Metal-Archives](#) (2018)

A ausência de cores também é uma característica marcante do *black metal* – não por acaso o subgênero tem esse nome: a cor preta ou os tons de cinza predominam justamente para atribuir nuances macabras ou sombrias – e mesmo nas capas coloridas predominam imagens de uma *estética grotesca*²⁵¹:

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de

²⁵⁰ Cf. *60 Creative Thrash Metal Album Cover Artwork Designs*. Disponível em: < <http://www.nowcultured.com/60-creative-metal-album-covers> >. Acesso em 19 de setembro de 2017.

²⁵¹ Há exceções. A banda londrina Sacred Son (<https://sacredson.bandcamp.com>) é uma delas: a capa do primeiro disco contradiz todos os preceitos puristas da *estética grotesca* que caracteriza o *black metal*. Há quem considere a capa do disco, ao contrário, a mais *black metal* de todas as capas do subgênero justamente pela transgressão proposta. Idiossincrasias à parte, trata-se de uma imagem que vai de encontro às ideias satanistas e obscuras que demarcam a ideologia *black metal*. Cf. *Is this the most black metal black metal album cover ever?* Disponível em: < <http://www.kerrang.com/the-news/is-this-the-most-black-metal-album-cover-ever> >. Acesso em 26 de setembro de 2017.

vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 39)

As bandas de *death metal* costumam utilizar artes que também remetem a morte e ao caos. O próprio nome das bandas traz implícito imagens do grotesco e do caos – algo recorrente no imaginário do *heavy metal* (WEINSTEIN, 2000; WALLACH, BERGER, GREENE, 2011) –, como é o caso da finlandesa *Intracerebrally Consuming Cephalalgia Through The Cranium Macerating Debrisfucked Manure Ingested Remains Of The Mindfucked Cataplexic Wicked Mankind Whom Fistfucked The Progenies From The Deepest Depths Of The Analmaggot Raped Human Pieces Of Erotic Shitmasses Which Gave Birth To Worthless Eunuchs As Travesty For Cumstained Whorefaced Sluts Enslaved By This Stupid Society Full Of Fetal Garbages*, mais conhecida como 55Gore²⁵².

Figura 08: Capas de discos de bandas de *death metal*. À esquerda, capa do disco *The Anthropocene Extinction* (2015), da norte-americana de *deathgrind* Cattle Decapitation. À direita, capa do EP *Gore* (2016), da sul-africana XAVLEGBMAOFFFASSSSITIMIWOAMNDUTROABCWAPWAEIIPPOHFFFX.



Fonte: Sites oficiais das bandas [Cattle Decapitation](#) (2018) e [XAVLEGBMAOFFFASSSSITIMIWOAMNDUTROABCWAPWAEIIPPOHFFFX](#) (2018)

Outro exemplo de banda cujo nome flerta com o *nonsense* é o da sul-africana XAVLEGBMAOFFFASSSSITIMIWOAMNDUTROABCWAPWAEIIPPOHFFFX, cujo

²⁵² Cf. perfil da banda 55Gore no BandCamp: <https://55gore.bandcamp.com>.

real significado é “Acidic Vaginal Liquid Explosion Generated By Mass Amounts Of Filthy Fecal Fisting And Sadistic Septic Syphilitic Sodomy Inside The Infected Maggot Infested Womb Of A Molested Nun Dying Under The Roof Of A Burning Church While A Priest Watches And Ejaculates In Immense Perverse Pleasure Over His First Fresh Fetus”²⁵³.

Há subgêneros cuja sonoridade caótica é associada a imagens escatológicas que tencionam ainda mais a estética grotesca, como é o caso do *grindcore* ou *splatter*.

A logomarca e as imagens que estampam as capas dos discos são elementos iconográficos importantes na construção da dimensão visual no *underground*, e que inclusive reforçam a autenticidade de uma banda. Estas artes muitas vezes são usadas nas *bandeiras*, que são panos de grandes proporções contendo a logomarca ou alguma imagem que remeta à banda. Este tipo de material é comumente usado na parte de trás do palco como decoração dos shows.

Por fim, a dimensão visual também inclui o vestuário dos músicos, e ajuda a reforçar o subgênero ao qual a banda está associada. Bandas de *thrash metal* costumam usar roupas comuns, como calça *jeans*, camisetas de bandas e tênis cano-longo – moda que remonta aos anos 1980 e que foi adotada como contraponto às roupas extravagantes, cabelos esvoaçantes e maquiagem carregada das bandas de *lite metal*.

Já os músicos de *black metal* caracterizam-se por usar roupas pretas e o *corpse paint*, um tipo de maquiagem que emula cadáveres – mas que também lembram personagens do *kabuki*, uma vertente do teatro japonês. Na cronologia do uso deste tipo de artifício constam nomes como o do cantor inglês Arthur Brown, que pintava máscaras em preto e branco no rosto nos anos 1960, o cantor e compositor norte-americano Alice Cooper²⁵⁴, as bandas Kiss e outras. Porém, as bandas de *black metal* instituíram o *corpse paint* como um elemento importante no discurso estético delas – tanto que alguns músicos preferem o termo *war paint*²⁵⁵.

Bandas de *death metal* não costumam adotar nenhum vestuário específico além de roupas pretas ou que estampam logomarcas de outras bandas. Em subdivisões

²⁵³ Cf. perfil da banda *XAVLEGBMAOFFFASSSITIMIWOAMNDUTROABCWAPWAEIIPPOHFFFX* no BandCamp: <https://xavlegbmaofffassssitimiwoamndutroabcwapwaeiippohfffx.bandcamp.com>.

²⁵⁴ Nome artístico de Vincent Damon Furnier, que também é ator. Ele começou a utilizar *corpse paint* ainda nos anos 1970, em shows performáticos cuja intenção era chocar a plateia com temáticas obscuras. Até hoje Alice Cooper é uma referência no universo do entretenimento musical. Cf.: <http://www.alicecooper.com>.

²⁵⁵ É o caso da banda norueguesa Immortal. Cf.: <https://www.immortalofficial.com>.

do *death metal*, como *splatter* ou *grindcore*, por exemplo, os músicos usam vestimentas que emulam manchas de sangue ou que remetem, em geral, à morte (aventais e máscaras cirúrgicas, por exemplo).

Boa parte da dimensão visual do *heavy metal* é transferida para visual do público ouvinte. Um dos elos de conexão entre quem está no palco e quem *comparece* aos shows é justamente a fruição compartilhada de estéticas sonoras e visuais. Se o virtuosismo dos instrumentistas afasta as bandas do público, como defende Weinstein (2000), há uma maior identificação entre os diferentes agentes de uma cena musical através da estética.

4.6.2.1 *Headbanger*: entre os *true* e os falsos

O corpo do ouvinte de *rock* e demais subgêneros é um vetor de gestos e ideias. Há uma exteriorização do gosto pessoal através de tatuagens, roupas e demais acessórios. O ouvinte de *rockabilly*, por exemplo, ostenta com orgulho o penteado estilo *pompadour* imortalizado por Elvis Presley e identifica-se com o visual de James Dean no filme *Rebel without a cause*²⁵⁶: calça *jeans*, camisa branca e jaqueta de couro. Há “adaptações” e variações? Claro que sim. Porém, esta configuração estética prevalece como ponto de partida para se identificar um ouvinte de *rockabilly*. O mesmo ocorre com o *heavy metal*.

Com a fragmentação e o sucesso comercial do *heavy metal* nos anos 1980 (WALSER, 1993), o ouvinte de música pesada passa a adotar um visual que o diferencia dos demais ouvinte de *rock*. De alguma maneira, este quadro reafirma a observação feita por Simon Frith (1998) de que a crítica (leia-se: imprensa) produz tanto uma versão da música quanto do ouvinte – que no caso do *heavy metal* é conhecido como *headbanger*.

O termo inglês *headbanger* alude ao gesto de *head banging* na cadência das músicas – o popular *bater-cabeça*. Visualmente, os cabelos longos que remetem à contracultura dos anos 1960 – em especial aos *hippies* – são um item-chave neste gestual *heavy metal*. “*Banguear*”, neologismo oriundo de uma tradução literal de *head*

²⁵⁶ Dirigido por Nicholas Ray e lançado em 1955, o filme recebeu o nome de *Juventude transviada* ao ser lançado no Brasil.

banging, é um gesto compartilhado que reforça a sintonia entre banda e ouvinte – afinal, só se “bate cabeça” se a música é considerada boa, *verdadeira*.

Além de bater-cabeça, o *headbanger* é quem assume a *héxis underground*. O termo *héxis* diz respeito ao conjunto de propriedades associadas ao uso do corpo em que se exterioriza a posição de classe de uma pessoa (BOURDIEU, 2006). A apropriação que se faz ao termo faz referência à dimensão visual adotada pelo ouvinte de *heavy metal* que o torna distinto dentro do universo estético associado ao *rock* em geral – e o distingue entre os muitos subgêneros da música pesada.

A *héxis underground* de um *headbanger* é composta com roupas predominantemente pretas, cabelos compridos, coturno, *spikes* (braceletes com pregos ou espinhos), cintos adornados por réplicas de munição (normalmente balas de fuzil), correntes, colete *jeans* adornado por *patches*²⁵⁷ e outros itens. Não é regra usar todos estes acessórios concomitantemente, mas são estes os mais comuns e que permitem, ao olhar de quem está *de fora* do universo *heavy metal*, identificar quem os usa como alguém afeito à “música pesada” ou “*rock pauleira*”.

Figura 09: Alguns itens da *héxis underground*. À esquerda, cinto com munições; à direita, *spike* e corrente.



Fonte: Fotos de Iuri Barbosa Gomes. Cuiabá, 2017.

Este visual vale tanto para Cuiabá quanto para São Paulo ou outras cidades, pois, queiram os *headbangers* ou não, já se tornou um estereótipo, um clichê

²⁵⁷ O termo *patches* pode ser traduzido como “remendos”. Na *héxis underground* tais remendos são logomarcas de bandas costuradas nos coletes *jeans* dos *headbangers*.

*underground*²⁵⁸. É evidente que, assim como os gêneros musicais não são estanques, o visual adotado por bandas e público também não é. No entanto, alguns elementos persistem, mesmo sob pena de serem considerados estereótipos associados à cultura de massa.

Porém, a *dimensão visual* de cada subgênero assume distintas formas de expressão da *héxis underground*. E é preciso levar em consideração que muitas vezes tais convenções estéticas ganham outros contornos a partir do auditório cultural de cada pessoa. Nem todo ouvinte de *heavy metal* se veste como um *headbanger*. E mesmo o *headbanger* costuma se apresentar como tal apenas em shows ou outras ocasiões nas quais ele pode reafirmar sua identidade metálica *underground*. O visual do *headbanger*, neste sentido, associa-se à ideia de autenticidade e reforça a teatralidade em ser *troo*²⁵⁹.

A maneira como o ouvinte de *heavy metal* se veste é uma forma a mais de se relacionar com a cultura *underground*. Ser verdadeiro, obviamente, vai além de simplesmente se vestir com camisetas de bandas de nomes indecifráveis, *spikes* ou colete de *patches*. A dicotomia entre real e falso (*troo* e *posers*) é mais vívida nas cenas associadas aos subgêneros extremos do *heavy metal* – *death metal* e, com ênfase, *black metal*.

O ouvinte mais apaixonado do *heavy metal* que *sente* a música, o *headbanger*, é um elo fundamental na legitimação e difusão das convenções e variações estilísticas do gênero. A mediação realizada pelos veículos jornalísticos – sejam eles de cunho profissional ou amador – é essencial para a cristalização de uma identidade metálica enquanto prática discursiva.

O discurso do *heavy metal*, que é atravessado por questões estéticas e ideológicas, ganha distintas significações a partir do próprio nome das bandas, dos títulos dos discos e músicas, bem como das letras. São estas instâncias que formam a dimensão verbal.

²⁵⁸ A banda brasileira Massacration, que nasceu a partir de esquetes do grupo de humor Hermes e Renato – cujo programa era veiculado na MTV Brasil entre 1999 e 2009 – assume uma atitude que satiriza justamente os estereótipos do *headbanger*: a voz fina que remete às bandas de NWOBMH ou metal melódico, roupas de couro escuras e letras *nonsense*. Dois exemplos notórios são as músicas *Metal is the law* e *Evil papagali*, contidas no disco *Gates of Metal Fried Chicken of Death*, lançado em 2005. O foco das *piadas musicais* é o lado mais sisudo do *heavy metal* e as questões que envolvem justamente a autenticidade do gênero. Para uma melhor compreensão da sátira da Massacration com relação ao *headbanger* e às convenções estéticas e sonoras do *heavy metal*, cf.: <http://massacration.com.br/site>.

²⁵⁹ Neologismo que faz referência à pronúncia da palavra *true*, “verdadeiro (a)” em inglês.

4.6.3 Dimensão verbal

A definição da dimensão verbal proposta pela socióloga Deena Weinstein (2000) envolve três grupos interdependentes de expressões: o nome das bandas, os títulos dos discos e das músicas, e as letras. No caso dos três subgêneros descritos acima (*thrash metal*, *death metal* e *black metal*), o nome das bandas costumam fornecer um contexto de significação sobre a temática das letras e as escolhas estéticas. Tais escolhas refletem uma dimensão visual específica que envolve da logomarca ao vestuário dos músicos, tal qual já foi descrito na dimensão visual.

Weinstein (2000) observa que as bandas de *heavy metal* geralmente seguem a convenção do *rock* de evitar o uso de nomes de integrantes para o grupo – numa alusão ao simbolismo comunal da contracultura dos anos 1960. Quando, porém, um músico ganha proeminência é possível que seu nome seja adotado pela banda – como é o caso da Ozzy Osbourne²⁶⁰ e Dio²⁶¹, para ficar em exemplos paradigmáticos do gênero.

Cada subgênero acaba por estabelecer convenções na escolha do nome das bandas. Não é de se esperar que uma banda de *death metal* adote um nome cujo significado em uma primeira leitura remeta a temas distantes do subgênero. Bandas de *black metal*, por exemplo, adotam nomes que fazem referência a demônios, deidades pagãs ou que de maneira geral estejam relacionados a ocultismo. Já as bandas de *thrash metal* são nominadas com termos que dialogam com a visão distópica que costumam adotar nos títulos dos álbuns, das músicas e, em especial, nas letras.

Os temas das letras, conforme análise de Weinstein (2000), giram em torno de assuntos da oposição dionísica e caótica.

O dionisiaco é justaposto a um forte envolvimento emocional em tudo o que desafia a ordem e a hegemonia da vida cotidiana: monstros, o submundo e o inferno, o grotesco e o horripilante, os desastres, o caos, a carnificina, a injustiça, a morte e a rebelião. Tanto Dionísio (o deus grego do vinho) quanto o Caos (o deus mais antigo, que se forma a si mesmo)

²⁶⁰ Ozzy Osbourne foi o vocalista original da banda Black Sabbath. Ele saiu da banda no final dos anos 1970, tendo retornado em 2011.

²⁶¹ O norte-americano Ronnie James Dio, ou apenas Dio – cujo nome de batismo era Ronald James Padavona – foi o vocalista de importantes bandas de *heavy metal*, entre elas Rainbow (1975-1979) e Black Sabbath (1980-1982). A banda Dio foi formada em 1982 e encerrou as atividades em 2010, quando Dio morreu de câncer de estômago, aos 67 anos.

são fortalecidos pelos valores sonoros da música para lutar uma batalha sem fim pela alma do gênero e se unir em combate contra a segurança presunçosa e a proteção de uma sociedade respeitável²⁶². (WEINSTEIN, 2000, p. 35)

As bandas de *thrash metal* ganharam notoriedade nos anos 1980 justamente por adotarem temas mundanos nas letras. Deixou-se de lado os ares épicos, obscuros ou ocultistas que marcaram o início do *heavy metal* para abordar assuntos como guerras, conflitos sociais e caos em sociedades distópicas (CARDOSO FILHO, 2008). Letras metalinguísticas que abordam o próprio universo do *heavy metal*²⁶³ ou a paixão dos músicos por um instrumento²⁶⁴ também ser recorrentes neste subgênero.

O grotesco, o caos e a morte são temas muito evocados nas letras de *death metal*. O baixista e vocalista da banda Morbid Angel (uma das precursoras do subgênero nos anos 1980), Steven Tucker, em entrevista a um site especializado em *heavy metal* e *hard rock*, explica o porquê de o disco lançado em 2017 se chamar *Kingdoms Disdained* – “reinos desprezados”, em tradução livre: “Temos todas essas guerras em miniatura em bairros, cidades, países, e temos pessoas com opiniões variadas causando o caos, mas todos estão fazendo o que acham certo. O que tudo faz parecer que o mundo chegou a um ponto de total loucura e confusão.”²⁶⁵

As letras das bandas de *black metal* costumam abordar temas relacionados ao ocultismo, misantropia e, em geral, explicitam um sentimento de negação ao cristianismo. Críticas ao consumismo e ao estilo de vida moderno também são tópicos comuns. O som rústico (*raw*) complementa a aspereza das letras cantadas em vocais guturais e/ou berrados.

²⁶² Do original: “The Dionysian is juxtaposed to a strong emotional involvement in all that challenges the order and hegemony of everyday life: monsters, the underworld and hell, the grotesque and horrifying, disasters, mayhem, carnage, injustice, death, and rebellion. Both Dionysus (the Greek god of wine) and Chaos (the most ancient god, who precedes form itself) are empowered by the sonic values of the music to fight a never-ending battle for the soul of the genre and to join together in combat against the smug security and safety of respectable society.” (WEINSTEIN, 2000, p. 35)

²⁶³ A música *Whiplash*, contida no primeiro disco da Metallica, *Kill 'Em All* (1983), é outro exemplo metalinguístico. Cf. a música *Legião Underground (Sobrevivência)*, do EP *Sobrevivência* (2012) da banda paulista Retaliador. Disponível em: < http://youtu.be/SVeu_8Cqtoc >. Acesso em 19 de setembro de 2017.

²⁶⁴ O baterista Richard Christy integrou importantes bandas, como Death e Iced Earth. Há um vídeo no YouTube em que ele fala sobre a letra de *Blood on the wood*, que versa sobre a paixão dele pela bateria, e executa a música no instrumento. Cf. Richard Christy – Modern Drummer. Disponível em: < <http://youtu.be/T-70uLVpDpk> >. Acesso em 19 de setembro de 2017.

²⁶⁵ Cf. *Listen to new Morbid Angel song 'Piles of little arms'*. Disponível em: < <http://www.blabbermouth.net/news/listen-to-new-morbid-angel-song-piles-of-little-arms> > Acesso em 12 de outubro de 2017.

O somatório das três dimensões (sonora, visual e verbal) faz com que o *black metal* seja um dos subgêneros mais controversos e peculiares. O primeiro vocalista da banda norueguesa Mayhem, Per Yngve Ohlin (1969-1991), adotou o nome artístico Dead²⁶⁶ (“morto”, em inglês) e costumava guardar animais mortos em sacos plásticos e cheirá-los antes de cantar (WIEDERHORN, 2015).

O que há em comum presente nas letras do *thrash metal*, *death metal* e *black metal* é uma atitude de negação, de embate e de descrença. É evidente que são abordados outros assuntos, mas a tônica é esta. As três dimensões de cada subgênero convergem para um conjunto de *afetos* que envolvem a relação dialógica entre músicos e público ouvinte. As afecções são mediadas por uma série de artefatos sonoros, visuais e literários.

Em subgêneros mais extremos do *heavy metal* os afetos são tensionados musicalmente para o *nonsense* ao aliar letras escatológicas *cantadas* com um vocal gutural incompreensível semelhante a um grunhido de porco – e que, por isso, as bandas com esse tipo de vocal são chamadas de *pig metal*. Este tipo de abordagem é comum nos subgêneros mais *underground* (*grindcore* e *noisecore*, por exemplo), que utilizam justamente esta escolha estética como discurso de autenticidade e de transgressão contra padrões musicais que são mais “fáceis” de ouvir.

A verbalização de insatisfações pessoais e de revolta política, ou mesmo de sentimentos românticos – ainda que às avessas –, é efetuada a partir de melodias embaladas por um instrumental ruidoso. Compreensível ou não, o que está sendo *cantado* auxilia para atribuir às bandas uma *assinatura sonora*. Esta assinatura deve dialogar com a manutenção de uma autenticidade *underground*.

O *heavy metal* se distingue dos demais subgêneros do rock ao equacionar as dimensões acima descritas junto a distintos modos de produção, circulação e consumo da música. Por questões geográficas, cada cena pode replicar, adaptar ou inventar os *modos de fazer heavy metal* já consagrados. Isso garante à cena uma heterogeneidade sonora associada a uma marginalidade deliberada – que está circunscrita à ideia de resistência. Mas em pleno século XXI, resiste-se a quê?

Tal questionamento remete ao já citado *paradoxo underground*. Afinal, ao mesmo tempo em que as cenas musicais subterrâneas flertam com a cultura massiva

²⁶⁶ Além disso, Dead costumava enterrar as roupas que usava nos shows, além de se cortar quando estava no palco. A postura autodestrutiva o levou ao suicídio, em 1991. É ele quem estampa, morto, a capa do *bootleg Dawn of the black hearts* (1995), da Mayhem (Figura 07, página 143 desta tese).

(levando em consideração o fato de a assinatura sonora das bandas dialogarem diretamente com convenções legitimadas pelos veículos comunicacionais massivos), elas também apresentam-se como um discurso de negação e enfrentamento ao *establishment*.

Por mais que possa haver um discurso de afirmação de *arte pela arte*, de desvinculação política, a prática musical em âmbito *underground* assume, de fato, um caráter político. A autenticidade e a autonomia criativa são pautadas pela precariedade e por um engajamento que nutre a necessidade tanto de divertimento quanto de expressão artística. A resistência transubstancia-se em não mais lutar contra o *sistema*, mas em driblá-lo inventivamente para atingir resultados artísticos e sonoros satisfatórios em âmbito local. É o que se observa a partir da cena *heavy metal* cuiabana.

CAPÍTULO 5

UNDERGROUND CUIABANO: EMERGÊNCIA DO HEAVY METAL

Após exaurir-se ainda na década de 1950, o *rock'n'roll* norte-americano passa por uma transformação estética na década seguinte: o caráter rebelde e libidinoso presente nas canções da “era do *rock* clássico” foi substituído por letras engajadas e por uma postura mais politizada (FRIEDLANDER, 2015). Apesar disso, as engrenagens das *majors* já estavam em pleno funcionamento, o que possibilitou o esgarçamento do rock mundo afora já num processo de fragmentação em diversos subgêneros.

É válido lembrar que o *rock'n'roll* passou a ser consumido no Brasil a partir da segunda metade dos anos 1950 (CALDAS, 2008; TINHORÃO, 2010; RODRIGUES, 2014). Apesar do desconforto gerado inicialmente por causa das guitarras e pela indissociável origem estrangeira²⁶⁷, o *rock'n'roll* conseguiu aos poucos ser assimilado culturalmente.

Em meio aos cantores de estilo grandiloquente como Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Nora Ney²⁶⁸, e à recém-nascida e requintada Bossa Nova, o *rock'n'roll* conseguiu apoio da mídia ao mimetizar bandas inglesas e norte americanas. O sucesso comercial e a aceitação massiva, porém, viria ocorrer apenas a partir da segunda metade da década de 1960 com a chamada Jovem Guarda – o tal *iê iê iê*.

Capitaneada por Erasmo e Roberto Carlos, a Jovem Guarda possuía uma estética calcada em ternos bem passados, penteados comportados, sonoridade anódina e letras sem a profundidade contestatória da MPB ou da Tropicália²⁶⁹. Apesar disso, foi este *rock'n'roll* que aportou em Cuiabá nos anos 1960, quando a cidade experimentava diversas transformações urbanas e culturais.

²⁶⁷ É preciso recordar que foi a partir da metade dos anos 1950 que ganhou força um movimento nacionalista encabeçado por intelectuais, artistas, políticos, sindicalistas e estudantes – além de alguns setores da Igreja.

²⁶⁸ Nora Ney (1922-2003) foi uma intérprete de boleros e sambas-canção que, aliás, regravou em 1955 *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & His Comets. Foi uma das primeiras inserções do *rock'n'roll* no país. Apesar do ineditismo, a versão nacional da música não fez sucesso nem com os adultos tampouco com os jovens da época, pois Nora Ney era considerada uma artista da “velha guarda” (CALDAS, 2008).

²⁶⁹ Para um maior aprofundamento sobre este importante movimento cultural brasileiro que nasceu também na segunda metade dos anos 1960, cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Cf. também TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: Denise Gomes, e Paula Cosenza. Brasil, 2012. Documentário. Colorido. 87 minutos.

O livro *Movimento Musical em Cuiabá* (2000), da professora e musicista Maria Benedita Deschamps Rodrigues (1908-2002), mais conhecida como Dunga Rodrigues, faz um apanhado geral das diferentes expressões musicais e as relaciona com as mudanças ocorridas no espaço social cuiabano. Sobre a década de 1960 ela cita, por exemplo, a fundação do Conservatório Mato-Grossense de Música, no qual eram oferecidas aulas de piano, teoria musical, acordeão, violão e harmonia. Em 1969, relata a autora, foi fundado o Conservatório Musical de Mato Grosso, espaço que

[...] encerrou as suas atividades à 17 de janeiro de 1989. O seu trabalho foi muito importante, porque ensinou a ida de vários alunos a concluírem o seu Curso de Graduação Musical, na cidade do Rio de Janeiro, obtendo, desse modo, um diploma especializado e válido para todo o país. (RODRIGUES, 2000, p. 30)

Que se pese o caráter simples do material, é inegável a importância da obra de Dunga Rodrigues. Principalmente por trazer à tona nomes de mestres pouco conhecidos, ressaltar a contribuição do negro no contexto musical mato-grossense, enumerar festejos e apresentar partituras musicais cedidas a ela pelos próprios compositores ainda na década de 1920, quando a autora iniciou a investigação.

Ao final do livro Dunga Rodrigues faz uma listagem de “danças atuais”, na qual constam *funk*, *lambada*, *dança da garrafa*, *dança do tcham*, *country sertanejo* e outras. “As danças atuais não tiram o pé do chão. É uma contorção da cintura, com os braços erguidos.” (RODRIGUES, 2000, p. 94). Dentre estas danças constam o *rock* e o *heavy metal*.

A obra de Dunga Rodrigues (2000) apresenta um movimento musical em Cuiabá rico em sonoridades: da erudição dos pianos quando a cidade possuía ares de vila aos sons folclóricos e populares do século XX. São distintos gêneros que coexistem em uma paisagem sonora dinâmica e fluída, cujos sons são mensagens sintomáticas que nos informam tanto sobre o espaço social quanto sobre as relações estabelecidas nele.

Mas a autora não chega a mencionar a ascensão do *rock* e do *heavy metal* na cena cultural cuiabana. E neste caso é preciso voltar um pouco mais no tempo para apresentar a trajetória desses gêneros na capital mato-grossense.

O percurso traçado nesta tese traz à tona bandas cuja relevância foi observada tanto no material bibliográfico quanto nas entrevistas realizadas ao longo da pesquisa.

É evidente que há outros nomes que fizeram parte da história roqueira mato-grossense. Porém, a investigação busca coligar personagens referenciais atreladas a ideia de *underground*. Mais uma vez, ressalta-se que esta pesquisa não pretende escrever uma “história definitiva” do rock e do *heavy metal* de Cuiabá, e sim apresentar uma cartografia da música pesada na cidade.

E como já foi escrito anteriormente, esta cartografia deve ser entendida como um palimpsesto sonoro que pode ser rasurado, reescrito. Está-se diante de uma representação não estática da história roqueira cuiabana. Trata-se de uma cartografia aberta a novos rumos investigativos e, mantendo a terminologia musical, sujeita a diferentes arranjos sonoros escritos sob outras *dinâmicas* teóricas.

5.1 *Iê iê iê* cuiabano

O *rock'n'roll* em Cuiabá ganhou notoriedade na década de 1960 a partir de bandas como Os Intrusos, China²⁷⁰ e Seus Coloreds e Jacildo e Seus Rapazes, sendo esta considerada o estopim do estilo musical na capital mato-grossense.

A banda Jacildo e Seus Rapazes ficou conhecida pela seguinte formação: João Bolinha (sax alto), Formiga (bateria), Neurozito (guitarra base), Hélio Japonês (baixo), Juarez Silva (*crooner*) e o *leaderband* Jacildo de Jesus, que tocava guitarra solo. O grupo lançou um único disco, gravado em São Paulo em 1966, *Lenha-Brasa e Bronca*.

Apesar da associação às guitarras e a um tipo de som que emulava a Jovem Guarda, a Jacildo e Seus Rapazes tocavam de tudo um pouco. O repertório eclético visava atender ao público dos bailes que eram realizados na cidade. Quem confirma isso é o baterista da primeira formação da Jacildo e Seus Rapazes, Moracyr Isac Anunciação²⁷¹, cuiabano de sotaque arrastado cuja veia musical remete ao avô, Amâncio Pedroso de Jesus – que tocava violão e pandeiro e cujos seis filhos homens tocavam violão e a sua filha cantava.

²⁷⁰ “Mestre China” era o apelido de Ivonildo Gomes de Oliveira, saxofonista pernambucano que chegou em Cuiabá em 1954. Tocou em diversos *lugares* de Cuiabá: Sayonara, Clube Dom Bosco, Clube Náutico e o Grêmio Antônio João. Mestre China faleceu em 2008.

²⁷¹ Entrevista não-estruturada concedida no dia 28 de outubro de 2016, na casa de Moracyr Isac Anunciação, no bairro Jardim Mariana, em Cuiabá.

Moracyr lembra que morava próximo a Praça da Boa Morte²⁷² quando Jacildo e Juarez Silva (cantor) o convidaram para tocar bateria numa banda. Após aceitar o convite, Moracyr passou tocar quatro horas por dia acompanhado pela guitarra de Jacildo, que tocava vários gêneros musicais – de valsa a mambo, de tango a bolero e samba-balançado, sambão e samba-rock.

Em um período no qual as escolas de música eram voltadas mais aos instrumentos harmônicos – piano e violão, principalmente –, Moracyr conta que aprendeu a tocar bateria ouvindo discos na vitrola, na época em que o estado de Mato Grosso era um só²⁷³. Ele conheceu o *rock'n'roll* no Cine Teatro Cuiabá²⁷⁴ através de filmes. “Elvis Presley era *charme*, uma coisa diferente.” (MORACYR, 2016, vídeo).

Figura 10: Moracyr Isac Anunciação ("Bebé"). Primeiro baterista da banda Jacildo e Seus Rapazes (à esquerda). Ele segura fotos dos “conjuntos” Som8 (à esquerda, menor) e Janghs 7 (à direita, ampliada).



Fonte: Fotos de Iuri Barbosa Gomes. 28 de outubro de 2016.

Moracyr recorda que o *rock'n'roll* circulava junto aos demais gêneros que ecoavam pela cidade entre o final dos anos 1950 até meados da década de 1960, e isso

²⁷² A praça é conhecida por este nome justamente por abrigar a Igreja da Nossa Senhora da Boa Morte, uma construção de arquitetura barroca com fachada neoclássica localizada no Centro da cidade. O local recebe o nome oficial de Praça Dr. Antonio Correa, e fica entre ruas estreitas – como a rua Cândido Mariano, conhecida como "rua das óticas", em função do alto número de lojas deste segmento.

²⁷³ A divisão do estado em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul foi realizada em 1977.

²⁷⁴ Importante *lugar* para a cultura cuiabana. Idealizado na década de 1930 e inaugurado em 23 de maio de 1942, o Cine Teatro Cuiabá inicialmente supriu a lacuna deixada pelo até então único cinema da cidade, o Cinema Parisien – desativado em 1939. À época da inauguração, o Cine Teatro Cuiabá era uma estrutura moderna e luxuosa para os padrões da época. Ele foi tombado como Patrimônio Histórico em 1984, sendo fechado em 1997. No dia 21 de maio de 2009 o Cine Teatro Cuiabá foi reinaugurado.

exigia que as bandas (“conjuntos”, nas palavras dele) se arriscassem em diferentes gêneros musicais. A própria banda do Jacildo e Seus Rapazes, que almejava ganhar dinheiro com urgência, tocava inclusive alguns *rasqueados*.

Segundo Moracyr (2016), eles dividiam os shows: a primeira parte era mais voltada para a “velha guarda”, a segunda para a “jovem guarda” (os mais jovens). Apesar de se apresentar com frequência, a banda ganhava pouco. Porém, todo e qualquer lucro era revertido em instrumentos musicais.

Moracyr recorda que naquele período de formação do *rock’n’roll* na cidade eram poucos os espaços apropriados para shows. Os eventos eram realizados em clubes e cinemas. Os principais clubes onde a banda tocava eram o Clube Dom Bosco, Clube Feminino, Clube Antônio João (onde atualmente funciona o jornal Diário de Cuiabá) e Clube Náutico. O Cine Tropical, onde atualmente funciona uma agência do Banco Bradesco, na Rua Barão de Melgaço, era um cinema que possuía um jardim interno com um palco no qual Jacildo e Seus Rapazes costumava tocar nas quintas e domingos nos anos 1960.

Além dos espaços acima citados, a Jacildo e Seus Rapazes eram figuras comuns em um dos clubes mais famosos de Cuiabá, o Sayonara. Inaugurado em 1959, o empreendimento começou como balneário às margens do Rio Coxipó, mas logo se transformou e um dos espaços culturais mais populares da cidade – tanto que chegou a reunir mais de duas mil pessoas por noite²⁷⁵. A história da boemia cuiabana tem o Sayonara como um *lugar* cativo.

No Sayonara apresentaram-se grandes nomes da MPB e do nascente *rock’n’roll* brasileiro. Ao todo foram mais de mil artistas, entre eles Cauby Peixoto, Ronnie Von, Paulinho da Viola, Renato e Seus Blue Caps e Roberto Carlos – que passou por Cuiabá no carro aberto (conversível) de Névio Lotufo²⁷⁶, um personagem importante para a agitação cultural de Cuiabá. Moracyr tocou com a banda de apoio

²⁷⁵ Ressalta-se que Cuiabá, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), possuía pouco mais que 57 mil habitantes nos anos 1960.

²⁷⁶ Fotógrafo e cinegrafista, dançarino, escoteiro e esportista, Névio Lotufo participou ativamente da efervescência cultural cuiabana desde os anos 1960. No início dos anos 2000 era comum encontrá-lo nos shows de rock pela cidade com uma máquina fotográfica analógica ou uma câmera filmadora. Ele também administrava uma bicicletaria na Rua 13 de Junho (centro de Cuiabá), no mesmo local onde nasceu e viveu ao longo dos 80 anos de vida. Lotufo faleceu em 07 de outubro de 2011.

que acompanhou Roberto Carlos na apresentação no Sayonara²⁷⁷, o Conjunto Sayonara (Figura 11).

Moracyr saiu da banda de Jacildo às vésperas da gravação do LP *Brasa...*, em 1966. A mãe dele havia conseguido um emprego na Companhia Telefônica Cuiabana, e ele preferiu a estabilidade de um emprego fixo ao invés de levar vida de artista. Apesar disso, ele continuou a tocar bateria até os anos 1990 nos “conjuntos” Som8 (que entre os integrantes constavam filhos dele) e Janghs 7 (um anagrama com as iniciais dos nomes de cada integrante que, segundo Moracyr, deu projeção à banda por parecer um termo “estrangeiro”).

Figura 11: Conjunto Sayonara. Da esquerda para a direita: Luiz, Dito Twist, Homero, Frank. À frente, no centro, Bebé (Moracyr, à esquerda) e João Feijó (*crooner*, de paletó branco). Foto de 1967.



Fonte: [Cuiabá-MT de Antigamente](#) (Grupo público do Facebook). Acesso em 20 de junho de 2018.

Jacildo e o restante da banda gravaram o disco em São Paulo, pela gravadora Califórnia. Após o lançamento do LP o grupo passou a tocar ainda mais em bailes, exposições agropecuárias, formaturas, cinemas e outras festas. Chegaram a firmar contrato para tocar aos finais de semana no Clube Feminino, um importante *lugar*

²⁷⁷ O cosmopolitismo foi uma das marcas do Sayonara impressas na cena cultural cuiabana. Esse *lugar* foi desativado em 1991 e em 2003 a casa que abrigou o clube foi demolida para a construção de um conjunto residencial.

para a cultura cuiabana. Porém, no início dos anos 1970 Jacildo²⁷⁸ deixou Cuiabá e o grupo se desfez.

Em sites de compra e venda de produtos é possível encontrar o disco da Jacildo e seus Rapazes a preços que variam entre R\$ 500 e R\$ 1500²⁷⁹. O material também está disponível para *download* em *blogs* especializados em discos raros, como o *Brazilian Nuggets*²⁸⁰.

Com o fim da Jacildo e Seus Rapazes, é possível afirmar que o *rock'n'roll* em Cuiabá passou por um processo de *exaustão*. Não se trata da repetição da fórmula musical, como sugere Ronald Lee Byrnside (1975) ao abordar o *rock'n'roll* norte-americano, e sim uma diluição do gênero em repertórios de bandas de baile. Soma-se a isso o fato de a discoteca ter virado febre em Cuiabá. Neste período o rock, literalmente, volta às garagens.

É preciso lembrar mais uma vez que a década de 1970 ficou conhecida como período do “milagre econômico”. Em âmbito nacional, as *majors* aproveitaram esse quadro socioeconômico e cultural para estabelecer um amplo mercado fonográfico (ZAN, 2006; MORELLI, 2009; VICENTE, 2014), registrando um número elevado de vendas impulsionadas pelos LPs com trilhas de novelas (BARCINSKI, 2015).

Tal como foi mencionado no Capítulo 2, a partir dos anos 1970 Cuiabá passa por um intenso processo de transformação que inclui desde um maior fluxo migratório à ênfase da informação como vetor-mor dos processos sociais. É neste período que Cuiabá passa a se transformar naquilo que o geógrafo brasileiro Milton Santos (2014) denomina *meio técnico-científico-informacional*.

Apesar desse maior fluxo de informação, o rock cuiabano não acompanha a eferescência do contexto musical mundial dos anos 1970. Basta lembrar do surgimento do *heavy metal* na Inglaterra e as muitas bandas brasileiras que se aproximavam da estética psicodélica²⁸¹ e da experimentação sonora (TELES, 2012;

²⁷⁸ Jacildo faleceu em 2017 na cidade de Puerto Ordaz, na Venezuela.

²⁷⁹ Busca realizada em abril de 2018.

²⁸⁰ “*Nuggets*” é um termo em inglês cuja tradução é “pepita”. Utiliza-se *nuggets* em referência às músicas raras ou fora de catálogo. O acesso a esse material “perdido” se dá via garimpagem em sebos e acervos de colecionadores. O *Brazilian Nuggets* é um exemplo de blog com considerável acervo de discos raros e/ou obscuros. Cf.: <http://brnuggets.blogspot.com.br>.

²⁸¹ Esta estética está associada a um tipo de música cujas dimensões sonora, visual e verbal remetem à contracultura dos anos 1960. O som é distorcido, acompanhado por letras que abordam desde drogas psicoativas a temas políticos, estando inclusos também o estilo de vida e o comportamento rebelde e transgressor dos jovens. A dimensão visual das bandas psicodélicas buscou inspiração nos *hippies*: cabelos compridos, roupas coloridas e um estilo de vida mais livre – ou desleixado, dependendo do ponto de vista. São bandas cujas músicas costumam ser longas, com sons “viajados” e com frequente

RODRIGUES, 2014; BARCINSKI, 2015): Os Mutantes²⁸², O Terço²⁸³, Bixo da Seda²⁸⁴, Módulo 1000²⁸⁵ e outros tantos nomes que, se não chegaram ao estrelato, com sorte são bandas *cult* hoje em dia – são *nuggets*.

Alguns artistas dos anos 1970 ganharam projeção nacional ao unir elementos da MPB com o *rock* – mesclando com elementos da psicodelia e do espírito contracultural: Secos & Molhados, Novos Baianos e Raul Seixas são alguns exemplos. Eles se beneficiaram com o advento das rádios FM e com a popularização da TV, e assim conseguiram atingir o grande público.

Apesar disso, em Cuiabá o rock voltou a ecoar em uma frequência mais audível e, assim, se *cristalizar* nos anos 1980. É quando uma cena musical começa a ganhar corpo e volume ao aglutinar diferentes subgêneros do rock e a assumir uma identidade *underground*.

Assim, antes de apresentar a cena *heavy metal* cuiabana em si, é necessário, portanto, trilhar o percurso realizado pelo rock autoral em Cuiabá.

5.2 *Cristalização do rock e a emergência do heavy metal*

É preciso ressaltar também que enquanto o rock se cristalizava em Cuiabá, o *heavy metal* aos poucos era sulcado no tecido cultural da cidade. Porém, é possível identificar uma bifurcação atrelada à instituição de um *locus underground* a partir do qual o *heavy metal* também cristaliza-se enquanto cena musical distinta do rock cuiabano.

uso de sintetizadores. Cf. *Módulo 1000 - Não Fale Com Paredes (1970)*. Disponível em: <<http://youtu.be/BfeBetP6WS0>> Acesso em 20 de setembro de 2017.

²⁸² Banda formada em São Paulo durante a ascensão do Tropicalismo, nos anos 1960, pelos irmãos Arnaldo Batista e Sérgio Dias, mais a cantora e Rita Lee. O grupo se desfez em 1978, retornando em 2006, com a participação da cantora Zélia Duncan. Os Mutantes continua em atividade, sendo Sérgio Dias o único da formação original. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/osmutantes>.

²⁸³ Banda formada no Rio de Janeiro em 1968 por Joge Amiden, Sérgio Hinds e Vinícius Cantuária – mas ao longo da carreira outros músicos fizeram parte d'O Terço. Após terminar em 1978, a banda retornou às atividades em 2001. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/BANDA-O-Terço-C3%A7o-1498179373728459>.

²⁸⁴ Banda formada em Porto Alegre no início dos anos 1970. Na verdade ela começou em 1965, mas com o nome Liverpool. Encerrou atividades em 1976. O perfil no Facebook é mantido por um fã da banda, que publica vídeos e informações sobre outros artistas com sonoridade semelhante. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/Bixo-da-seda-223721704333661>.

²⁸⁵ Banda de rock progressivo formada no Rio de Janeiro no final dos anos 1960, e que encerrou em 1973. O conjunto retornou aos palcos em 2013. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/M-C3%B3dulo-1000-370868831588>.

Mas há um percurso em comum percorrido tanto pelo roqueiros quanto pelos *headbangers* em Cuiabá. E há nesta imbricação o compartilhamento de trampolinagens e maneiras de fazer típicas do *DIY* e do *underground*. Estas táticas de resistência (ou melhor seria sobrevivência?) são atos comunicacionais que, junto aos sons das bandas, informam sobre a própria relação da cidade com a música pesada.

Para compreender a cristalização do rock em Cuiabá é importante também contextualizar: a década de 1980 foi singular para os roqueiros cuiabanos. Na verdade, os anos 1980 foram ímpares para o rock do Brasil (DAPIEVE, 1995; ALEXANDRE, 2013, 2013a) e do mundo, em especial para a ala do *rock pauleira* (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000; BENNETT, 2005; WALLACH, BERGER, GREENE, 2011; WIEDERHORN, TURMAN, 2015).

A singularidade dos anos 1980 para o rock em geral está atrelada principalmente ao campo comunicacional. A consolidação da televisão como vetor informativo e a segmentação jornalística (revistas especializadas em música e, também, especificamente em rock e *heavy metal*) possibilitaram a ascensão do rock a um patamar de destaque. Soma-se a isso as rádios FM que catapultaram artistas com a execução massiva de suas músicas – com as devidas ressalvas relacionadas ao famigerado e já mencionado *jabá*.

É neste contexto mais amplo que o rock se insere na cena cultural cuiabana. Apesar do suposto isolamento geográfico, Cuiabá estava atenta culturalmente ao que ocorria mundo afora. E entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 surgiram em Cuiabá bandas com uma sonoridade mais agressiva e experimental, com influências que passavam por Black Sabbath, Rolling Stones, Pink Floyd, Beatles e outros nomes estrangeiros – mas que mesclavam também notas do regionalismo sonoro cuiabano.

O processo de “montagem” de algumas dessas bandas envolveu, além da afinidade artística, a fruição coletiva do *rock* em encontros presenciais. Soma-se a isso um espírito desbravador que supria com engenhosidade as adversidades materiais impostas pela localização geográfica da cidade – principalmente no que diz respeito à aquisição de equipamentos de melhor qualidade. Independente disso, vale destacar que havia uma variedade de *assinaturas sonoras* na cena roqueira cuiabana desse período.

5.2.1 Caximir Buquê: poesia e *rock'n'roll*

Entre as primeiras bandas formadas no início da fase pós-Jacildo consta a “Caximir Buquê, O lixo do luxo”, que posteriormente adotou apenas o nome Caximir²⁸⁶. Ela nasceu no começo dos anos 1980 a partir de uma trupe de jovens universitários que organizavam recitais de poesia no Parque Aquático da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). A afinidade entre eles, contudo, envolvia também artes plásticas e música.

Figura 12: Caximir, década de 1980. Da esquerda para a direita: Capilé Charbel, André Balbino, Eduardo Ferreira e Amauri Lobo. Esta foi a "formação-base" da banda, que depois agregou mais integrantes.



Fonte: [Jornal Folha do Estado](#). Acesso em 08 de novembro de 2012.

Os irmãos Eduardo Ferreira e André Balbino, Amauri Lobo, Antonio Carlos Lima (mais conhecido como Toninho), Antônio Sodré²⁸⁷ faziam performances enquanto o guitarrista Capilé Charbel e o baterista Paulé Araújo compunham a trilha

²⁸⁶ Na primeira apresentação o grupo adotou o nome Bandugira. O núcleo formador pré-banda contava ainda com Carlos Bertolini, Cristina Campos e Luciano Lacerda, que foi quem sugeriu o nome “Caximir Buquê”.

²⁸⁷ Cf. nota 72, página 66 desta tese.

sonora. Eles se autodenominavam *punks* anarquistas, poetas experimentais que se reuniam para beber, fumar maconha, tomar chá de cogumelos e fazer arte.

As performances percorriam boa parte dos bares da cidade, principalmente os que ficavam no entorno da UFMT. Naquela época esses *lugares* eram mais abertos a sons autorais e propostas artísticas mais livres. O caráter itinerante de circulação era uma marca da trupe (Figura 13), e posteriormente esse *modus operandi* se tornou uma característica da cena musical como um todo.

Foi no Bar Cadeias, que ficava na Rua 01 (Av. Edgar Vieira) do bairro Boa Esperança, que o grupo lançou o Borracharia Astral: um livro de poesias com linguagem HQ escrito por Eduardo Ferreira e Amauri lobo, com ilustrações de André Balbino e Paulo Araújo (Paulé).

Figura 13: Matéria sobre a itinerância da banda Caximir Buquê. “Procuramos os bares, as praças, as escolas..., deixando de lado qualquer tipo de ajuda oficial, numa coisa bem mambembe. É a nossa maneira de denunciar a falta de apoio de uma política sistematizada para a cultura.” (Fala de um dos integrantes da banda usada como legenda da foto no canto inferior esquerdo).



Fonte: [Hemeroteca Digital Brasileira](https://hemeroteca.digitalbrasil.org.br/). Acesso em 26 de outubro de 2018.

A UFMT nos anos 1980 já era um *lugar* para o emergente cenário artístico de Cuiabá, seja para shows e apresentações diversas, bem como ponto de encontro dos artistas.

O projeto Bate Num Quara, realizado pelo Departamento de Artes em 1983, é um exemplo da força centrípeta da UFMT ao unir em um mesmo palco um poeta e um músico.

Em uma das edições do projeto, Eduardo Ferreira foi convidado para se apresentar com João Elói²⁸⁸, um dos ícones do *rasqueado* cuiabano. Ferreira decidiu ir acompanhado pelos parceiros de poesia – e foi aí que a Caximir, de fato, passou a existir enquanto banda. “Deixamos o show do João Elói esvaziado depois. As pessoas foram saindo durante o show dele e nós fomos aplaudidos em cena aberta o show inteiro. Ele ficou puto.” (FERREIRA, 2018, *e-mail*).

Ainda nos anos 1980 a Caximir foi uma das atrações do espetáculo Mecânica da Palavra, no Clube Feminino. Segundo Eduardo Ferreira²⁸⁹, este *evento* marcou uma mudança nos ares e fazeres artísticos na época, pois reuniu uma leva de artistas cujas expressões mais urbanas e experimentais batiam de frente com o regionalismo que predominava no meio cultural cuiabano da época²⁹⁰.

A Caximir chegou a gravar um *long play* (vinil) com cinco músicas: quatro instrumentais e uma com letra, “Que que se açussede?”. O dinheiro para a gravação, realizada em São Paulo, foi obtido a partir de *shows*, festas e, claro, do próprio bolso. Foram prensados mil discos no Rio de Janeiro, à *trampolinagem*.

Não me lembro o nome do estúdio, acho que era uma ramificação marginal da CBS, uma dessas *majors*. Um sistema bandido. Os caras rodavam os discos à noite em esquema realmente marginal, por fora. O Capilé Charbel que foi buscar os discos, pois estavam demorando demais a entrega. Então ele foi ao Rio buscar. Os caras tinham um escritório bem sinistro no Méier. Capilé ficou assustado com o clima hostil e bandido, só carinha mal encarado. Mas resgatou os pacotes e veio para Cuiabá com a encomenda. (FERREIRA, 2018, *e-mail*)

O lançamento do LP realizado no Teatro Universitário foi um fracasso de público, poucos gatos pingados. A Caximir veio a se dissolver no final dos anos 1980,

²⁸⁸ Cf. site oficial do artista: <http://joaoeloycantor.com.br>.

²⁸⁹ O relato de Eduardo Ferreira foi obtido a partir de conversas fortuitas em shows e eventos culturais em Cuiabá durante o percurso da pesquisa. Uma entrevista estruturada foi realizada em abril de 2018, via *e-mail*.

²⁹⁰ Porém, o próprio Eduardo Ferreira reconhece que Cuiabá já respirava ares vanguardistas no campo cultural desde os anos 1940 com o Intensivismo, movimento capitaneado pelos poetas Wladimir Dias Pino e Silva Freire.

e retornou para uma segunda fase entre 1999 e 2005, com outra formação – mas com o mesmo viés performático e *underground*. A volta da banda foi marcada pela gravação de dois CDs, “Caximir Vol. I” (1999) e “Caximir Vol. II” (2000)²⁹¹, este com aporte da Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

Eduardo Ferreira (2018) lembra que o lançamento do “Caximir Vol. 1” foi feito na Casa Cuiabana, uma construção que data do século XVIII, localizada na Avenida General Vale, no bairro Bandeirantes – região Centro Sul de Cuiabá. É uma casa de feições coloniais, com um corredor de dois metros de largura que dava acesso aos quartos, sala de visita e capela. Trata-se de uma construção em taipa e adobe, com imenso quintal com pomar de árvores frutíferas e um poço de pedra canga. Uma *típica casa cuiabana*.

O show da Caximir na Casa Cuiabana contou com um público superior a 800 pessoas, o que representou 200 CDs e 50 camisetas vendidos. O evento teve superlotação e a banda teve de impedir a entrada de mais pessoas. “O Luís Fernando Guimarães, ator global, chegou para ver o *show* e já tínhamos fechado as portas. Ficou de fora, mas levou uma camiseta e um CD. Não abrimos nenhuma exceção.” (FERREIRA, 2018, *on-line*).

A Caximir não acabou oficialmente, mas também não realiza apresentações com periodicidade²⁹².

5.2.2 Kabbalah: militância roqueira

A Kabbalah (Figura 14) foi outra banda pós-Jacildo formada em 1983 em Cuiabá. Os integrantes eram Glaucos Luis Flôres Monteiro²⁹³ (guitarra e voz), Ivomar Reis (baixo) e Paulo Xavier (bateria), trio que se formou a partir da dissolução de

²⁹¹ O disco pode ser ouvido na íntegra no perfil da Caximir na plataforma digital Soundcloud: <https://soundcloud.com/caximirfree/sets/caximirfree>.

²⁹² Eduardo Ferreira, André Balbino e Anna Amélia montaram a banda OsViralata, cujo pilar estético-musical são as violas caipiras. Pode-se dizer que o trio, acompanhado de outros músicos, dão continuidade à proposta estética da Caximir.

²⁹³ Compositor multi-instrumentista e maestro, produtor de diversas bandas marciais, de rock e *rhythm & blues*. Atuou em Mato Grosso e em outros estados do Brasil. Nascido em Aquidauana, Mato Grosso do Sul, hoje é funcionário público da Universidade do Estado de Mato Grosso (UFMT). Além da Kabbalah, Glaucos integrou as bandas Barato Estranho, Apocalipse 2000, José Infame e Beneditos – as duas últimas formadas já na década de 1990. A Beneditos tocava *punk rock* e também contou com a participação de Sodrezinho.

outra banda, a Apocalipse 2000 – que além dos três citados contava com Jorge Cardus (baixo) e Lourival Cardoso (guitarra).

A origem da banda remonta ao final dos anos 1970, quando jovens em idade colegial que se encontravam para ouvir música, em especial o *hard rock* dos anos 1970. Em entrevista²⁹⁴, Glauco Luis Flôres Monteiro relembra que “[...] existia o bom hábito de se ouvir música junto, reunir a turma para curtir aquele som. Até porque tinha carência em Cuiabá de lojas de discos.” (GLAUCOS, 2015, vídeo)

A reunião entre os jovens envolvia também uma questão econômica, já que nem todos tinham condições financeiras para comprar LPs. Então compartilhava-se a *bolacha* para que todos pudessem ouvir e eventualmente fazer uma cópia em fita cassete – que também poderia ser replicada. Esta situação perdurou até meados dos anos 1990.

Figura 14: Banda Kabbalah. À esquerda, Glauco Flores e Ivomar Reis em show de 1984. À direita, apresentação da banda Kabbalah no Teatro da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em 1986.



Fonte: Acervo pessoal de Glauco Luis Flôres Monteiro

O guitarrista e produtor musical Danilo Bareiro²⁹⁵, de formação autodidata, relata uma espécie de *quadrilha underground*, à la Drummond, para a aquisição de

²⁹⁴ Entrevista concedida no dia 13 de maio de 2015 nas dependências da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá, e registrada em vídeo e áudio.

²⁹⁵ Danilo Bareiro nasceu em Guiratinga (MT) e desde 1988 vive em Cuiabá. Começou a frequentar a cena musical *underground* cuiabana como *roadie* (auxiliar de palco) de duas bandas, Brigadas do Rock e Lynhas de Montagem (ambas cuiabanas e nascidas na segunda metade dos anos 1980). Acompanhou de perto o processo de *crystalização* do rock em Cuiabá. Fez parte das bandas Pentagrama, Misty (*heavy metal*; cover), Abagaba (*jazz*) e muitos projetos de *jazz* e MPB. Hoje Bareiro trabalha com produção de artistas de diferentes gêneros musicais (de sertanejo a *big bands*), faz *jingles* e transita em

um *som novo*: “Na época o material que chegava para a gente era através do *tchegado*²⁹⁶. Por exemplo: o Dream Theater²⁹⁷ foi apresentado para mim pelo meu irmão, que conheceu através do Manoel (Izidoro²⁹⁸), que tinha um amigo em Goiânia.” (BAREIRO, 2016, vídeo).

Hélcio Luís Souza dos Santos é um dos agentes comunicadores mais antigos da cena *underground* cuiabana. Atualmente *designer* gráfico, Hélcio há tempos é conhecido pelo apelido, “Corvo”²⁹⁹. Conforme relatou em entrevista³⁰⁰, em Cuiabá existiam algumas lojas nas quais se encontrava discos mas do chamado *rock clássico* (Yes, Queen, AC/DC, Led Zeppelin, Beatles e outros nomes consagrados). Ele lembra que onde hoje é o Calçadão da Cândido Mariano³⁰¹ funcionava a loja CrediSom em um piso mais baixo, semelhante a um porão. Atualmente no mesmo espaço funciona um restaurante e uma ótica.

Segundo Jomar de Souza Brittes³⁰², que também vivenciou o período pré-Internet na cena roqueira cuiabana, realmente existiam poucos estabelecimentos que vendiam discos. Mas ele recorda que era possível comprar vinis de *heavy metal* e rock em geral – que, obviamente, não eram tão baratos – em uma loja chamada Roberto Som localizada embaixo do Palácio do Comércio (na Avenida Getúlio Vargas) e em alguns supermercados da cidade.

Esta situação de escassez também era vivenciada com relação aos instrumentos musicais, já que as poucas lojas não se mantinham abertas por muito tempo e costumavam cobrar um preço alto pelos instrumentos – além da qualidade do que era vendido:

diferentes segmentos do campo musical. A entrevista não-estruturada concedida por ele foi gravada no dia 06 de novembro de 2015, em Cuiabá.

²⁹⁶ Equivale a “chegado”, no sentido de “pessoa próxima”, “amigo”. Neste caso ele pronuncia a palavra com o sotaque cuiabano.

²⁹⁷ Banda norte-americana de *prog metal* (metal progressivo) formada em 1985. É conhecida mundialmente pelo virtuosismo dos músicos e pelas composições intrincadas e cheias de contratempos.

²⁹⁸ Guitarrista e produtor musical. Realiza *workshops* de guitarra, é professor musical e coordenador pedagógico no IGC – Instituto de Guitarra de Cuiabá. No início dos anos 1990 ele integrava a banda Brigadas do Rock, cujos demais integrantes eram seus irmãos, Marcos e César Izidoro.

²⁹⁹ Até o final desta tese este personagem será identificado como “Helcio ‘Corvo’” ou apenas “Corvo”.

³⁰⁰ Entrevista estruturada realizada via *e-mail* por meio de um questionário em 2017. O relato de Hélcio foi complementado por informações obtidas em conversas durante eventos (*shows*) e encontros fortuitos ao longo da pesquisa – além de conversas pontuais via *Whatsapp* e telefone ao longo de 2018.

³⁰¹ Região localizada no Centro Norte de Cuiabá conhecida pela grande concentração de lojas.

³⁰² Paulistano que desde 1981 vive em Cuiabá. Publicitário. Foi vocalista de bandas seminais no rock e *heavy metal* cuiabano, como Blokeio Mental (*hardcore*) e Homicídio (*heavy metal*), nos anos 1990, e Karrascos (*thrash metal*), nos anos 2000. Atualmente é vocalista da banda de *hard rock/rock'n'roll* Sr. Infame. Ele concedeu entrevista no dia 28 de outubro de 2016.

Na época as lojas tinham só aquilo que era o mais barato e mais popular. Por exemplo, os cubos Staner³⁰³, que pesavam uma tonelada. Os cubos Meteoro³⁰⁴, que eram uns *cubos* mesmo! Hoje em dia o acesso é muito mais fácil. Na época você tocava com o que tinha de acessível: do horrível ao razoável. (BAREIRO, 2016, vídeo)

A própria Kabbalah passou por este tipo de dificuldade. Segundo Glauco Luis Flôres Monteiro (2015), no início a banda sequer tinha instrumentos. Ele teve de tocar em missas para conseguir o empréstimo de instrumentos guardados na escola onde ele e os demais integrantes da banda estudavam. Aliás, foi a partir destes ensaios que a Kabbalah nasceu.

Supridas as dificuldades materiais iniciais, a Kabbalah conseguiu exprimir uma linguagem mais roqueira, sendo a Led Zeppelin a referência sonora. Já o nome foi inspirado, obviamente, no sistema filosófico-esotérico judaico de origem medieval, a Cabala. A banda chegou a tocar em bares, salões comunitários e ficou conhecida, quem diria, por emprestar instrumentos para fomentar a cena roqueira autoral em Cuiabá. A militância em prol do rock foi um elemento-chave na trajetória da Kabbalah.

Além do engajamento, a Kabbalah também foi uma espécie de laboratório formador de músicos roqueiros. Muitos instrumentistas do cenário musical cuiabano passaram pela banda antes de ela encerrar as atividades em 1991.

5.2.3 Primeira galera do *underground*

Paralelo ao núcleo de estudantes que deu origem à Kabbalah e aos poetas/músicos da Caximir, também na década de 1980 outros jovens se reuniam em bairros vizinhos e mais afastados do centro de Cuiabá, no Grande Terceiro e no Jardim Europa. Ambos estão localizados na região Leste do perímetro urbano da cidade e são predominantemente residenciais. São bairros que nasceram da grilagem de terra (invasão), o que acabou por dar origem a uma região com infraestrutura

³⁰³ Empresa nacional de equipamentos eletrônicos em atividade desde 1971. As caixas acústicas amplificadas multiuso da Staner, assim como de outras marcas nacionais (Ciclotron, por exemplo), eram consideradas de qualidade inferior – principalmente quando comparadas aos produtos importados da época. Essa discussão hoje em dia, ao que nos parece, está superada – tanto pelo melhor acabamento dos produtos nacionais quanto pelo maior acesso a produtos de melhor qualidade (internacionais e nacionais).

³⁰⁴ Loja nacional de caixas amplificadas e instrumentos musicais fundada em 1984. Cf. página oficial da empresa: <http://www.amplificadoresmeteoro.com.br>.

carente de espaços de lazer, praças e áreas verdes. Foi neste contexto urbano que se formou a “primeira galera do *underground*”³⁰⁵ (Figura 15).

Figura 15: A “primeira galera do *underground*” de Cuiabá. Na fotografia, a turma está reunida em frente a Igreja São João Batista, no bairro Grande Terceiro, em 1986. Da esquerda para a direita, em pé: Carlos, Lourival, Levy, Margareth, Serginho H, Cláudia, Marcão, Canja. Sentados (também da esquerda para a direita): Luiz Henrique, Vanusa, Hércio “Corvo”, Leila e Simão.



Fonte: Acervo pessoal de Hércio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Os encontros da “primeira galera do *underground*” começaram a acontecer em 1983. O grupo se reunia nas tardes de sábado em frente ao Edifício Milão, na Avenida

³⁰⁵ Ressalta-te que o termo “*underground*” aqui é associado majoritariamente às bandas de *rock* e *heavy metal*. Porém, vale lembrar que Cuiabá já tinha figuras *underground* antes mesmo deste termo ser associado às culturas juvenis urbanas. O poeta Zé Boloflor é um exemplo. Andarilho e semianalfabeto, ele percorria a cidade e costumava agradecer com versos a ajuda que recebia das pessoas. Cf.: BEZERRA, Silvia Ramos. Zé Boloflor: boemia e modernidade em Cuiabá. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

Isaac Póvoas, região Centro Norte de Cuiabá. Nesse prédio funcionava a Rádio Alternativa, que tinha na programação um horário voltado ao *heavy metal* e *hardcore* e que costumava tocar rock nacional.

Hélcio “Corvo” era um dos integrantes da “primeira galera”. Influenciado pelo irmão mais velho, começou a ouvir rock e em 1984 passou a frequentar os eventos nos quais tocavam Kabbalah, Caximir e outras bandas de *rock* que faziam o circuito universitário de bares.

Segundo Hélcio “Corvo” (2017), informa que “a primeira galera do *underground*” costumava se reunir também durante a semana em frente a uma igreja no bairro Grande Terceiro para ouvir música e beber (em geral, bebidas destiladas, que costumam ser mais baratas³⁰⁶). Aos finais de semana a turma procurava outros *lugares*, como a Praça da República, em frente aos Correios, no Centro de Cuiabá (próxima à Praça Alencastro).

“O que a gente tinha mesmo eram os encontros na Praça da República, que é onde ficava a barraca de pipas e obras de macramê do Sandrão³⁰⁷, em frente à Matriz. Ali era o ponto de encontro de todo mundo”, recorda Drailler Souza³⁰⁸ (2016). Era nessa banca que os roqueiros cuiabanos também se encontravam para trocar ideias e conversar sobre música.

O baixista Aldivan Assad (2016)³⁰⁹ também recorda dos encontros na Praça da República:

Acho que foi um período muito fértil para o *underground* cuiabano, todos se encontravam na Praça da República: *bangers*³¹⁰, *punks*, *rockers* e afins,

³⁰⁶ Segundo alguns entrevistados, cerveja era luxo nessa época. O comum era misturar algum destilado a refrigerante e dividir entre os amigos.

³⁰⁷ Sandro Camargo, também conhecido como “Sandro Louco”. Vocalista e baixista das bandas Petardo e Fantasma (ambas da década de 1990), e do Projeto Petardo (que reuniu músicos de outras bandas para tocar o repertório da Petardo entre 2009 e 2011). Além de músico Sandro também é artesão.

³⁰⁸ Drailler Souza nasceu no Paraná e em 1980 se mudou com os pais para Porto Velho, Rondônia. Em 1989 ele se mudou para Cuiabá junto com o irmão Sandro Souza. Ambos montaram a banda Atenas, no final dos anos 1980, e depois seguiram rumos distintos: enquanto Sandro buscou profissionalização e se firmou como baterista de *jazz*, Drailler fez época no *underground* ao tocar a importantes bandas da cena, como Petardo (1991-1993), Fantasma (1993-1995), G.T.W. (1995-1998), e Zagaia (1998-atualmente). Zagaia é a única que continua em atividade e faz esporádicas apresentações, sendo Drailler o único músico fixo e os demais integrantes são “flutuantes”. O guitarrista atualmente mora em Campo Grande e a entrevista com ele foi realizada em 17 de outubro de 2016 via *Google Hangouts* – registrada em áudio (fita analógica).

³⁰⁹ Entrevista estruturada realizada via *e-mail* no dia 23 de dezembro de 2016. Também foram obtidas informações em encontros nos shows frequentados durante a pesquisa. Aldivan é mais conhecido como “Jacaré” e tocou em uma importante bandas do *underground* cuiabano, a G.T.W. (Subcapítulo 5.2.6).

³¹⁰ Abreviação de *headbangers*.

de segunda a sexta a partir das 17 horas começava a chegar a galera. Muita gente que influenciou o cenário *underground* se encontrava lá, tanto banda quanto público. Não vou citar nomes pois posso cometer a gafe de esquecer de alguém, mas tudo acontecia lá, ficávamos em frente onde é hoje o Museu Histórico de Mato Grosso. (ALDIVAN, 2016, *e-mail*)

Os relatos de Drailler (2016), Aldivan (2016) e Hércio “Corvo” (2017) lançam luz sobre a atribuição de sentido a determinados espaços – o que os transforma em *lugares*. Mas também revela algo sobre as *andanças* que marcam a cena musical roqueira cuiabana. A circulação tanto das bandas quanto do público era errática, sem muitos *lugares* fixos: há uma costura da cidade a partir do que era apresentado a eles, dos lugares-encontro inventados – em sua maioria bares ou botecos. “A gente ia a um bar alternativo ali nas proximidades da rodoviária. Mas também tinha o Expresso Oriente (bar), o Bar do Sócio³¹¹, no Boa Esperança. A galera inventava espaços alternativos. Não tinha só um ponto fixo.” (CORVO, 2017, *e-mail*).

A partir da segunda metade dos anos 1980 a cena roqueira de Cuiabá começa, de fato, a *cristalizar* – ou seja, passa a ter um reconhecimento mais expressivo do público jovem e a se auto-reconhecer enquanto segmento cultural urbano. É interessante notar que o processo de cristalização se efetuou concomitante a um quadro socioeconômico composto por altos índices de inflação que elevavam o preço dos instrumentos musicais – além da qualidade inferior já mencionada pelo guitarrista Danilo Bareiro (2015).

5.2.4 S.S.: primórdios do *heavy metal*

Porém, é justamente neste quadro de precariedade material que, de acordo com os registros pesquisados e entrevistas realizadas, surgiu a primeira banda de *heavy metal* em Cuiabá, a S.S.³¹², no início de 1985. Ela foi formada justamente no

³¹¹ Inicialmente o bar funcionou no bairro Boa Esperança, e depois se mudou para a Avenida Mato Grosso, esquina com a Rua Floriano Peixoto.

³¹² Segundo Levi, o nome não faz qualquer referência a tropa de proteção pessoal de Adolf Hitler, a SS (*Schutzstaffel*), criada em 1925. O baixista informou em uma entrevista não-estruturada via *Whatsapp* no dia 20 de outubro de 2018 que a escolha do nome S.S. se deu em homenagem à ativista norte-americana Samantha Smith – cujo nome completo é Samantha Reed Smith (1972-1985). Ela ganhou notoriedade ao enviar em 1982 uma carta ao então Secretário-Geral do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que respondeu à jovem e a convidou para uma visita à URSS – posteriormente foi narrada em livro por Samantha. Antes de morrer fatidicamente em um acidente de avião com o pai, ela atuou em uma série de televisão. Samantha morreu aos 13 anos.

ano em que o *heavy metal* “aportou” no país com a realização da primeira edição do Rock in Rio, em 1985, no Rio de Janeiro. Aliás, Levy Ramos Pereira (baixista) e Lourival Rodrigues Cardoso (guitarrista que integrou a primeira formação da banda Kabbalah) foram ao evento e aproveitaram quatro dias de shows.

Ao voltarem para Cuiabá Levy e Lourival decidiram montar uma banda e convidaram mais dois amigos, Luiz Henrique (vocalista) e Serginho H (baterista que integraria mais tarde outras bandas na cena roqueira cuiabana). Esta foi a formação inicial da S.S., que desde o início se mostrou uma banda com potencial diferenciado, principalmente por exibir um nível técnico acima da média das bandas cuiabanas de *rock* na época.

A dimensão sonora da S.S. variou do *thrash metal* ao *speed metal* da década de 1980. Ela teve duas formações, e cada uma soou de maneira distinta. Na primeira, com Luiz Henrique nos vocais, as letras eram em português. Com a entrada de Ruziney "Dark" Cunha, no final dos anos 1980, as letras passaram a ser cantadas em inglês – e foi neste período que a banda passou a soar mais *speed metal*³¹³.

A S.S. ficou conhecida também por ter militado em prol do *heavy metal* em Cuiabá. Eles acompanharam de perto a organização das duas edições da Noite do Metal (uma em maio e outra em outubro), eventos fundamentais para a emergência do *heavy metal* na cidade e que contribuiu para a formação de um público *headbanger* cuiabano. A S.S. tocou nos dois eventos.

A primeira edição foi realizada no Sayonara, na esteira do sucesso do Rock in Rio, realizado em janeiro de 1985. Apesar disso, a primeira Noite do Metal foi considerada um fracasso de público.

A segunda edição da Noite do Metal, em outubro, foi realizada no Clube Dom Bosco e contou, além da S.S., com as bandas Alta Tensão³¹⁴, de Campo Grande, e a atração nacional, Made in Brazil – formada em 1967 em São Paulo e considerada uma banda seminal do “*rock pauleira*” no Brasil. O evento contou com uma performance do artista plástico Adir Sodré – irmão de Antônio Sodré, da Caximir – e uma maior divulgação, inclusive nos jornais impressos da época (Figura 16).

³¹³ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

³¹⁴ Banda de *heavy metal* formada em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 1981. A discografia é composta por três LPs: *Metalmorfose* (1985), *Portal do Inferno* (1986) e *Nigéria* (1990). É perceptível uma forte influência da NWOBHM, tanto nas capas dos discos, letras e estrutura das músicas. As letras do primeiro LP, por exemplo, tem letras peculiares sobre a abertura política do Brasil e sobre a dificuldade de tocar *heavy metal* no país. A banda havia encerrado as atividades em 1993, mas em 2017 voltou à ativa com outra formação. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/altatensaobr>.

Figura 16: Jornal com texto sobre a segunda Noite do Metal. À esquerda, capa do Jornal do Dia de 05 de outubro de 1985. À direita, detalhe da nota sobre o evento.



Fonte: [Hemeroteca Digital Brasileira](http://hemeroteca.digitalbrasil.org). Acesso em 26 de outubro de 2018.

A S.S. representa o início da deambulação do *heavy metal* em Cuiabá. Apresentava-se onde era possível, e com as bandas que se dispusessem a tocar. Ressalta-se aqui que neste período não havia uma clara distinção entre uma cena rock e uma cena *heavy metal*. Todas as bandas eram simplesmente abarcadas pela ideia de *underground*. Por isso era comum as bandas se apresentarem junto a outros artistas que não necessariamente eram roqueiros ou *headbangers*, mas que de alguma forma assumiam uma identidade contestadora, contracultural.

A S.S., por exemplo, foi uma das atrações do projeto “Chapada Alto Astral”, um evento organizado em 1986 em virtude da passagem do cometa Halley³¹⁵. Este show teve como um *cast* de artistas peculiar: os campo-grandenses Alzira Espíndola³¹⁶ e Alta Tensão, a banda de *rock* Liga Tripa, de Brasília, e o baiano Morais Moreira.

A S.S. foi uma banda que efetivamente fez o *heavy metal* circular por Cuiabá, do Parque Aquático da UFMT a diversos bares da cidade, tendo inclusive tocado nas quatro primeiras edições do Festival de Inverno de Chapada dos Guimarães³¹⁷. O editorial publicado no dia 18 de dezembro de 1985 no Jornal do Dia, intitulado “A apatia de uma cultura afastada do apoio oficial”³¹⁸, deu destaque justamente às andanças da banda, pois “[...] por incrível que pareça, quem mais se prontificou a se mostrar ao público e despertar a apatia dos jovens da terra foi um conjunto de Heavy Metal, chamado ‘SS’.”

Figura 17: Encarte da fita K7 da S.S.. O registro é de um show da banda realizado em Jaciara (MT) no final dos anos 1980 e reproduzido (em K7) em Campo Grande (MS).



Fonte: [Print de vídeo do YouTube](#) (2018)

³¹⁵ “Para ver o Halley passar”, na edição de 06 de abril de 1986 do Jornal do Dia. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/cache/2598807868006/I0014494-20Alt=002640Lar=001644LargOri=003750AltOri=006022.JPG> >. Acesso em 16 de julho de 2018.

³¹⁶ Cantora, compositora e instrumentista nascida em 1957 em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Ela integra uma tradicional família de artistas sul-mato-grossenses. Cf. página oficial da artista: <http://www.alzira.com.br>.

³¹⁷ Um evento já tradicional na cena cultural da Baixada Cuiabana. Entre o final de junho e início de julho de 2018 foi realizada a 33ª edição do festival.

³¹⁸ “A apatia de uma cultura afastada do apoio oficial”, edição de 18 de dezembro de 1985 do Jornal do Dia. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5068703817255/I0012405-60Alt=001489Lar=000931LargOri=003723AltOri=005955.JPG> >. Acesso em 26 de outubro de 2018.

Além de circular por Cuiabá, a S.S. tocou em outras cidades, como Brasília, São Paulo e Campo Grande – onde aliás o registro de um show realizado em Jaciara no final dos anos 1980 foi gravado em fita K7 (Figura 17). Segundo Levy (2018) esse material chegou a ser vendido em CD pela Internet, mas com uma qualidade sonora melhor.

A *fitas-demo* em questão tem uma qualidade *lo-fi*, até por ser o registro de um show (modo *one take*). Desde 2015 o material está disponível no YouTube³¹⁹.

Antes de encerrar as atividades na primeira metade dos anos 1990, a S.S. ainda participou do Borduna Cultural, evento capitaneado pelo humorista cuiabano Liu Arruda em protesto ao tratamento dado aos artistas locais pela organização do Festival de Inverno de Chapada dos Guimarães, em 1992. Liu Arruda montou uma lona de circo na entrada da cidade e convidou algumas bandas de *rock* e *heavy metal* locais, entre elas a S.S, Trincheira e a BR-364, que fazia um som semelhante ao que hoje se denomina *grindcore*³²⁰, e a rondonopolitana Remorse.

5.2.5 Blokeio Mental: *punk rock hardcore*

Além do *heavy metal*, outros subgêneros do rock passaram a ser ouvidos em Cuiabá nos anos 1980. A banda Blokeio Mental, formada no final de 1985, executava *hardcore punk*, com direito à *hexis underground punk* (moicano, *spikes* e roupas rotas)³²¹. Os integrantes eram o baixista Hélcio Luís Souza dos Santos, o “Corvo”, o baterista Eduardo Butakka e o guitarrista e vocalista Julio André Monteiro (Figura 18), que faziam parte da “primeira galera *underground*” e juntos costumavam frequentar os ensaios da S.S..

Ao longo de 13 anos de atividade, a Blokeio Mental teve diferentes formações. Um dos poucos registros em áudio que a banda possui, *Angústia*, foi feito em 1998 com a última formação que a banda teve: Felipe Matheus Guerra (batera),

³¹⁹ Cf. *S.S. - Live Tape '87*. Disponível em: < <http://youtu.be/yl7tDMefE3U> >. Acesso em 18 de abril de 2016.

³²⁰ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

³²¹ Há um registro visual raro da fase inicial da Blokeio Mental, ainda na década de 1980, e disponibilizado por Glaucos Luis Flôres Monteiro no YouTube. Cf. Blokeio Mental. Disponível em: < http://youtu.be/zLj8_RevcO8 >. Acesso em 29 de julho de 2018.

Elson Arruda (mais conhecido como Batman; baixo), Corvo (guitarra) e Jomar Brittes (vocal)³²².

Figura 18: Registros visuais da banda Blokeio Mental. À esquerda, primeira formação, de 1985: Eduardo Butakka (bateria), Julio André Monteiro (guitarra e vocal) e Corvo (baixo). À direita, show da Blokeio Mental no palco de arena dos fundos da Casa Cuiabana, em 1988.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Este registro da Blokeio Mental evidencia o lema *do it yourself* (DIY) associado ao *underground*. As músicas foram gravadas em um estúdio caseiro montado no porão da casa do baterista na época, e a equalização foi feita por Capilé Charbel – integrante da formação inicial da Caximir. Foram produzidas não mais de 120 cópias, e nem os integrantes da extinta banda possuem o material como memória física do som que faziam³²³.

Aliás, esta é uma característica das cenas roqueira e *heavy metal* de Cuiabá: há poucos registros visuais e sonoros tanto das bandas quanto dos eventos. A experiência de sentir a cena musical era mais visceral na era pré-Internet, e em alguma medida persistiu ao longo dos tempos. A partir de 2005 tais registros, ainda que precários,

³²² Foi esta formação que tocou no show comemorativo de 10 anos da G.T.W., que também encerrou as atividades em 1998. Em 2013 Hélcio “Corvo” disponibilizou no Youtube um dos poucos registros deste show. No vídeo (originalmente uma filmagem em VHS) é possível ver um pouco do *lugar* (Peça Bis) e do público que costumava frequentar o cenário *underground* na época. Aos 13 minutos a Blokeio Mental toca “Humanidade”, uma das músicas mais conhecidas da G.T.W. Cf. Blokeio Mental / Hardcore-MT. Disponível em: < <http://youtu.be/3ysFavBPGiQ> >. Acesso em 29 de julho de 2018.

³²³ *Angústia* é um *disco-demo* com cinco músicas. O material foi postado no YouTube por Corvo em 2017. Cf. *Blokeio Mental – Angústia*. Disponível em: < <http://youtu.be/MY-O7VO6AUc> >. Acesso em 29 de julho de 2018.

tornaram-se mais comuns graças à popularização dos *smartphones* e de câmeras digitais amadoras.

Figura 19: Blokeio Mental em evento no Sesc Porto. Cuiabá, década de 1980.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

A emergência do *rock* e do *heavy metal* em Cuiabá em boa medida só pode ser acessada via memória, diluída em fragmentos encontrados aqui e acolá: fotos, alguns zines, cartazes e *banners* carcomidos, poucos registros sonoros e uma série de histórias construídas a partir da justaposição de intersubjetividades roqueiras.

5.2.6 Alma Negra e G.T.W.: primórdios do *thrash metal* cuiabano

No final dos anos 1980 surgiram duas bandas em Cuiabá que se destacam por adotarem uma dimensão sonora que se aproximava do que hoje é convencionalmente identificado como *thrash metal*. A primeira delas foi a Alma Negra (Figura 20), formada em 1988. Faziam parte dela Ruziney Cunha (mais conhecido como Dark), no vocal, Marcelo “Thrash” Muniz e Chico, nas guitarras, Valdir no baixo e Julio André Monteiro na bateria (ex-Blokeio Mental).

A Alma Negra é mais um exemplo de como a memória sonora da cena musical cuiabana só pode ser acessada através de memórias. Ela durou cerca de seis meses, fez algumas apresentações e acabou sem deixar qualquer registro das suas composições. Porém, *fez época* em Cuiabá justamente por adotar a estética sonora do *thrash metal*, um subgênero do *heavy metal* que até então não era tocado na cidade.

Figura 20: Banda de *thrash metal* Alma Negra. À esquerda, Marcelo "Thrash" Muniz (guitarrista), Julio André Monteiro (baterista) e Ruziney "Dark" Cunha (vocalista). À direita, Marcelo "Thrash" Muniz.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Em 1988 também se formou outra banda muito importante para a cena roqueira cuiabana, a G.T.W. – anagrama para Great Third Wolrd, ou Grande Terceiro Mundo, em tradução livre. O nome é uma referência ao bairro Grande Terceiro, onde os integrantes e boa parte da “galera *underground*” moravam. Um dos diferenciais da G.T.W. foi a formação incomum: dois vocalistas, Sergio H e Rose Pando (Figura 21). Posteriormente a banda se firmou como quarteto, tendo diferentes formações até a acabar dez anos depois de sua estreia nos palcos *underground* cuiabanos.

A G.T.W. é muito associada ao *punk rock* e *hardcore* por causa das músicas rápidas e das letras contestatórias, típicas deste subgênero do rock. Porém, após a entrada de Drailler Souza na guitarra, na década de 1990, as músicas ganharam mais peso e passaram a flertar com o *heavy metal*. A junção da urgência do *hardcore* com as palhetadas do *thrash metal* deu à G.T.W. uma assinatura sonora hoje conhecida como *crossover*³²⁴.

³²⁴ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

Figura 21: Banda G.T.W. (Great Third World). À esquerda, primeira formação da G.T.W., com Sérgio H e Rose Pando nos vocais, em 1988. À direita, uma das formações dos anos 1990: (da esquerda para a direita) Aldivan "Jacaré" Assad (baixista), Rose Pando (vocalista), Sérgio H (baterista) e Drailler Souza (guitarrista).



Fonte: Arquivo pessoal de Omar Fortes

Assim como as demais bandas do período, os registros da G.T.W. são, como eles mesmos reconheciam, escassos³²⁵ e precários (Figura 22). Na Cuiabá dos anos 1980 existiam poucos estúdios de gravação, e os que estavam em atividade, além de caros, não sabiam como registrar a sonoridade de bandas mais agressivas. Assim, eram comuns as gravações de apresentações ao vivo ou ensaios, no estilo *one take*³²⁶.

Um dos registros encontrados ao longo desta pesquisa é uma fita-demo³²⁷, com encarte feito à mão. Esta é apenas uma das maneiras de fazer circunscritas pelo lema *do it yourself* (DIY), uma tática que envolve a arte de combinar o que está disponível imanente a uma arte de utilizar. Trata-se de uma maneira de pensar intrínseca a uma forma de agir.

³²⁵ A banda tem um videoclipe em animação (*stop motion*) que chegou a ser veiculado na MTV Cuiabá. Mas esse material audiovisual não foi encontrado durante a investigação desta pesquisa.

³²⁶ *One take* diz respeito ao modo de gravação no qual todos os músicos tocam ao mesmo tempo. Se a banda erra ou algum músico toca algo impreciso é necessário recomeçar a gravação – e a equalização era feita para todos os instrumentos, e não para cada um separadamente. Essa fórmula era comum no começo da indústria fonográfica por uma questão tecnológica. Porém, gravações nestes moldes ainda persistem tanto por escolhas estéticas (*gigs* de jazz, por exemplo, preferem gravações assim por entenderem que desde modo o *feeling* da interpretação musical é mantido) quanto por questões financeiras. Gravar uma música em modo multipista – cada instrumento captado separadamente –, num bom estúdio, custa em média R\$ 700,00 e oferece a vantagem de trabalhar na música o tempo que for necessário. Mas é possível também trabalhar por hora-estúdio – em média custa R\$ 80,00 (em 2018).

³²⁷ O material *demo* (termo que tem origem na palavra “*demonstration*”) é uma espécie de “cartão-de-visitas” de uma banda. Uma fita-demo ou um CD-demo contêm poucas músicas, e em alguns casos o esquema de gravação é artesanal.

No caso das bandas *underground* há um misto de opção ideológica com a precariedade financeira e material que o entorno geográfico impõe a elas. Para driblar os obstáculos que se apresentam, opta-se por um arsenal tático antidisciplinar – aqui usado na acepção ao termo proposta por Michel de Certeau (2008), pois relaciona-se a “[...] formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância”. (CERTEAU, 2008, p.41).

Figura 22: Fita-demo da G.T.W., de 1995. Registro ao vivo da banda, com encarte feito à mão. Detalhe para a descrição do material no encarte: “gravação precária show ao vivo”.



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio Dias

Em 10 anos de existência/resistência a G.T.W. fez época no *underground* cuiabana. Em um cenário musical majoritariamente masculino, o fato de ter uma mulher à frente, com uma incontestável presença de palco, tornava a banda ainda mais distinta.

Soma-se a isso o engajamento dos músicos na organização de eventos e uma intensa participação na cena cultural da cidade como um todo³²⁸, além de ter

³²⁸ No dia 07 de julho de 2018 foi realizado em Cuiabá um show-tributo em comemoração dos 30 anos da G.T.W.. Integrantes das várias formações que a banda teve se apresentaram juntos. O reencontro foi registrado em vídeo (entrevistas e a apresentação da banda) por Joelcio Lemes Fagundes, que foi

excursionado para outros municípios mato-grossenses e de outros estados. Os relatos sobre a deambulação da G.T.W. evidenciam um pouco da denegação ao lucro, característico do universo *underground*. O relato do ex-baixista da G.T.W., Aldivan "Jacaré" Assad, é elucidativo:

Tocamos em Curitiba, no Paraná, duas vezes: em dezembro de 1992 num festival *punk/hardcore* com bandas de São Paulo, Rio de Janeiro, Nordeste, Norte e Sul. Foram dois dias, 10 bandas por dia. Fomos por conta própria, cada um bancou sua passagem e ficamos na casa de colegas. Dormimos no chão, comíamos o que tinha. Foi um experiência maravilhosa. Voltamos em dezembro de 1994 – neste exato momento estou todo arrepiado – mesma coisa: cada um bancou sua passagem e ficamos na casa de colegas. Mas desta vez foi um show com 04 bandas: nós, Os Cervejas, de Curitiba, DZK, de São Paulo, e Cólera – agora mais arrepiado ainda. Sem dúvida foi o melhor show da minha vida, tocar junto com Cólera, no mesmo palco, banda que admirava desde os meus 14 anos, sempre fui muito fã dos caras e aí... [...] Em 1993 tocamos em Campo Grande, desta vez só não teve cachê. Nunca tinha, mas foi bem legal. Em 1994 também tocamos na abertura do festival de praia de Barra do Garças. (ALDIVAN, 2016, *e-mail*)

A G.T.W. encerrou as atividades em 1998, pouco tempo depois de ter realizado um show em comemoração aos 10 anos – este não por acaso foi intitulado “Entre mortos e feridos salvaram-se quase todos”. Este show contou com a participação de diversas bandas locais e cada uma delas tocou, à sua maneira, uma música da G.T.W.. O evento foi realizado em um *lugar* chamado Peça Bis, no bairro Araés, região Centro Norte da cidade – atrás do Hospital Ortopédico da avenida do CPA.

Antes de sair *de* cena e *da* cena a G.T.W. participou de vários shows durante a década de 1990 e influenciou muitos adolescentes cuiabanos a montar sua própria banda. Na verdade as bandas seminais do *underground* cuiabano em alguma medida foram tão influentes quanto as bandas do rock *mainstream* nacional e internacional³²⁹, mas a G.T.W. é uma das que mais se destaca neste sentido.

baixista da G.T.W. nos anos 1990. Ele pretende divulgar todo o material em um documentário (ainda sem data para lançamento). No YouTube há vídeos de celular deste show-tributo.

³²⁹ Alguns entrevistados disseram ter sido influenciados a tocar seus respectivos instrumentos após verem músicos cuiabanos da cena roqueira – como, por exemplo, o guitarrista Danilo Bareiro e o baixista Joelcio Lemes Fagundes. Em uma entrevista para um site cuiabano, Jeancarlo Moraes de Magalhães, mais conhecido como Jean Bass, também disse ter sido influenciado por um músico local – especificamente Sandro Camargo, em 1994, à época baixista Petardo. Cf.: CALDAS, Dewis. O Ventania que passa por Cuiabá, novo batera no Mr. Fuck, Engenho em gravações e o ChitaBong. **In:** <<http://www.olhardireto.com.br/conceito/colunas/exibir.asp?id=44&artigo=o-ventania-que-passa-por-cuiaba-novo-batera-no-mr-fuck-engenho-em-gravacoes-e-o-chitabong>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

5.3 Anos 1990: polifonias afetivas em uma cena musical

A efervescência cultural da cena roqueira cuiabana dos anos 1980 manteve o *beat* durante a década de 1990, período profícuo para a cena roqueira cuiabana. Muitas bandas surgiram com as mais variadas propostas sonoras: do *punk rock* ao *noisegrind*, do *grunge* ao *heavy metal*.

Além da diversidade musical, ressalta-se o caráter errático e o poder de convergência dos shows, uma vez que num mesmo evento era possível encontrar tanto *headbangers* quanto *skatistas* e *punk rockers*. Na década de 1990 as diferentes tribos urbanas investidas da áurea *underground* se encontravam nos mesmos *lugares* para se divertir.

Os entrevistados para esta tese apresentaram um discurso uníssono sobre as polifonias afetivas que ressoavam juntas nos shows: como os eventos eram raros, todo mundo comparecia, e isso fortalecia tanto a cena quanto os *lugares* que sediavam as apresentações das bandas:

Cuiabá sempre foi uma capital com cara de interior. A gente nunca teve muita opção de coisas pra fazer. Então quando aconteciam shows eles reuniam todas as tribos. Quem gostava de *punk*, *hardcore*, metal, *ska*. Todo mundo estava lá. Shows maiores eram esporádicos, mas reuniam muitas pessoas. Hoje em dia não tem mais isso porque segmentou. Agora Cuiabá é uma capital que tem muito barzinho, muita coisa pra fazer. A galera também tem um poder aquisitivo melhor. O pessoal vai pro bar beber cerveja, vai pro bar que toca a música que gosta. O bar *rock-metal* vai ficando mais de lado. Vai realmente quem gosta [para o bar *rock-metal*]. A gente tem que comemorar 100 pagantes. E coisa de 15 anos atrás iam 800 pessoas. (MAGRÃO³³⁰, 2016, vídeo)

Que se pesem a lamentação e a nostalgia, nota-se que além de um público maior, os matizes sonoros eram mais variados nesse período de *crystalização* do rock cuiabano. Mas a falta de registros das muitas bandas dos anos 1990 em Cuiabá não possibilita *experimentar* tal cosmopolitismo sonoro e, ainda, evidencia a precariedade que marca a cena roqueira *underground* como um todo.

³³⁰ Luiz Paulo de Sousa Silva, mais conhecido como “Magrão”, é baixista de diversas bandas de *death metal* cuiabanas (Gorempire, Eighteenth Angel, Godhum e Heretic Razor). Ele concedeu entrevista, registrada em vídeo em uma cervejaria em Cuiabá no dia 28 de outubro de 2016. Ele também foi entrevistado via *WhatsApp* sobre zines no dia 01 de setembro de 2017.

Athenas, Insane³³¹, Fungo de Trigo, Filhos do Tião, Tribus da Capital e outras só existem na memória dos roqueiros cuiabanos que vivenciaram aquele período. Mas até aquelas que chegaram a gravar não costumam dispor dos próprios registros. Talvez por isso, para além da alcunha de *underground*, muita gente sequer sabe que Cuiabá já teve bandas que circularam nacionalmente e fora do país.

5.3.1 Strauss

Com relação à variedade sonora do rock dos anos 1990 em Cuiabá, vale destacar a banda Strauss³³², que foi uma das primeiras a misturar rock com batidas folclóricas regionais, com direito a viola-de-cocho³³³, ganzá³³⁴ e mocho³³⁵. A regravação da música “A lua” é uma exemplo da mistura de ritmos folclóricos com uma pegada *punk rock*³³⁶.

Formada em 1991, a Strauss pode ser considerada uma das bandas de Cuiabá que mais se aproximaram do *mainstream*: tem três discos lançados, vendeu mais de 10 mil cópias, tocou em diversas cidades do país, venceu o prêmio de melhor banda segundo júri popular no prêmio Skol Rock 97³³⁷ e teve veiculação nacional de suas músicas.

³³¹ Cf. *Insane - Ginásio da UFMT - 18-12-1998*. Disponível em: < <http://youtu.be/RGI2g7kYi-k> >. Acesso em 17 de setembro de 2018.

³³² Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/Strauss20anos>.

³³³ Instrumento com forma e sonoridade *sui generis* da baixada cuiabana e adjacências da região da bacia do Rio Paraguai. É um dos elementos-símbolos do cururu e siriri – manifestações culturais de forte cunho religioso e, sobretudo, festivo. É confeccionada artesanalmente, um *saber-fazer* peculiar que ainda resiste nos rincões pantaneiros. Para mais detalhes sobre a origem, confecção e sonoridade da viola-de-choco, cf.: *Dossiê Iphan Modo de fazer Viola-de-Choco*. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modos_fazer_viola_cocho.pdf >.

³³⁴ Também conhecido como reco-reco ou caracaxá. Mede entre 40 e 70 cm, feito de bambu ou taquara, nos quais são feitas ranhuras no sentido transversal ao comprimento – que são friccionadas para a obtenção do som. O ganzá e o mocho são comumente usados no siriri, dança de roda em ritmo binário. Cf.: OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. In: *Anuário Antropológico*, 2011-I, 2012: 237-260. Disponível em < http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202011_I/Os%20Festivais%20de%20Cururu%20e%20Siriri.pdf >. Acesso em 18 de julho de 2018.

³³⁵ Banquinho feito com couro de boi usado como instrumento de percussão no siriri e no cururu.

³³⁶ Cf. *A Lua Banda Strauss*. Disponível em: <http://youtu.be/Q6hTFf9dDwg>. Acesso em 21 de setembro de 2018.

³³⁷ Skol Rock foi um festival de música pesada que *fez época* no Brasil. Ao todo foram três edições (1997, 1998 e 1999), sendo a primeira a mais significativa por ter tido grandes nomes do *heavy metal* internacional na lista de atrações. Cf.: MOREIRA, Marcelo. Skol Rock traz nomes consagrados ao país. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cx043828.htm> >. Acesso em 02 de agosto de 2018.

A Strauss continua ativa em Cuiabá, e conta com outros integrantes em sua formação. E por mais que seja respeitada no cenário roqueiro local, a Strauss, porém, não é considerada *underground* no sentido *stricto sensu* do termo, pois os integrantes não vivem e tampouco fazem da sua “expressão roqueira” uma ponte com a cultura subterrânea. É rock, mas não chega a ser *underground*³³⁸.

5.3.2 Doctor Mabuse e Pacu Atômico

Uma das bandas que se destaca no cenário dos anos 1990 é a Doctor Mabuse, considerada a primeira a gravar um disco em Cuiabá – levando em consideração a produção, a gravação em si e os demais processos envolvidos. Segundo Luciano Henrique de Lima Pereira, mais conhecido como Luck Mamute, o disco foi gravado em 1995 no Estúdio Terra³³⁹. “Como a verba era mínima, coloquei a voz em 11 músicas de uma vez só em 40 minutos. Hoje não faria isso nem a pau. A tiragem foi de 500 CDs e hoje é uma raridade. Nem sei se tenho um.” (LUCK, 2018, *Whatsapp*)³⁴⁰.

Em 1994 a Doctor Mabuse se apresentou no Festival de Inverno de Chapada dos Guimarães³⁴¹. Na ocasião, Luck imolou-se no palco logo no início do show. Foi uma performance rápida, mas suficiente para chamuscá-lo.

Luck também fez parte da Pacu Atômico, outra banda cuiabana que conseguiu gravar material. Formada em 1997, ela lançou um EP³⁴² homônimo com cinco músicas em 1998. O *full length*³⁴³, intitulado *Ciência*, foi lançado em 2000 em

³³⁸ O que não impede, obviamente, de a Strauss dividir palco com bandas *underground*. No show de aniversário de 10 anos da Venial realizado em 2014, por exemplo, ela foi uma das convidadas – tanto pelo apelo histórico quanto pela amizade dos integrantes com a banda aniversariante.

³³⁹ Considerado o primeiro estúdio de gravação de Cuiabá. Administrado pela Banda Terra, ele é mais conhecido por gravar artistas de rasqueado e lambadão – gêneros musicais locais.

³⁴⁰ Entrevista não-estruturada realizada via *Whatsapp* nos dias 17 e 18 de julho de 2018.

³⁴¹ Cf: *Doctor Mabuse no Festival de Inverno*. Disponível em: < http://youtu.be/sy-Gef3y_yo >. Acesso em 22 de outubro de 2018.

³⁴² O EP (“*extended play*”, em inglês) começaram a ser lançados ainda nos anos 1950 com a característica de conter, em média, pouco mais de 30 minutos. Trata-se de um formato interessante para as bandas que lançam composições de maneira independente. Assim como as fitas e CD-demo, costumam ser vistos como uma prévia do disco completo (*full length*).

³⁴³ “*Full length*”, em tradução literal, é “comprimento total”. O termo faz referência aos discos completos, *cheios*. Sabe-se que em um CD é possível gravar até 80 minutos de áudio. Porém, um disco *full* não precisa ocupar todo este espaço. Ele se caracteriza primordialmente por ser um produto mais acabado, com encarte e, normalmente, uma produção mais acurada.

Portugal – onde a banda fez uma série de shows, ganhou dinheiro e lá mesmo se separou.

Figura 23: Pacu Atômico. À esquerda, *frame* do clipe *Future Zoo* no qual é possível ver o "pacu-bambu". À direita, capa do EP da Pacu Atômico (1998). Quem segura o violão é o tatuador Guinho, figura conhecida no *underground* cuiabano.



Fonte: [Print do YouTube](#) e [Palco MP3](#). Acesso em 22 de outubro de 2018.

A Pacu Atômico ganhou notoriedade por unir guitarras distorcidas, viola de 10 cordas e, também, instrumentos regionais – como o mocho e o "pacu-bambu" (instrumento percussivo no qual uma armação de ferro sustenta os bambus)³⁴⁴ (Figura 23).

As letras cantadas em português reforçavam o viés regional, como é o caso de *Future Zoo*: “Lambari a pilha / Tambaqui de metal / Piranha pirada / Capivara canibal / Piraputanga radioativa / Jacaré solar / Cotia cibernética / Pintado nuclear / Tucano a bateria / Tuiuiu supersônico / Onça de Hiroshima / E pacu atômico.”

Os músicos da Pacu Atômico ensaiaram dois retornos: um em 2006 e outro em 2012, mas a banda não prosseguiu por muito tempo.

Após sair das bandas, Luck Mamute ainda organizou shows de artistas de projeção nacional (Raimundos, Dead Fish e Velhas Virgens) em 2013. Foi a última incursão dele na cena roqueira cuiabana. Atualmente (2018) Luck trabalha com roteiros de cinema e de séries

³⁴⁴ No clipe da música *Future Zoo* (feito a partir de imagens de uma apresentação em uma rua do bairro Jardim Itália) é possível ver o “pacu-bambu”. Cf. *Pacú Atômico – Future Zoo*. Disponível em: < <http://youtu.be/iFV56sYPveE> >. Acesso em 22 de outubro de 2018.

5.3.3 BR-364

Na seara mais pesada, porém não menos ortodoxa, a BR-364 é um exemplo do experimentalismo musical que ecoava pelos bares e *inferninhos* cuiabanos.

Formada no início dos anos 1990 por Eduardo Ferreira (baixo e vocais), Wender (vocal principal e *air guitar*), André Balbino (guitarra e viola caipira), e Mamute (bateria), a BR, como ficou conhecida, nasceu de uma conversa entre os irmãos Eduardo Ferreira e André Balbino numa mesa de bar. A proposta era fazer música a partir de ruído – e, paradoxalmente, isso envolvia muitas horas de ensaio.

As músicas eram curtíssimas, algumas com poucos segundos. Esta característica das músicas inclusive rendeu boas histórias. Segundo Eduardo Ferreira (2018), Liu Arruda, idealizador do Borduna Cultural (evento realizado em 1992 na entrada de Chapada dos Guimarães), ficou intrigado por ter de pagar cachê à banda, pois a apresentação durou pouco mais de cinco minutos – nos quais foram tocadas 12 músicas.

A BR-364 também tocou no show de 10 anos da G.T.W., citado anteriormente. Neste show os integrantes subiram bêbados ao palco 4h da madrugada. Os irmãos Eduardo Ferreira e André Balbino discutiram ainda na segunda música do *set list*. “Joguei o baixo pra lá, não tínhamos condições de tocar. O (André) Balbino na segunda música parou numa nota e não saía de lá, a banda esperando o segundo acorde e o cara numa nota só, com o olhar vidrado. Quase saímos na porrada.” (FERREIRA, 2018, *e-mail*).

Apesar do tipo de som característico e semelhante ao que hoje se entende por *grindcore*, os integrantes da BR-364 recusavam a acomodação dentro de um gênero musical específico. A banda chegou a gravar uma fita de rolo com 14 músicas, mas esse registro “se perdeu” e nem os ex-integrantes da banda possuem uma cópia.

5.3.4 Extremunção

Uma banda que *fez época* no *underground* cuiabano e que também deixou registros foi a Extremunção, cuja dimensão sonora era mais tradicional, sem experimentalismos e exotismos regionais. Considerada a primeira banda de *death*

metal do estado, tanto a banda quanto os seus integrantes são referências dentro do segmento extremo em Cuiabá.

A Extremunção foi formada em 1993 por André Salvador (guitarrista), Fabrício Roder (bateria) e Senzo (baixo) – substituído por Marcão, em 1996. No início dos anos 2000 L. Killer assumiu o vocal.

Em 1995, o trio pagou por 10 horas de estúdio em Brasília e gravou uma fita-demo com três músicas, *Primitive End*. Na época, o valor pago era uma pequena fortuna para uma banda *underground*.

Em 1997 a Extremunção entrou em estúdio de novo, mas dessa vez para fazer o registro do que viria a ser o *full length*. O processo foi marcado por de idas e vindas: o registro foi realizado em Cuiabá (no Estúdio Terra), de maneira totalmente analógica. “Foi sem metrônomo, algo mais orgânico. Se errasse tinha que fazer do começo novamente”, explica o ex-baterista da banda, Fabrício Roder³⁴⁵ (2017). Diferente do modo *one take*, esse tipo de gravação permite que cada instrumento seja equalizado separadamente.

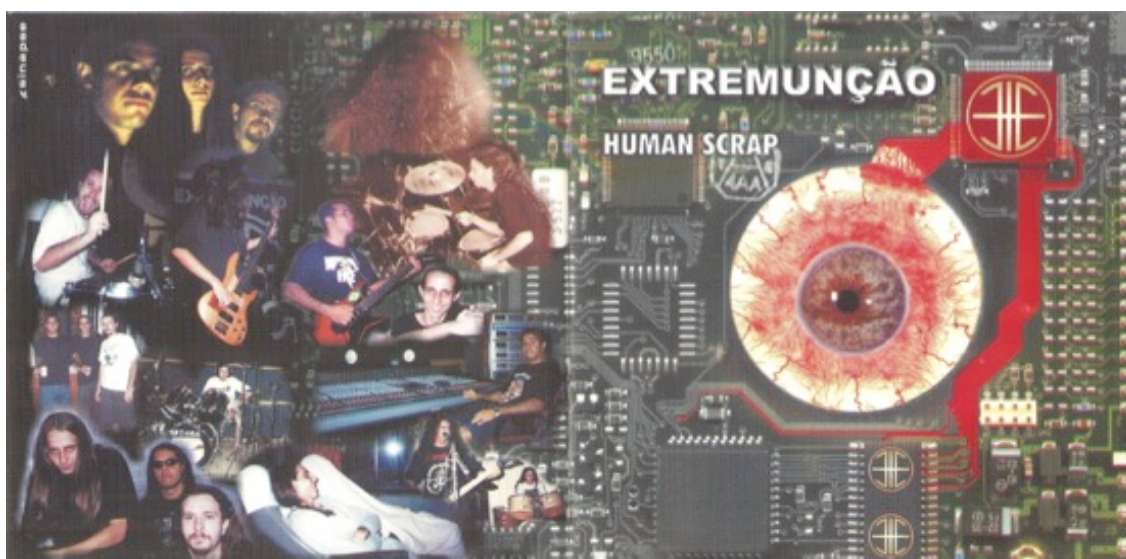
A mixagem do disco foi realizada em Brasília (em dois dias), e a masterização³⁴⁶, em Cuiabá. Porém, o lançamento atrasou, e para não ficar com o material parado o trio divulgou o que Fabrício Roder denomina *advanced-tape*: um material que se apresenta como demo, mas com uma qualidade sonora melhor. Foram feitas 750 fitas no total.

O *full length* propriamente dito, *Human Scrap* (Figura 24), foi lançado apenas em 1999. Apesar do atraso, ainda assim esse CD fez da Extremunção a primeira banda de *heavy metal* cuiabana a lançar um disco completo.

³⁴⁵ Entrevista realizada via *e-mail* no dia 06 de abril de 2017 e respondida por *Whatsapp*. Fabrício também foi baterista da Dross e Incauto, e atualmente toca na Godhum (*death metal*), Venial (*metal core*) e Dying Order (*thrash metal*). Todas estas bandas tem algum tipo de registro, apesar de o próprio Fabrício não possuir alguns deles.

³⁴⁶ Trata-se do último processo de pós-produção do áudio e visa balancear e otimizar a reprodução em todo sistema de som e formatos de mídia. Isso garante uniformidade e consistência ao som entre as músicas – o que faz com que todas as músicas tenham o mesmo volume, e que um instrumento, por exemplo, não se sobreponha ao outro.

Figura 24: Encarte aberto do *full lenght* da Extremunção. *Human Scrap*, de 1999.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A Extremunção ainda participou da coletânea coletiva *Unidos Pela Causa Underground*, lançada em 2002 a partir de uma ação colaborativa entre as bandas envolvidas³⁴⁷. A banda acabou em 2003.

5.3.5 Mais registros

Outras bandas do *underground* cuiabano também fizeram registros antes da década de 1990 acabar. A Dross lançou uma fita-demo em 1996, sem nem mesmo ter se apresentado ao vivo – algo incomum para a cena roqueira da época. A banda de *punk rock* Joãozinho & Maria lançou uma fita-demo provavelmente em 1997³⁴⁸, mas nem os ex-integrantes possuem tal registro. E a já citada Caximir gravou o *Volume 1* em 1999 – o *Volume 2* foi lançado já nos anos 2000.

Este breve percurso fonográfico do *underground* cuiabano lança luz sobre o *modus operandi* de uma cena roqueira precária, que parece estar em constante formação. O rock de fato se cristalizou no heterogêneo universo cultural da cidade, e

³⁴⁷ São 40 músicas divididas entre 16 bandas. A Extremunção participa da coletânea com uma música apenas, *The way*. Cf. *Coletânea Unidos Pela Causa Underground (2002)*. Disponível em: < <http://youtu.be/PgLSVsFQTSs>. Acesso 16 de setembro de 2018.

³⁴⁸ Cláudio Dias, um dos fundadores da banda, não soube especificar a data do lançamento. “Em 1997, eu acho. Em torno desse ano. Nós perdemos (a fita)”, disse em entrevista via *Whatsapp* realizada no dia 16 de maio de 2018.

tanto o público quanto a imprensa local identificaram a movimentação das bandas e dos agentes subterrâneos. O rock *underground* ajudou na oxigenação artística de Cuiabá. Porém, é inegável que as restrições tecnológicas e financeiras impuseram limites na construção de uma *memória sonora* do *underground*.

Em alguma medida esses registros – em K7 ou mesmo em CD – podem ser considerados *nuggets* do universo musical cuiabano, pois são itens raros. Em uma época pré-Internet e distante dos atuais e onipresentes *smartphones*, é ínfima a possibilidade de qualquer tipo de *bootleg* ou mesmo “registro oficial” gravado/filmado despreziosamente.

É difícil encontrar qualquer registro audiovisual até do programa TV Teen, veiculado em 1995 com direção de Eduardo Ferreira e apresentação de Otaviano Costa.³⁴⁹ Este programa *fez época* principalmente por abrir espaço para divulgação de bandas de rock locais (Figura 25) e para outras vertentes artísticas. As vinhetas de passagem, por exemplo, eram de animações de massinha feita por Rodolfo Scheffler, que também foi responsável pelo videoclipe da G.T.W. para a música “G.T.W.” – cujo paradeiro é desconhecido.

Figura 25: Banda G.T.W. ao vivo no TV Teen, 1995.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

³⁴⁹ O material que ainda existe, sob os cuidados de Eduardo Ferreira, estão no formato *u-matic*, um formato de fita de vídeo analógico de gravação comercializado a partir da década de 1970.

No TV Teen tocaram também Nidhog, Strauss, Pereira da viola, Pio Toledo, Bloqueio Mental, Amauri lobo e Capile Charbel³⁵⁰. Ele era veiculado na antiga TV Cidade Verde (SBT local), durava uma hora e era semanal. “Ganhamos um prêmio na rede SBT de melhor programa do Brasil fora do eixo Rio e São Paulo.” (FERREIRA, 2018, *e-mail*). O TV Teen durou apenas um ano.

Pela reduzida quantidade de material disponível ou mesmo pelo desbotamento da memória daqueles que viveram essa movimentação cultural, as fotos são importantes instrumentos de acesso aos acontecimentos. Mesmo que escassas, desfocadas ou de baixa qualidade, elas de fato contêm, tal como escreve a escritora e crítica de arte norte-americana Susan Sontag (2004)³⁵¹, tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência: é possível ver integrantes de uma cena musical, assim como constatar que essa mesma cena não existe mais. Não porque ela acabou, mas porque, enquanto elemento cultural, transformou-se. E à medida que se observa tais imagens quase é possível ouvir o *fade-in* de uma época profícua para a cultura *underground* cuiabana.

O rock *underground* de Cuiabá nos anos 1980 e 1990 reverbera mais intensamente nas lembranças de músicos e entusiastas que ousaram enfrentar a precariedade técnica de uma cidade longe demais das capitais.

5.4 Lugares do rock *underground* cuiabano

O *underground* cuiabano não é composto, obviamente, só por bandas de rock. Artistas plásticos, grupos teatrais, escritores e toda sorte de expressões artísticas recebem ou, conscientemente, assumem uma identidade associada a uma marginalidade calculada. Mas em Cuiabá a música, em especial o rock, é um dos principais vetores na difusão de um ideal contracultural, subversivo ou que, no mínimo, denega o lucro em prol de uma autonomia criativa.

A questão que emerge disso é: onde se dá a fruição dessa produção musical? A resposta envolve criatividade e senso de oportunidade – *trampolinagem*! As bandas de rock há tempos peregrinam por Cuiabá cingindo o tecido urbano à procura de

³⁵⁰ Nidhog foi uma banda de *hardcore* formada em Cuiabá no início dos anos 1990. Os demais nomes citados são de artistas cuiabanos.

³⁵¹ Cf. SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

espaços onde possam ligar amplificadores, microfones, guitarras e o que mais for necessário para se fazerem ouvir e para serem ouvidos pela cidade.

Estes espaços são transformados em *lugares* ao adquirirem uma definição emotiva e um significado prático para a cena. Essa atribuição de sentido se dá em um processo de sentir com inteligência mesclado a um pensar com emoção. Afinal, tal como sugere Yi-Fu Tuan (1983), o *lugar* é reconhecido emocionalmente.

Porém, nem só de sentimento se faz um *lugar*. É válida a observação de Milton Santos (2014) de que a força do *lugar* tem origem em ações menos pragmáticas e associadas a objetos tecnicamente menos modernos que permitem o exercício da criatividade.

Ora, tal definição vai ao encontro do *modus operandi* da cena cultural *underground* cuiabana no que diz respeito à *invenção* de *lugares* – *invenção* essa que passa pela ocupação de locais que não necessariamente foram projetados para receber uma banda de rock. Mesmo que alguns desses espaços nem existam mais, eles foram eternos enquanto duraram. E o foram justamente por possibilitar a fruição e a socialização de formas de pensamento criativas.

Em alguma medida os roqueiros e os *headbangers* cuiabanos apenas seguiram o fluxo natural que a precariedade e o amadorismo os exortaram a seguir. O guitarrista Danilo Bareiro chega a ser didático sobre este tópico:

O movimento nunca esteve estagnado. Quando não tinha bar, a gente montava o nosso lugar pra tocar. Quando tem bar, a gente continua tocando no bar e tocando no nosso lugar que a gente inventa pra tocar. Seja em garagem, seja em bar, seja em palco, em qualquer lugar o músico tem que tocar. O movimento tem que acontecer, ele acontece. Isso aí não é assim: “Ah, vamos fazer um movimento, ali!” Não, ele surgiu e a galera aproveita. Tem sempre aqueles caras que querem tocar, os caras que querem montar um bar, os caras que querem montar um show, os caras que querem gerir um espaço. Então essa união de forças vai fazendo o movimento acontecer e fluir. (BAREIRO, 2015, vídeo)

Cronologicamente, um dos *lugares* seminais para a cultura *underground* foi o bar Quase 84 – mesmo não estando associado diretamente às bandas de *rock*. Este bar funcionou longe do centro da cidade, próximo à ponte do Rio Coxipó, na Avenida Fernando Corrêa, sentido centro da cidade. Na primeira esquina, à direita, havia uma típica casa cuiabana, com uma pequena varanda onde ficava a imagem de uma santa decorada com flores e velas, quase em tamanho natural. A varanda tinha ainda uma

pequena escada, que dava acesso ao bar, literalmente *underground*. O lugar chocava os mais sensíveis e menos *outsiders* já na entrada.

Mas o choque mesmo vinha na sequência, ao descer as escadas: um ambiente enfumaçado, com som alto e burburinho, cheio de gente maluca, bebendo e fumando sem parar, cheirando pó. As paredes decoradas com imagens de pornografia explícita, homens com uns paus enormes, mulheres, felatio, eram imagens agressivas, chocantes mesmo. Você ia adentando o bar e encontrando os amigos, uma doideira só. *Rock* na vitrola, papos de cultura e arte, radicais. As pessoas eram bem radicais, a essência do *rock* maldito, autênticos *outsiders*, fora de círculo, fora de si. Nova Iorque e Londres eram aqui mesmo! (FERREIRA, 2018, e-mail)

Em tempos nos quais a nudez em obras de arte mais é considerada *agressiva* e transgressora, e por isso mesmo rechaçadas ou alvos de tentativa de censura³⁵², e guardadas as devidas proporções, o Quase 84 foi um marco no que se entende por cultura *underground* cuiabana. Um lugar de encontro de pessoas interessadas em expressões contraculturais. Não é por acaso que o bar ficou conhecido por esse nome: funcionou nos dois últimos meses de 1983, encerrando as atividades antes de iniciar o ano de 1984.

Dentre os lugares associados à música, um dos mais notórios é o já citado Sayonara, que abrigou o *rock'n'roll* e as primeiras inserções do *heavy metal* na cena roqueira cuiabana. Porém, é na fase de cristalização do *rock* cuiabano, entre 1980 e 1990, que são inventados diversos lugares para a fruição de uma música *underground* e barulhenta. O fluxo sonoro e social os agentes da cena roqueira cuiabana ocuparam diversos espaços, e a astúcia estava em utilizar locais que originalmente não foram pensados para eventos de rock em diferentes bairros da cidade: Boa Esperança, Pedregal, Grande Terceiro, CPA, Centro e onde mais fosse possível.

Um dos locais inventados e aproveitados pela emergente cena roqueira cuiabana foi o Obelix Bar Night – ou apenas “Obelix”. Era na verdade uma pizzaria do pai dos irmãos Eduardo Ferreira e André Balbino localizada no final da Rua 01 (Av. Edgar Vieira) do bairro Boa Esperança. Ambos na época já integravam o Camixir Buquê, e muito por conta disso o Obelix funcionou como lugar para eventos que envolviam *fanzines*, histórias em quadrinhos, artes plásticas, teatro, cinema e, claro, *rock*. Às quintas e sextas-feiras bandas se apresentavam e realizavam *jams sessions* e *pockets shows*.

³⁵² Cf. nota 191, pg. 119.

O Obelix em pouco tempo se tornou literalmente um *lugar* de encontro para roqueiros, e nele se apresentaram bandas seminais da cena roqueira cuiabana e que tiveram forte influência sobre a cena *heavy metal*: G.T.W, Blokeio Mental e S.S., além de bandas de fora, como a Remorse (de Rondonópolis, Mato Grosso) e DHC (de Porto Velho, Rondônia).

O Obelix teve duração de 11 meses (em 1991) com Eduardo Ferreira na administração e André Balbino como *pizzaiolo*. Após o seu fechamento, o espaço foi ocupado por diferentes tipos de comércio e atualmente (2018) funciona uma loja de calhas.

É preciso ter em mente que há tempos o setor artístico cuiabano em geral carece de incentivos financeiros para se expandir e para se manter. Uma das alternativas é justamente *abrir espaço*, encontrar brechas para espalhar arte. Como os diferentes segmentos artísticos cuiabanos eram próximos, havia certa confluência dos agentes em determinados espaços, em especial nos bares.

Ainda na primeira metade da década de 1990, o ator e humorista Liu Arruda, figura ainda muito viva no imaginário cuiabano, também contribuiu para o fomento de uma cultura marginal em Cuiabá. Liu inaugurou no início de 1994 o Teatro de Varanda, na Rua Pedro Celestino, no centro histórico de Cuiabá. Neste *lugar* ele apresentava esquetes teatrais ao lado de Ivan Belém, também ator, e cedia espaço para outros artistas.

Pouco tempos depois de inaugurado, Liu transferiu o Teatro de Varanda para a Rua Filinto Müller, nas imediações do Parque Mãe Bonifácia. Aproveitou o ensejo e mudou o nome do *lugar*, para Nó de Cachorro. Assim como o Obelix Bar Night, o Nó de Cachorro se tornou um ponto de encontro para artistas de diferentes vertentes expressivas, funcionando como bar, restaurante e palco teatro-musical.

O Nó de Cachorro era uma típica casa cuiabana, mas adaptada para apresentações artistas em geral, com direito inclusive a camarim. Liu Arruda abriu as portas do *lugar* para bandas se apresentarem, até porque ele já tinha firmado parceria com algumas no já acima citado Borduna Cultural, em 1992. Porém, no Nó de Cachorro cada banda era responsável por fazer a divulgação e garantir a presença do público – o que forçava os músicos a realizarem diferentes ações: de colagem de cartazes fotocopiados pela cidade a panfletagem nas praças do centro da cidade.

Apesar da proposta agregadora, o Nó de Cachorro não teve uma duração tão extensa. O *lugar* fechou as portas em 1995.

A peregrinação criativa pelo tecido urbano há tempos é uma marca do *underground* cuiabano, e em alguma medida aproveita-se do processo de gentrificação associado à transformação econômica da cidade.

O tatuador Juarez Santos Silva, mais conhecido como Guinho, por exemplo, organizou também em 1995 dois shows no antigo Cine Pantanal, localizado na Rua Antônio Maria Coelho, no Centro de Cuiabá. O local estava abandonado e Guinho o alugou por dois finais de semana seguidos e convidou bandas da cena roqueira: G.T.W., Extremunção, Joãozinho & Maria (Figura 26) e outras. O evento teve boa participação do público, mas não passou dessas duas edições.

Figura 26: Banda de *punk rock* Joãozinho & Maria. Foto da primeira apresentação, em fevereiro de 1995 no antigo Cine Pantanal – no evento organizado pelo tatuador Guinho.



Fonte: Acervo pessoal de Hércio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Também em 1995, foi realizado um show realizado em virtude da segunda edição da Mostra de Imprensa Alternativa de Cuiabá, a Miacu, nos dias 15 e 16 de julho (Figura 27). Apesar de a mostra ter sido realizada no então Sindicato dos Jornalistas, na Avenida Barão de Melgaço (onde hoje funciona a Academia Mato-Grossense de Letras), o show ocorreu na sede do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), localizado na Rua Comandante Costa, no Centro Sul de Cuiabá. Este lugar inclusive abrigou uma série de eventos associados ao *rock* e ao movimento *underground* cuiabano na primeira metade dos anos 1990.

É importante ressaltar que desde o surgimento das primeiras bandas de rock na década de 1980 o viés autoral deu a tônica da cena. Além de interessante, esta é uma característica das cenas roqueiras *underground* (JANOTTI JR., 2004; CARDOSO FILHO, 2008; WALLACH, BERGER, GREENE, 2011; WIEDERHORN, TURMAN, 2015; ANDERSEN, JENKINS, 2015).

Figura 27: Cartazes feitos à mão. À esquerda, cartaz para o show organizado pelo tatuador Guinho e realizado no antigo Cine Pantanal, em 1995. À direita, cartaz (também feito à mão) da segunda edição da Miacu, realizada no Sindicato dos Jornalistas - com show na sede do Partido PC do B.



Fonte: Arquivo pessoal de Omar Fortes (cartaz do show) e Cláudio Dias (cartaz da Miacu)

As bandas *covers* existem há tempos nas cenas, e na verdade muitas bandas começam interpretando músicas dos seus ídolos. Em um cenário onde a maioria dos músicos é autodidata e o acesso a partituras e tablaturas era restrito, “tirar música de ouvido” era a forma mais comum para se aperfeiçoar a execução de um instrumento. E este foi e ainda é um processo quase natural para a formação de muitas bandas. Porém, em algum ponto a simples reprodução das influências sonoras passa a ser conflitante com o aspecto autoral que prevalece no *underground*.

O Amsterdam Pub Rock, localizado no bairro Boa Esperança, foi outro *lugar* que abrigou shows na segunda metade dos anos 1990. As apresentações eram de

caráter *caseiro*, no melhor estilo *do it yourself*. O responsável pela “administração” do *lugar* era Drailler Souza, ex-guitarrista de G.T.W.

O Amsterdam funcionou em uma casa, sem fachada de identificação. Havia um palco fixo no qual se apresentavam grupos de Cuiabá e de Campo Grande. O lucro obtido nos shows servia para pagar o som, aluguel e cachê dos músicos. Segundo Drailler, o ambiente era sujo e “agressivo ao *extreme noise terror*”. Não por acaso o seu fechamento, depois de seis meses de atividade, em 1997, foi realizado a partir de um abaixo-assinado dos moradores vizinhos.

Figura 28: Cartaz do show da banda norte-americana Dog Eat Dog, Cuiabá, 1997.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Além dos *lugares* acima citados, era comum a cena roqueira *underground* cuiabana alugar espaços para a realização de shows. Eventos maiores costumavam ser realizados no Buffet Itália³⁵³, como foi o caso da apresentação da banda norte-

³⁵³ Espaço que costumava ser alugado para casamentos e festas em geral. Segundo Joelcio Lemes Fagundes (2017, *Whatsapp*), o Buffet Itália era mais usado em shows “alternativos” (bandas *covers*). “Era um espaço caro para os padrões *underground*.” Shows com viés *underground* foram dois: o da Dog Eat Dog (Figura 28) e, poucas semanas depois, o da banda *punk* Garotos Podres. Foi neste

americana Dog Eat Dog, em 1997. Neste show também tocaram Ratos de Porão (*punk rock/hardcore*) e as cuiabanas Extremunção, Fantasma e G.T.W.³⁵⁴ (Figura 28).

Dois *lugares* também foram importantes para a cristalização do rock e para a emergência da cena *heavy metal* cuiabana: o Peça Bis e o Sambalá.

Figura 29: Matéria sobre show no Peça Bis, em 1995. Neste evento tocaram as bandas G.T.W. (foto) e Extremunção. À direita, box sobre a mostra de André Balbino no mesmo lugar do show.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

O Peça Bis funcionou no bairro Araés, região Centro Norte da cidade. Não era propriamente uma casa de shows, e sim um terreno murado com uma meia-água coberta onde era montado o palco. Tampouco o espaço era voltado apenas ao rock: sertanejo, pagode e outros gêneros também fizeram dele um *lugar* para a fruição

segundo show que um jovem morreu baleado no local. Depois disso o Buffet Itália deixou de sediar eventos de rock.

³⁵⁴ No YouTube estão disponíveis trechos de shows das bandas G.T.W. e Fantasma no Buffet Itália, em 1997 (disponibilizados com o mesmo nome). Cf.: *GTW*. Disponível em: < <http://youtu.be/CJUAXd7sGMU> >. Acesso em 22 de setembro de 2018. Cf. também *GTW*. Disponível em: < <http://youtu.be/7EfCemx94pl> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

musical. E no caso do rock *underground*, esta fruição podia vir acompanhada por outras vertentes artísticas³⁵⁵ (Figura 29).

No Peça Bis foram realizados shows que *fizeram época* nos anos 1990 e início dos anos 2000 – período em que o *heavy metal* começou a se cristalizar dentro da cena musical *underground* da cidade. Um dos eventos mais importantes foi o Abalo Sísmico (Figura 30), realizado em duas edições e que reuniu boa parte das bandas ativas à época: a primeira no dia 09 de novembro de 1996, e a segunda, no dia 22 de novembro de 1997.

Figura 30: Três versões de cartaz para o primeiro Abalo Sísmico. À esquerda, feito à mão. Ao centro, com uma cor, porém mais elaborado. À direita, cartaz em tamanho A3 e colorido. Destaque para o subtítulo “Festival de Rock Alternativo”.



Fonte: Acervo pessoal de Omar Fortes

O Abalo Sísmico é comumente lembrado pelos integrantes mais antigos da cena *underground* cuiabana e tido como um evento paradigmático. A primeira edição contou com o apoio da MTV Cuiabá, que fez inserções com as bandas em sua programação. Há um vídeo no YouTube³⁵⁶ com o *teaser* do show após uma rápida

³⁵⁵ A fusão do rock com as artes plásticas é algo presente na cena *underground* cuiabana. Na segunda edição da Noite do Metal, por exemplo, realizada em outubro de 1986 no Clube Dom Bosco, o artista plástico rondonopolitano Adir Sodré fez uma performance. Nos anos 2000 também foram realizados shows na Galeria do Pádua, localizada na Avenida Miguel Sutil, no Bairro Duque de Caxias. Trata-se de um lugar todo ornamentado com esculturas feitas pelo artista Pádua Nobre, além de um teatro e uma área externa – onde também foram realizados shows de rock e *heavy metal*, e eventos de música eletrônica. Sobre a Galeria do Pádua, cf.: FUJIMORI, Bianca. Grandiosa, Galeria do Pádua abriga mais de 100 obras e um teatro. Disponível em: < <http://www.midianews.com.br/cotidiano/grandiosa-galeria-do-padua-abriga-mais-de-100-obras-e-um-teatro/334174> >. Acesso em 24 de setembro de 2018.

³⁵⁶ O *teaser* mencionado no texto começa aos 0’58” de um vídeo no YouTube com a banda Dross e parte do show dela no Abalo Sísmico, evento realizado no Peça Bis, em 1996. Cf. DROSS - Abalo Sísmico - 09.11.1996 - Peça Bis - Cuiabá – MT. Disponível em: < http://youtu.be/4nW3o8a9_ec >. Acesso em 14 de setembro de 2017.

entrevista com os integrantes da Dross, uma das bandas que subiram ao palco. A narração identifica o evento como “O maior festival da música *underground* de todos os tempos”.

Além do vídeo acima mencionado, há uma filmagem³⁵⁷ disponibilizada por Joelcio Lemes Fagundes (mais conhecido como Joe) que dá uma ideia de como eram os eventos daquele período. É interessante ver no vídeo alguns dos entrevistados para esta pesquisa. Alguns com mais cabelo, fisionomias mais joviais e a típica atitude roqueira de *pogar*³⁵⁸ e *bater cabeça*.

Figura 31: Artes gráficas para a segunda edição do Abalo Sísmico. O evento foi realizado em 1997, no Peça Bis. À esquerda, cartaz feito à mão e à direita, ingresso com o *layout* de um segundo cartaz.



Fonte: Acervo pessoal de Omar Fortes (cartaz) e Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”; ingresso)

Já o Sambalá era uma espécie de galpão com um palco ao fundo e um quarto pequeno que era utilizado como camarim. Nesse *lugar*, que também era alugado para eventos de outros gêneros musicais, em especial pagode e samba

³⁵⁷ Cf. *GTW - 09/11/1996 Abalo Sísmico 1 - Peça Bis - Cuiabá - MT*. Disponível em: < <http://youtu.be/E5xhOuXaEeM> >. Acesso em 14 de setembro de 2017. Cf. também: *GTW 09.11.1996 Abalo Sísmico*. Disponível em: < <http://youtu.be/FAgCWlJiUv0> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁵⁸ É uma espécie de “dança dos punks”: tal qual uma ciranda, os jovens formam um círculo no qual ficam dando voltas dando chutes e socos no ar embalados pelo som das bandas. Eventualmente alguém é atingido, mas isso não costuma ser motivo para brigas. Em shows de *heavy metal* não é comum a roda de *pogo*, uma vez que o gestual do *headbanger* nos shows envolve bater cabeça, air guitar (emulação de estar tocando uma “guitarra imaginária”) e os famosos chifrinhos feitos com o indicador e o dedo mínimo levantados.

(como o próprio nome sugere). Um importante evento de viés *underground* que foi realizado no Sambalá foi o Blecaute, que será apresentado especificamente no Subcapítulo 6.6.1.

Nos eventos citados acima, e em outros muitos que não foram mencionados, tanto bandas de *punk rock*, *hardcore* ou outro subgênero do rock dividiam palco com bandas de *heavy metal*. Existia apenas a ideia de que todo mundo era *underground*, sem nenhum tipo de segregação – inclusive por parte do público, que lotava os eventos³⁵⁹.

Além dos *lugares* descritos anteriormente, eram comuns os shows na UFMT. A universidade foi palco para muitas bandas *underground*, e muitas outras foram formadas por acadêmicos da instituição³⁶⁰. Durante muito tempo shows foram realizados próximo a “Oca”³⁶¹, no Centro Cultural ou no estacionamento do Restaurante Universitário (RU).

No final de 2012 a instituição passou a proibir todo e qualquer tipo de evento. O assunto só voltou a ser discutido em 2017, mas segue sem definição.

5.4.1 Anos 2000: mais *lugares* para o rock *underground*

Nos anos 2000 o rock já está cristalizado na cena cultural cuiabana e circula pela cidade em diferentes *lugares*. Observa-se, contudo, que por mais que ainda houvesse um pouco do espírito comunitário dos anos 1980 e 1990, é nos anos 2000 que o *heavy metal* se cristaliza na cena roqueira cuiabana e passa a ter mais visibilidade no circuito musical *underground* – principalmente depois da inauguração do Cavernas Bar em 2004 (Subcapítulo 6.6.3.3).

³⁵⁹ A partir dos anos 2000 é que houve uma bifurcação na cena musical *underground* cuiabana. As bandas e o público de *heavy metal* passaram a prenominar nos eventos e, de alguma forma, assumiram para si uma identidade *underground*. É esta cena que será abordada no Capítulo 6.

³⁶⁰ A Darkstorm foi formada em 2002 e acabou em 2004. O repertório era composto por *covers* de bandas de *heavy metal* melódico. Há um vídeo no YouTube da Darkstorm tocando a música *I want out*, da banda alemã de *heavy metal* melódico Helloween. Cf. *Darkstorm – I Want Out (HELLOWEEN COVER)*. Disponível em: < <http://youtu.be/m124aMLdaVw> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁶¹ Atual sede da Associação dos Docentes da Universidade Federal de Mato Grosso (Adufmat). Nesta galeria de fotos há imagens que mostram a “oca”, onde eram realizados shows de rock. Cf.: <https://www.flickr.com/photos/100666969@N03/albums/72157697344283544>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

A quantidade de bandas e de shows, tanto de *heavy metal* quanto de outros subgêneros do rock, aumenta consideravelmente. Com isso ocorre uma maior segmentação do público roqueiro e dos *lugares*.

Com exceção dos eventos realizados pelo Espaço Cubo³⁶², que seguiam uma lógica organizacional diferente do que era praticado no *underground* cuiabano dos anos 1980 e 1990, as bandas autorais³⁶³ circulavam por diferentes *lugares*.

5.4.1.1 Bar do Neurô

O Bar do Neurô (Figura 32), localizado na Rua 01 (Av. Edgar Vieira) do bairro Boa Esperança, ao lado da UFMT, é um dos *lugares* que, nos anos 2000, também abrigou diversos shows de rock e *heavy metal*³⁶⁴ – além de *gigs* de jazz, MPB e samba. Desde a sua inauguração, em setembro de 2005, o público era composto em sua maioria por universitários.

O Bar do Neurô era uma casa que foi adaptada: com duas salas na parte da frente, em uma foi montado um palco baixo onde mal cabiam cinco músicos com seus instrumentos³⁶⁵. Por um corredor à direita se chegava aos fundos, uma área aberta onde funcionava o bar, com algumas poucas mesas e cadeiras, e onde ficava o quarto de Neurozito Figueiredo Barbosa, mais conhecido como Neurô, o administrador do bar.

³⁶² Em Cuiabá houve uma rixa envolvendo outro grupo de jovens que, nos anos 2000, passou a organizar shows e a movimentar uma cadeia produtiva voltada ao chamado “*rock alternativo*”. O Espaço Cubo, que posteriormente se transformou no [Fora do Eixo](#), foi um contraponto muito criticado ao *modus operandi* da cena roqueira *underground* que nasceu nos anos 1980. Por mais que também tenha reivindicado a si uma identidade *underground* e tenha dado ênfase à produção autoral, as práticas realizadas pelo Espaço Cubo se diferem ideologicamente do rock cuiabano dos anos 1980 e 1990. Para saber mais sobre o Espaço Cubo e o Fora do Eixo, cf. ROCHA, Bruna Lacerda. *Rock e cibercultura: uma cena independente em Cuiabá*. 2008. 44 f. TCC (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2008.

³⁶³ Para verificar um pouco da heterogeneidade sonora da cena roqueira cuiabana, cf. a lista de convidados do Rock Day, realizado no estacionamento do Ginásio da UFMT, em 2012. Disponível em: < <https://www.ufmt.br/ufmt/site/userfiles/eventos/4ce08600e8d25ec7cbce92cfc30cd3d5.pdf> >. Acesso em 02 de agosto de 2018.

³⁶⁴ O 1º Encontro Hardcore Extremo Oeste foi realizado no dia 17 de maio de 2008. A banda campograndense D.D.O. (Dor de Ouvido) foi uma das convidadas. Cf. *Malobanger*. Disponível em: < http://youtu.be/pEbwU2Fn_5A >. Acesso em 19 de agosto de 2015.

³⁶⁵ Há no YouTube um trecho do show da banda cuiabana [Contigente Imigrante](#) (formada em 2001) no Bar no Neurô. Cf. *Contingente Imigrante – Notícias da Tribo*. Disponível em: < <http://youtu.be/EXVgDybyid8> >. Acesso em 17 de outubro de 2018.

Figura 32: *Prints* de show da banda Contingente Imigrante no Bar do Neurô. Agosto de 2006. Na primeira imagem (à esquerda) o destaque é para o diminuto palco que não comportava confortavelmente nem cinco músicos com seus respectivos instrumentos (foto ao centro). À direita, parte do *lugar*, do público e da tecnologia da época usada para fazer registros (filmadora). Nota-se a inexistência de celulares apontados para a banda.



Fonte: [Print de vídeo do YouTube](#). Acesso em 17 de outubro de 2018.

Neurô é geógrafo e professor aposentado do Departamento de Geografia da UFMT. Ele tocou e gravou com a Jacildo e Seus Rapazes e também fez parte da banda de baile Som Oito, que tocava com frequência no Clube Dom Bosco – banda formada por Moracyr Isac Anunciação (Subcapítulo 4.1).

O Bar do Neurô passou a ser administrado pelo Fora do Eixo (cf. nota de rodapé 362) a partir de 2007, transformando-se na primeira Casa Fora do Eixo³⁶⁶ (Cafe) – a segunda funcionou na rua Marechal Floriano Peixoto, no Centro de Cuiabá.

5.4.1.2 Espaço Atômico

O Espaço Atômico foi outro importante *lugar* de circulação de bandas de *rock* autorais na cidade. Inaugurado em 2006, quem o administrava era Luck Mamute – o mesmo das bandas Doctor Mabuse e Pacu Atômico (Subcapítulo 4.3). Na época ele trabalhava na Letras & Músicas, uma loja de instrumentos musicais localizada na Rua Marechal Deodoro, esquina com a Avenida Isaac Póvoas³⁶⁷.

Luck Mamute abriu o *lugar* para todas as vertentes do *rock*, e em um ano de atividade foram realizados mais de 80 shows. Era mais um espaço cultural do que

³⁶⁶ Uma das frentes do Espaço Cubo fez uma matéria sobre um evento realizado na Casa Fora do Eixo (Cafe), antigo Bar do Neurô. Cf. *Macaco Bong lança CD na Casa Fora do Eixo Cuiabá MT*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BcCXgWPiwTo> >. Acesso em 11 de abril de 2014.

³⁶⁷ A loja manteve-se aberta por mais de 20 anos no mercado de instrumentos e equipamentos musicais. A facilidade de aquisição de instrumentos via Internet somada aos preços elevados mantidos pela loja fizeram o estabelecimento decair financeiramente. Ela chegou a ser posta à venda com tudo dentro, sem sucesso. Fechou definitivamente em 2016.

propriamente um bar, mas também eram ofertadas porções, caldos e cerveja independente da realização dos shows. Comida rápida e simples para um público roqueiro com orçamento curto para a diversão.

Nos seis primeiros meses o *lugar* funcionou na Rua 24 de Outubro, no centro da cidade. Trata-se de uma rua estreita que ainda possui muitas casas antigas, com visual colonial, uma colada na outra – e que contrastam com as construções mais modernas e cheias de vidro que passaram a vigorar na cidade a partir do final dos anos 2000. Muitos imóveis da região onde o Espaço Atômico funcionou perderam valor comercial justamente por serem construções pouco funcionais e velhas. A sagacidade dos agentes envolvidos com a cena roqueira cuiabana reside em aproveitar essas brechas para ocupar a cidade e atribuir um valor simbólico a espaços comercialmente decadentes ou desvalorizados.

O Espaço Atômico funcionou em um sobrado antigo (Figura 33) que na parte de cima funcionava como estúdio para as bandas ensaiarem. Era cobrado um preço simbólico, mais para manutenção da energia do que para obter lucro. Na parte de baixo do sobrado era o Espaço Atômico propriamente dito.

A construção ficava em um terreno amplo, com mangueiras e muito mato. Segundo Luck, inicialmente ele seguiu as regras municipais, com alvará e respeitando as exigências impostas a este tipo de iniciativa. A fiscalização era frequente.

As bandas chegaram a tocar na parte externa da casa, no quintal. Por causa das chuvas, as apresentações passaram a ser realizadas dentro da casa, numa sala apertada, com iluminação precária e “refrescada” por ventiladores comuns. Tanto na fase externa quando na fase interna não havia palco para as bandas. Pedestais, fios, extensões elétricas e caixas de som suspensas improvisadamente ficavam no mesmo nível do público (Figura 33). Shows mais intensos, com bandas de *punk rock* ou *grindcore*, sempre geravam cotoveladas e empurra-empurra nas rodas de *pogo* – inclusive envolvendo os músicos.

Ainda em 2006 o Espaço Atômico se mudou para uma casa próxima ao Hospital Sotrauma, perto do Colégio São Gonçalo – no bairro Dom Aquino. Foram mais seis meses de atividades, só que dessa vez no estilo *do it yourself*: sem nenhum tipo de alvará e contando com o apoio das bandas e do público.

Luck era quem administrava o bar, agendava os shows, auxiliava na montagem dos equipamentos e realizava as demais atividades de manutenção do

lugar. “Nunca foi um lugar para se ganhar dinheiro. Foi um lugar para ter uma movimentação, uma circulação cultural.” (LUCK, 2017, *e-mail*)³⁶⁸.

FIGURA 33: Registros visuais do Espaço Atômico. À esquerda, em cima: banda RhoX (*nu metal*) na parte externa do primeiro local onde o Espaço Atômico funcionou. Ao fundo, muro no qual foram escritos os nomes das bandas de rock cuiabanas. À direita: banda Skarros (*punk rock*), já na parte interna da casa. As duas fotos de baixo: à esquerda, a banda Hellzen (*heavy metal*), e à direita, a entrada do Espaço Atômico.



Fonte: Arquivo pessoal de Luck Mamute (fotos acima) e de Iuri Barbosa Gomes (fotos de baixo)

O Espaço Atômico fechou em 2007 após Luck organizar o Festival Kura Del Sur³⁶⁹, um evento com variado *cast* de bandas e cuja atração principal foi a banda Sepultura. Este *evento* foi realizado no Museu do Rio, uma construção de 1899 que antigamente abrigava o Mercado do Peixe de Cuiabá³⁷⁰, no bairro Porto.

³⁶⁸ Entrevista concedida via *e-mail* no dia 14 de dezembro de 2017. Informações adicionais foram obtidas em encontros durante o processo de pesquisa e em entrevistas pontuais via *Whatsapp*.

³⁶⁹ O show foi realizado no dia 29 de setembro de 2007. Tocaram bandas de diferentes gêneros: Instituto Mandala (*world music*, de Cuiabá), [Cachorro Doido](#) (*rock*, de Cuiabá), Snorks (*hardcore*, de Cuiabá), Blessed By Hate (*hardcore*, de Campo Grande), Anomalia (*rock*, de Santa Cruz de la Sierra, Bolívia), Hellzen (*heavy metal*, de Cuiabá), The Profane (*death 'n' roll*, de Asunción, Paraguai) e Venial (Subcapítulo 6.4.4).

³⁷⁰ O prédio foi tombado pelo Governo do Estado em 1983 e restaurado em 1999 para abrigar o museu.

Foi um encontro peculiar entre o *rock e heavy metal* e uma construção histórica da cidade.

A expectativa de público era de oito mil pessoas, mas o número de pagantes ficou muito aquém disso. “Levei uma ré gigante (prejuízo) e depois disso não tinha como continuar o Espaço Atômico” (LUCK, 2017, *e-mail*).

5.4.1.3 Canela’s Rock Bar

O Canela’s Rock Bar, mais conhecido como Canelinha³⁷¹, foi outro *lugar* do rock cuiabano que também funcionou durante os anos 2000. O prédio onde o bar funcionou, um sobrado de três andares, está localizado na rua Tenente Thogo da Silva Pereira, próximo ao Centro Estadual de Referência de Média e Alta Complexidades de Mato Grosso (*Cermac*) – justamente no final/início da Avenida Tenente Coronel Duarte, mais conhecida pela população cuiabana por Avenida Prainha, em razão do córrego soterrado e que dava o nome antigo à avenida. A construção fica em frente ao Ginásio do Colégio São Gonçalo.

Essa é uma região bem movimentada da cidade que costuma ter engarrafamentos nos horários de pico, principalmente ao fim do dia. Em frente ao bar há uma espécie de praça em formato triangular que abriga um ponto de ônibus, uma banca de revista e barraquinhas de caldo de cana. De um lado funciona o já citado *Cermac*, e do outro uma loja de tecidos e uma oficina mecânica.

O Canelinha funcionava com dois ambientes³⁷² (Figura 34). No térreo ficavam mesas de sinuca, pebolim e alguns fliperamas e o bar. Neste ambiente também havia um telão no qual eram exibidos vídeos de *rock e heavy metal*. Era comum os clientes sentarem em cadeiras na calçada da frente. O *lugar* passou a ser ponto de encontro tanto para músicos quanto para o público em geral associado ao *underground* – como motociclistas³⁷³.

³⁷¹ Alguns cartazes de shows da época também identificavam esse *lugar* como Canelas Snooker Bar.

³⁷² São poucos os registros em imagens do *lugar*. Há vídeos feitos com o celular e disponibilizados no YouTube por Anderson Ataíde, membro de um clube de motociclistas e entusiasta da cultura *underground*. São registros do bar em si e do público que frequentava esse *lugar*. Cf. *Canela's Bar*. Disponível em: < <http://youtu.be/TYQu77Pb4wQ> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁷³ Cf. *Canela's Bar dia 21/07/2010*. Disponível em: < <http://youtu.be/a4Hs95443AE> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

Para acessar o piso superior, onde eram realizados os shows, o público precisava percorrer todo o salão de baixo e subir por uma estreita escada de madeira rente à parede. O andar de cima era uma sala ampla e escura, com um palco baixo montado à direita, próximo a janela e a uma porta. Esta porta dava acesso a um quarto pequeno: o camarim das bandas. Nele havia uma geladeira na qual os músicos tinham acesso a água e, em alguns casos, ao “cachê” (uma caixinha de cerveja em lata). O terceiro andar do prédio não era utilizado.

FIGURA 34: Registros visuais do Canela’s Rock Bar. À esquerda, banda Zagaia no palco do Canelas Rock Bar, em 2011. Ao fundo (à direita), a ponta que dava acesso ao “camarim”. À direita, visão dos fundos do andar térreo. A escada de madeira que dava acesso ao andar superior ficava ao fundo, à esquerda. As duas fotos de baixo: público no Canelinhas (à esquerda) e banda Raizers (à direita).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes (foto da banda Zagaia), [Print de um vídeo do YouTube](#) (superior direita; 2018) e [Rad Rocker](#) (duas fotos de baixo; 2018)

Os *shows*³⁷⁴ eram realizados nos moldes caseiros, com aparelhagem simples – quase em esquema de ensaio³⁷⁵. O local ficava abafado à medida que o público se

³⁷⁴ O Canelinha foi palco de um show realizado apenas com bandas femininas, o [Atomic Girls Party](#), em 2011. Quem esteve à frente do evento foi o movimento Rock Girls – Mato Grosso, cujo objetivo era incentivar uma maior participação das mulheres no cenário roqueiro cuiabano, mas principalmente

agitava, pois o teto era baixo e não havia muitos ventiladores. Por se tratar de um prédio antigo, da década de 1970, não havia saídas de emergência no piso superior – só a mencionada escada de acesso.

O prédio foi desvalorizado porque perdeu sua funcionalidade – afinal, subir e descer escadas não é algo *moderno*³⁷⁶. Bandas e público *underground* em geral, compostos por jovens, não viam empecilho em subir e/ou descer escada carregando instrumentos musicais e amplificadores.

Em meados de 2007 o Canelas mudou para a Rua 24 de Outubro, no meio da quadra entre a Avenida Marechal Deodoro e Avenida Presidente Marques – próximo a uma boate de música eletrônica³⁷⁷. A administração passou a ser realizada por Everton Lobão, e então o *lugar* já não possuía a estética de *inferninho* da primeira locação. Ainda assim, tornou-se um ponto de encontro para público roqueiro e *underground*, tanto em dias de evento quanto em dias “normais”, com som mecânico.

A segunda acomodação do Canelas³⁷⁸ não era das maiores: um salão comprido que tinha um pequeno (diminuto, na verdade) palco ao final. Havia uma janela de vidro na parede que ficava atrás do local onde a bateria era montada – parede essa que separava os dois banheiros do local do ambiente de circulação do público (Figura 35). Este espaço era preenchido com algumas cadeiras e do lado esquerdo (para quem estava de frente para o palco) funcionava o bar.

Algumas bandas de *rock* e *heavy metal* (*covers* e autorais) se apresentaram no local. Segundo Everton Lobão (2016)³⁷⁹, a relação estabelecida com as bandas era comercial e profissional. “Sempre tem aquelas bandas que não levam tão a sério o que estão fazendo, mais por esporte. E quando você está com o bar não é uma brincadeira, não é um *hobby*. Você tem um público que está pagando para ver o show e quer ver um show de verdade.” (LOBÃO, 2016, vídeo).

em bandas. A iniciativa, porém, não teve continuidade, mas foi importante para lançar luz sobre a participação feminina no *underground* cuiabano como um todo – um assunto ainda não explorado em profundidade. Sobre o movimento Rock Girls – Mato Grosso, cf. a página (sem atualizações desde 2012) no Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/RockersGirlsMT/> >. Acesso em 25 de maio de 2014.

³⁷⁵ Há disponíveis no YouTube alguns vídeos amadores de trechos de shows realizados no Canelinha. Cf. *Show Zortin Canela Bar Cuiaba MT*. Disponível em: < <http://youtu.be/2hUpUuPLcmA> > Acesso em 22 de setembro de 2018. Cf. também *Sing Out – Sexto Horário [SxO]*. Disponível em: < <http://youtu.be/8ms3deNXuzo> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁷⁶ Atualmente (2018) funciona uma Farmácia Popular no térreo do prédio.

³⁷⁷ O nome desse *lugar* atualmente (2018) é Garden. Funciona em um prédio histórico, de esquina.

³⁷⁸ Pouco tempo depois o bar passou a se chamar República Rock Bar.

³⁷⁹ Entrevista semi-estruturada registrada em vídeo no dia 15 de setembro de 2016.

FIGURA 35: Registros visuais do República Rock Bar. À esquerda, banda de Cáceres, Lady Evil (em 2007). À direita, parede decorada com caricaturas de personalidades do rock e *heavy metal*: Ozzy Osbourne (ao centro, embaixo), Ronnie James Dio (à esquerda, atrás de Eliomar Golçalves da Silveira, de camisa azul), Slash (ex-guitarrista da banda Guns'n'Roses, à direita), Lemmy Kilmister (vocalista e baixista da banda Motorhead, ao centro) e Angus Young (guitarrista da banda AC/DC, no canto superior direito). Agachado, o fotógrafo Fran Frassetto (que há tempos registra o cenário musical *underground* cuiabano).



Fonte: Acervo Pessoal de Julierne Costa (foto da esquerda) e Eliomar Gonçalves da Silveira (foto da direita)

Sob a direção de Lobão, o Canelas Rock Bar se transformou no República Rock Bar e passou a ser um espaço onde era possível ouvir rock, mas que não abriu mão do lucro (com venda de cerveja e ingressos) para o autogerenciamento do *lugar*. Porém, mesmo assim o bar fechou as portas em 2015.

5.4.1.4 Butteko

O Butteko, administrado por Cristiano Nakazato (mais conhecido por “Koringa”), foi um bar inaugurado em 2012 e que funcionou em três endereços. A primeira delas foi na Rua Arnaldo de Matos, no centro-sul de Cuiabá. Era um espaço pequeno onde mal cabiam duas mesas com quatro cadeiras, o que obrigava os frequentadores a ocuparem a calçada e parte da rua. O bar ficava ao lado de uma sapataria e praticamente de frente para um supermercado e uma igreja evangélica. Apesar do aparente ambiente conflituoso, foi neste endereço que o bar funcionou por cinco anos.

O primeiro Butteko era *lugar* com uma decoração peculiar que, segundo “Koringa” (2014)³⁸⁰, *montava-se sozinha*³⁸¹. Uma das paredes era toda ocupada por *posters* de shows e de bandas, desenhos que remetiam ao universo roqueiro, adesivos de parceiros como o Cavernas Bar (Subcapítulo 6.6.3.3), de estúdios de tatuagem (Skull Tattoo³⁸²) e outras artes visuais. O banheiro era um cubículo cuja porta tinha um sistema de roldanas que, ao abri-la, uma cabeça de boneca era suspensa. O interior do banheiro chegou ter uma decoração especial feita pelo ilustrador Julio Diniz³⁸³.

A decoração como um todo remetia à ideia de boteco, de *lugar* para conversar e beber cerveja. O ambiente tinha um quê de *vintage*, com um balcão adornado por telefone e máquina registradora antigos, caveiras coloridas, um baleiro giratório de vidro, *flyers* e outras quinquilharias. A parede atrás do balcão era ocupada por uma prateleira repleta de garrafas de bebidas alcoólicas e de refrigerantes antigos, e bem no alto, fitas VHS.

O Butteko chegou a oferecer algumas refeições e salgados feitos por Edna Barbosa³⁸⁴, que na época era companheira de Cristiano. Tudo era preparado em uma cozinha cujo espaço, além do fogão e dos *freezers*, era ocupado por prateleiras, engradados de cerveja e outros móveis e objetos.

Em 2013, em comemoração ao aniversário de um ano de atividades Butteko, “Koringa” organizou o evento Dia Mundial do Rock (comemorado mundialmente

³⁸⁰ Entrevista semi-estruturada registrada em vídeo no dia 30 de setembro de 2014, no Butteko, em Cuiabá. Algumas informações adicionais e pontuais foram obtidas via *Whatsapp* ao longo da investigação.

³⁸¹ Antes de realizar a entrevista, o pesquisador fez vários vídeos do interior do bar, com ênfase na decoração e na sociabilidade dos frequentadores. Neste vídeo, aos 18 segundos, aparecem “Koringa” e Edna Barbosa (cf. nota 384). Cf. *Ambiente Butteko – 2014 – com Edna e Koringa*. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1rdQsdNdWeqWgUwuMrXrL6PL09RXWcJ7C/view?usp=sharing> >. Acesso em 16 de janeiro de 2019. Há ainda vídeo feito por Rodrigo “Zortin” e disponibilizado no YouTube. Cf.: *Galera no Butteko – Cuiabá*. Disponível em: < <http://youtu.be/n6bmykvSoX8> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁸² Estúdio de tatuagem administrado por João “Skull”. Ele tocou baixo na banda Tombstone (Subcapítulo 6.1.12)

³⁸³ Julio Diniz também é baterista e tocou em bandas de rock alternativo em Cuiabá e algumas mais associadas ao *underground* metálico, como a Malevah (banda cuja sonoridade é próxima do *crossover* – cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380). O desenho feito por Julio no banheiro do Butteko tempos depois recebeu uma *intervenção* de um frequentador do bar, e isso inclusive gerou uma pequena celeuma entre os envolvidos – mas que foi resolvida amigavelmente.

³⁸⁴ Também conhecida como Dina Barbi. Ela não toca em banda, mas frequenta o cenário *underground* há tempos. Ela chegou a ajudar Valdivino Ferreira Vilas Boas, o “Cachorrão”, em dias de show no Cavernas Bar (Subcapítulo 6.6.3.3). Edna também esteve à frente do “Rango de Segunda”, um evento de caráter literalmente caseiro: ela recebia amigos do *underground* (e o público em geral) em casa e oferecia refeições a preços simbólicos, tudo muito simples. Rodas de violão eram comuns, pois os frequentadores, em sua maioria, eram músicos do cenário roqueiro e *heavy metal* cuiabanos.

no dia 13 de julho). Ele já tinha a experiência de ter feito evento semelhante em 1994, o “Kabulosos Ground Show” – quando ele morava em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. “Koringa” (2014) não sabe tocar nenhum instrumento musical, então para estar no *movimento* a solução que ele encontrou foi organizar eventos.

Na primeira edição do Dia Mundial do Rock o palco foi montado na frente do bar, na rua mesmo³⁸⁵. A entrada era gratuita e várias bandas do cenário roqueiro cuiabano se apresentaram. O evento teve patrocínio da Prefeitura de Cuiabá e do Governo do Estado, o que favoreceu a logística e a questão do aluguel de equipamentos de melhor qualidade. Este padrão foi mantido nas cinco edições do evento³⁸⁶.

Além do Dia Mundial do Rock, “Koringa” organizou pequenos eventos *no* Butteko. Na primeira locação (descrita acima) eram apenas apresentações *voz e violão*. Aldivan “Jacaré” Assad, ex-baixista da G.T.W. (Subcapítulo 5.2.6), apresentou-se algumas vezes interpretando músicas de Raul Seixas, e outros músicos *plugavam* guitarra e microfone e *faziam um som*. Show com banda só foram possíveis nas duas últimas locações do bar, entre o final de 2017 e primeiro semestre de 2018.

O segundo endereço do Butteko foi na Galeria Colonial³⁸⁷, um espaço comercial de feições antigas localizado na Rua Joaquim Murтинho, região Central de Cuiabá. O barAs mesas para os frequentadores ficavam dispostas no corredor da galeria, havia uma mesa de sinuca e na parede foi desenhado a figura de um demônio. “Koringa” lembra uma situação peculiar: certa vez um amigo dele cortou

³⁸⁵ Anderson Ataíde (cf. nota 372) também fez um registro da primeira edição do Dia Mundial do Rock organizado por “Koringa”, em 2013. Cf.: *Dia Mundial do Rock 13/07/2013... em Butteko*. Disponível em: < <http://youtu.be/XVoAqCOckko> >. Acesso em 22 de setembro de 2018. E há esta matéria veiculada em um canal de TV de Cuiabá. Cf.: *Cuiabá homenageia dia mundial do Rock*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=143&v=kQ5qAjB-AxU >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁸⁶ Na segunda edição do Dia Mundial do Rock, realizada em 2015, o palco foi montado em frente à Biblioteca Estevão de Mendonça – que fica ao lado da Igreja Matriz (cf. nota 40). Havia até um ônibus que emulava os veículos que as bandas de rock utilizam quando fazem turnês. Nesta edição foram convidadas bandas do Mato Grosso do Sul, mas um acidente as impediu de chegar em Cuiabá. A Gorempire (Subcapítulo 6.1.2) foi chamada às pressas. Foi o primeiro show da nova formação, com a estreia do guitarrista Thiago Silva. Porém a apresentação foi curta: policiais desligaram as caixas de som enquanto a banda ainda estava. Eles se justificaram citando a Lei nº 3819/1999, a Lei do Silêncio. Apesar do alvará para a realização do evento, a banda foi impedida de terminar a apresentação. A Gorempire divulgou no canal do YouTube uma música deste evento. Cf.: *Gorempire - Leachate (dia mundial do Rock)*. Disponível em: < <http://youtu.be/7xmHNsHFJcl> >. Acesso em 22 de setembro de 2018.

³⁸⁷ Cf. *print* feito pelo *Google Maps* da frente da Galeria Colonial, em Cuiabá. Disponível em: < https://drive.google.com/file/d/1mUHh8y_RdcHOWL-sRPJoKRfClxqrzViE/view?usp=sharing >. Acesso em 07 de janeiro de 2019.

o pé no bar e o sangue não foi limpo. Alguns comerciantes da galeria associaram a figura demoníaca com o sangue e acharam que naquele *lugar* eram realizados rituais satânicos.

Após sair da Galeria Colonial, “Koringa” reabriu o Butteko no bairro Santa Rosa, atrás de um *pub* que funciona em um *container*. Lá também foram realizados shows, mas o número de frequentadores era pequeno. “Era fora de mão para a galera”, diz “Koringa” (2018), que voltou para Campo Grande (MS) no final do primeiro semestre de 2018 e lá abriu o Butteko novamente.

Os *lugares* mencionados acima dimensionam a movimentação das bandas da cena roqueira cuiabana nesse período. Ressalta-se o espírito *DIY* como vetor de ações das bandas e produtores culturais *underground*: muitos shows foram custeados pelos próprios músicos, sem qualquer tipo de retorno financeiro – o que reforça a ideia de denegação ao lucro defendido pela contracultura.

É evidente que foram realizados shows em outros espaços da cidade nesse período: de bares a repúblicas de estudantes, passando por praças e estúdios de tatuagem. Mas interessa a esta pesquisa apenas aqueles espaços aos quais foi atribuído um sentido – tanto de resistência quanto de exaltação de um viés dionisíaco, festivo. O rock *underground* em Cuiabá inventou *lugares* para poder circular pela cidade

É preciso ter em mente que, enquanto ocorria a sobreposição das bandas aos *lugares* em âmbito local, durante a primeira década dos anos 2000 Cuiabá foi um dos epicentros da ascensão do chamado rock independente nacional. Esta movimentação foi capitaneada pelo Espaço Cubo/Fora do Eixo (cf. nota de rodapé 362). E concomitante a este cenário *indie*, o *underground* musical cuiabano mantinha uma periodicidade de shows, com bandas surgindo e outras tantas acabando. Ciclo natural de permanência e continuidade de uma cena musical.

Porém, após a inauguração de um *lugar* em especial a cena *heavy metal* cuiabana, de fato, passou a ser mais expressiva e *crystalizou-se* na cena musical cuiabana. É este período que nos interessa para a análise sobre o que está envolvido à ideia de *underground*.

CAPÍTULO 6

CENA *HEAVY METAL* CUIABANA

Figura 36: Polaroides da cena *heavy metal* cuiabana



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A emergência do *heavy metal* se confunde com a própria *crystalização* do *rock* em Cuiabá. Não havia uma fronteira restritiva entre os gêneros e entre o público dos anos 1980 e 1990: em um show de banda *punk* compareciam *headbangers*, e vice-versa. Todo mundo era do *underground*.

Porém, a partir do final dos anos 1990 esse espírito comunitário roqueiro perdeu força, e as bandas de cada subgênero passaram a se organizar levando mais em consideração afinidades sonoras e, obviamente, as relações sociais estabelecidas entre os envolvidos. Diferentes histórias convergindo para um mesmo ponto, um mesmo lugar. Surge, então, uma cena musical – nos moldes de Will Straw (1984; 2002; 2004; 2011; 2012; 2013) e Andy Bennett (2004).

Na história do *underground* cuiabano é possível identificar uma bifurcação do *rock tchapa e cruz*: enquanto algumas bandas optaram por seguir o *modus operandi* das bandas *indies*, outras optaram por uma distinta resistência subterrânea. Diferentes

maneiras-de-fazer associadas a táticas *trampolínicas* (CERTEAU, 2008) deram o tom da toada *underground* numa Cuiabá que acabara de entrar no século XXI.

Depois do fim da S.S. em (Subcapítulo 5.2.4) e da Alma Negra (Subcapítulo 5.2.6), o *heavy metal* voltou à tona em Cuiabá em 1993 com a banda Extremunção (Subcapítulo 4.3). Pouco antes disso porém, em 1991, foi formada a banda Homicídio. Mas ela não engrenou. “A banda ensaiava numa escola chamada Pica-Pau, no CPA³⁸⁸. A gente levava os equipamentos da casa do Ivan num carrinho de mão para ensaiar nessa escola. O nosso primeiro show foi na Praça do CPA. Era tudo muito mambembe, *do it yourself*. Não tinha estrutura, não tinha nada.”, relembra Jomar Brittes (2016, vídeo).

Outras bandas surgiram nesse período, mas duravam um ou dois shows apenas. O *boom* das bandas de *heavy metal* ocorreu, de fato, entre o final dos anos 1990 até a primeira metade dos anos 2000. É neste período que se inicia a cristalização da música pesada e seus distintos subgêneros na cena musical *underground* da cidade, assim como foi atribuído valor simbólico a um determinado *lugar*, o Cavernas Bar.

Após a inauguração do Cavernas Bar a cena *heavy metal* se cristaliza de fato, pois o *status* de *lugar* do bar motivou o surgimento de bandas locais e a realização de shows, principalmente com artistas de fora. Até 2011 as apresentações mantinham uma periodicidade – ainda que sujeita a falhas e imprevistos. A questão que se coloca é que a instauração de um *lugar* para a música pesada em Cuiabá fez uma enorme diferença na oxigenação da cena metaleira em si, e também possibilitou uma maior circulação informacional sobre a cultura *underground* na e da cidade.

Além de um *lugar*, o processo de *cristalização* do *heavy metal* em Cuiabá envolveu também o público ouvinte. Os autores que subsidiam esta tese costumam apontar a audiência do *heavy metal* como um grupo de jovens entre 12 e 22 anos, brancos e da classe trabalhadora, majoritariamente homens (ARNETT, 1991; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000; WALLACH, BERGER, GREENE, 2011).

Ora, na América Latina esse perfil é outro – e em Cuiabá, especificamente, trata-se de um grupo cuja singularidade reside, também e justamente, no fato de ser um grupo heterogêneo e não necessariamente branco e da classe trabalhadora. O que se mantêm é apenas a predominância do sexo masculino.

³⁸⁸ Centro Político Administrativo, um dos maiores bairros de Cuiabá, dividido em setores.

Em uma cidade cosmopolita como Cuiabá, é fácil encontrar negros, ruivos, pardos, ascendentes orientais e indígenas batendo-cabeça em um show de *heavy metal*. A fisionomia da cena *heavy metal* cuiabana é mesclada, há diversos traços étnicos. Há quem inclusive faça desta característica uma bandeira a ser defendida pelo *underground*. Ideias fascistas ou racistas, por exemplo, costumam ser rechaçadas com veemência pelos integrantes da cena metaleira em Cuiabá. Bandas que defendem esse tipo de ideia sequer são convidadas para shows.

Essa característica agregadora já era observada no *underground* cuiabano na cena roqueira dos anos 1980 (Capítulo 5). Em um mesmo *lugar* jovens de diferentes tons de pele, variados tipos de penteado e com diferentes aportes financeiros batiam-cabeça para as bandas locais e eventuais artistas de fora (Figura 37).

Figura 37: Público do *underground* cuiabano no Peça Bis, em 1998. As bandas que tocavam desciam do palco e passavam a integrar o público – algo que ainda hoje se repete. Destaque para um grupo de roqueiras (centro inferior da foto).



Fonte: Acervo pessoal de [Alisson Batistoni](#)

Ao abordarem o público ouvinte de *heavy metal* em geral, os autores supracitados identificam uma predominância masculina, algo que também se observa em Cuiabá. Porém, mesmo em número menor as mulheres também participam há tempos dos eventos *underground* pela cidade. Seja em show de *death metal* ou *black*

metal, a figura feminina está presente. Só a participação em bandas que não é algo comum – em especial as de *heavy metal*.

É óbvio que por ser heterogênea a cena *heavy metal* cuiabana também tem dissensos que colocam em xeque a própria ideia de uma identidade *underground*. “A cena *underground* em Cuiabá hoje é fracionada, fragmentada, pulverizada. O *underground* antes se caracterizava pela união entre as bandas e público. E hoje em dia isso se perdeu. Por isso acho que não existe mais *underground* em Cuiabá”, analisa o guitarrista Drailler Souza³⁸⁹ (2016, áudio).

É evidente que há quem discorde plenamente de Drailler. Mas a questão não é estar certo ou errado sobre o fim do *underground* em Cuiabá. O que está em jogo são os agenciamentos realizados pelas bandas e pelo público para a manutenção de uma cena musical. Os registros, os *lugares*, a comunicação! O exercício, porém, envolve *ver, ouvir* e, se possível, *sentir* a cena *heavy metal* cuiabana em suas particularidades.

E uma destas particularidades é o que pode-se chamar de *latência underground*. Há bandas que surgem, apresentam-se algumas vezes e simplesmente não tocam mais. Porém não são consideradas extintas. Não há pressa em realizar shows ou em gravar as composições. No momento oportuno os integrantes se reúnem, ensaiam e sobem no palco. Enquanto isso, a banda “descansa”, “está parada”.

Uma causa comum desse estado de *latência underground* é o fato de um ou mais integrantes da banda se mudarem para outra cidade. Os ensaios e os shows ficam sempre dependentes de uma série de questões logísticas. Quem mora no mesmo município ensaia seus instrumentos normalmente. Com os avanços e facilidades da tecnologia, é possível hoje gravar uma “guia” para que o músico distante consiga “ensaiar” onde estiver.

Outro motivo do hiato dos palcos é a troca de membros da banda: toda vez que sai e entra alguém, todas as músicas precisam ser repassadas – o que demanda uma série de ensaios. Há exemplos de bandas que ficaram anos ociosas ou inertes e que só voltaram a se apresentar quando conseguiram estabilizar a formação.

Além disso, a “vida comum” que vai além dos palcos exorta as bandas à *latência underground*. Filhos, estudos, trabalho e outras obrigações do cotidiano

³⁸⁹ Drailler já havia emitido opinião semelhante em uma entrevista ao Jornal Folha do Estado, na edição de 20 de setembro de 2009. Na ocasião alguns integrantes da cena mostraram-se muito incomodados com as afirmações do guitarrista.

suprimem a periodicidade dos ensaios e, conseqüentemente, das apresentações ou de possíveis gravações.

Para alguns dos entrevistados, o aspecto contracultural e crítico do *underground* é o que mantém acesa a verve criativa das bandas e incentiva o apoio à cena musical. O lucro não é almejado, até porque quando o é, nem sempre é obtido. Assim, o apoio é sempre local, no *lugar*.

“Não adianta o cara querer ser todo radical, vestir todo de preto, bracelete de prego, ser *brutalção*, mas o cara não apoia as bandas e não vai aos shows. Só vai aos shows de banda grande. É preciso comparecer!”, explica o baterista da banda de *death metal* Kromorth (Subcapítulo 6.1.1), Elton Bernadino³⁹⁰.

A cena *heavy metal* cuiabana se movimenta e se mantém a partir de uma dinâmica particular e local de *comparecimentos* aos shows e aos *lugares*. Esta dinâmica envolve, evidentemente, uma série de escolhas estéticas que culminam em sonoridades e visuais singulares – mesmo que construídos a partir dos clichês que caracterizam este ou aquele subgênero musical. O processo criativo e a expressão sonora dizem algo sobre o *modus operandi* dos envolvidos com a cultura *underground*, assim como os espaços onde a música pesada é consumida.

Acordes distorcidos e berros incompreensíveis, para além de uma expressão artística, também ressoam indícios das *trampolinagens* dos músicos para manter as respectivas bandas em atividade. A maneira como elas executam determinados subgêneros do *heavy metal* em Cuiabá esclarece e informa sobre algumas das táticas de resistência/insistência do *underground*.

6.1 *Death metal reigns in Cuiabá*

O *death metal* é um subgênero do *heavy metal* que muitas bandas cuiabanas adotaram como modelo estético. A dimensão sonora é composta por músicas rápidas

³⁹⁰ Entrevista semi-estruturada realizada via *e-mail* no dia 18 de maio de 2018. Elton frequenta *underground* cuiabano desde 1997. Atualmente ele é acupunturista e *designer* gráfico. Enquanto instrumentista, foram anos até ele conseguir comprar todas as peças da sua bateria. “E até hoje ainda gasto dinheiro com ela”, diz ele, que é um dos únicos, senão o único, a tocar com dois bumbos em Cuiabá. Cf. o vídeo *Kromorth solo bateria 23.06.18*, publicado pelo próprio Elton Bernadino. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sQJ5sHfRGkI> >. Acesso em 03 de agosto de 2018.

e agressivas³⁹¹ aliadas a vocais guturais ininteligíveis; a dimensão visual mantém o padrão de roupas escuras e alguns itens da *héxis underground* (*spikes*, coturno e correntes, por exemplo); a dimensão verbal faz referência ao temas macabros, morte, violência, misantropia e distopia (WIEDERHORN, TURMAN, 2015).

Apesar de a Extremunção estar associada ao *death metal*, o som que a banda executava enquanto esteve ativa (1993-2003) é mais parecido hoje com *thrash metal*. As primeiras a utilizarem as dimensões sonora, visual e verbal do *death metal* ainda nos anos 1990 foram a Morticide, Krematorium, Die Human Race e Kromorth.

A Morticide se formou em 1997 e encerrou as atividades em 2002 – os ex-integrantes passaram a compor algumas bandas que serão mencionadas nos próximos subcapítulos.

A Krematorium também foi formada em 1997. Ela teve como integrantes Joelcio Lemes Fagundes (baterista), Edie Gordo (vocalista), Max Borges (baixista) e Sérgio Tattoo (guitarrista). Após alguns shows, a banda encerrou as atividades em 1998.

Já a Die Human Race surgiu em 1998 e continua ativa. Ela já passou por várias formações e tem diversos registros.

6.1.1 Kromorth

Formada em 1999, a proposta da Kromorth na verdade é o *brutal death metal*, uma vertente mais extrema do subgênero caracterizada por músicas rápidas, guitarras ríspidas, vocais guturais e bateria acelerada – com metranças e bumbo duplo velozes e contínuos.

A banda lançou uma *fitá-demo* (K7) no início dos anos 2000, *In the name of Kutulu*. São três músicas gravadas em um estúdio em São Paulo, com sonoridade que remete às bandas dos anos 1980. Todo o processo de gravação foi pago pela banda. O que chama a atenção no registro é a qualidade da gravação. Atualmente este material está disponível para *download* no BandCamp³⁹² da banda.

³⁹¹ Mas também é comum bandas de death metal adotarem andamentos mais lentos, com partes mais cadenciadas. Esta abordagem estética é comumente associada à expressão *death metal old school*, em referência às primeiras bandas deste subgênero cuja sonoridade não era tão acelerada – algo que ficou mais comum a partir do final dos anos 1980.

³⁹² Cf. perfil da Kromorth no BandCamp: <https://kromorth.bandcamp.com>.

A Kromorth chegou a tocar na abertura de shows importantes na cena, como as primeiras vezes que a Krisiun tocou na cidade, no começo dos anos 2000³⁹³. Porém, a Kromorth ficou anos sem subir nos palcos, e para alguns ela inclusive havia acabado. A banda se manteve ativa *subcutaneamente* com ensaios, tentando manter uma formação estável.

Em 2015 ela retomou as atividades com novos integrantes, mas com a mesma sonoridade. A atual formação (Figura 38) é composta por Rodrigo Auad (guitarra e vocal) e Fábio Agassi³⁹⁴ (guitarra) – únicos integrantes da primeira formação –, Lincoln Lima (baixo) e Elton Bernardino (bateria).

Figura 38: Kromorth: formação atual (2018). Da esquerda para a direita: Fábio Agassi (guitarrista), Elton Bernardino (baterista), Rodrigo Auad (guitarrista e vocalista) e Lincoln Lima (baixista).



Fonte: [Página oficial da banda no Facebook](#) (2018)

³⁹³ Cf. Hoje tem rock pesado no Cuiabá Metal Fest. Disponível em: < <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=121913> >. Acesso em 08 de julho de 2018.

³⁹⁴ Ele também é *luthier* de guitarra. A *luthieria* é um tipo de serviço relacionado à música. Trata-se da construção ou reparo de instrumentos musicais. A associação mais comum ao termo é referente aos instrumentos de corda, mas é possível encontrar profissionais que se dediquem a outros nichos, como a percussão. Em Cuiabá, por exemplo, além de profissionais dedicados ao conserto de guitarras há um *luthier* de bateria – que inclusive fabrica a “própria versão” do instrumento. O nome é sugestivo: Feito à mão. Cf. página oficial do *luthier* no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/Feito-a-Mao-by-Marcio-Costa-144537042266921/>.

Em 2018 lançou o *full length Geodesic Beast* (Figura 39) com 12 músicas, tendo sido a introdução do disco produzida por Moyses Kolesne, guitarrista da banda brasileira Krisiun³⁹⁵ – uma referência mundial do *brutal death metal*.

Figura 39: Registros sonoros da Kromorth. À esquerda, capa do primeiro registro da Kromorth (lançado originalmente em K7), *In The Name Of Kutulu* (2000). À direita, capa do *full length Geodesic Beast* (2018), gravado de modo analógico.



Fonte: Prints do Youtube: [Capa 1](#) (2018) e [Capa 2](#) (2018)

Desde o início a banda direcionou a dimensão visual e verbal para um viés relacionado à morte e violência. As letras trazem críticas ao cristianismo e à humanidade em geral. A agressividade se inicia pelos títulos das músicas: *I lost my soul* (Perdi minha alma) e *Prisoner of Death* (Prisioneiro da morte), do registro de 2000, e *Geodesic Beast* (Besta Geodésica), *Human Deception* (Decepção Humana) e *Hymn of Apocalypse* (Hino do Apocalipse), do *full length*, por exemplo.

Assim como o primeiro registro, *Geodesic Beast* foi gravado de forma independente. O que o diferencia é o fato de ele ter sido gravado de maneira analógica – em fita de rolo, como antigamente. A capa, correspondente à dimensão visual do subgênero ao qual a banda está vinculada, foi feita pelo artista Rafael Tavares, que é conhecido por ilustrar capas para diversas bandas de *heavy metal underground*³⁹⁶.

Geodesic Beast já evidencia um caráter mais profissional que o padrão comumente observado no *underground* cuiabano. Segundo o baterista da banda, Elton Bernadino, o custo que a banda arcou para o registro foi em torno de R\$ 7 mil reais

³⁹⁵ Cf. página oficial da banda: <https://www.krisiun.com.br>.

³⁹⁶ Cf. página oficial do artista: <https://rafael-tavares.com/projects>.

(valor abatido com cartão de créditos e economias dos demais integrantes). O disco saiu em formato digital e físico e tem sido distribuído por pequenos selos.

Além da recepção positiva em sites especializados em música pesada³⁹⁷, o *full length* possibilitou a Kromorth uma pequena turnê no segundo semestre de 2018³⁹⁸, mas no esquema *do it yourself* típico do *underground*: o custo das passagens, claro, fica a cargo da própria banda.

O álbum também rendeu parcerias com uma pequena produtora, a Diabolicum Productions³⁹⁹. Ela também atua como selo musical e auxilia na divulgação e distribuição do disco.

6.1.2 Gorempire

Ainda nos anos 2000, no segundo semestre, foi formada outra banda de *death metal* em Cuiabá, a Gorempire. Luiz Paulo de Souza Silva, o Magrão, conheceu Cristiano Souza no curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), e ambos decidiram montar o Rotten Project. Este projeto foi o estopim para a formação da Gorempire, que passou a contar com Giuliano Costa (vocalista, irmão de Cristiano), Camilo Pio Saes (guitarrista) e Augusto César Silva (guitarrista, irmão de Magrão)⁴⁰⁰.

A Gorempire participou de diversos shows em Cuiabá no início dos anos 2000, na UFMT e em outros espaços que foram alugados para a realização de shows. Em 2004 eles lançaram o primeiro registro, em K7, *Symposium of Sickness*⁴⁰¹, material este que não é dos mais fáceis de se encontrar atualmente. Foram feitas entre 500 e 800 fitas⁴⁰². Além deste registro há dois EPs: *Bloodfeast*, de 2009, e *...For*

³⁹⁷ Cf. as entrevistas concedidas aos sites [Metal no Papel](#) e [Detector de Metal](#), além da [resenha no site da Roadie Crew](#), conceituada revista sobre *heavy metal* e música pesada em geral.

³⁹⁸ Cf. o cartaz com as datas e as cidades dos shows: https://1.bp.blogspot.com/-OgO8CZ-ELpY/Wuh-I0kPP7I/AAAAAAAAA6i4/HD70kd3KrqES0J8s1kdivrXxV_-4fUmCgCLcBGAs/s1600/kromorth_tour_cartaz.png

³⁹⁹ Cf. página oficial no Facebook: <https://www.facebook.com/diabolicumproductions>.

⁴⁰⁰ Magrão é publicitário, e Cristiano formou-se em Rádio e TV, Camilo Pio Saes é engenheiro sanitário, Augusto César é policial militar. Todos passaram a frequentar a cena *underground* cuiabana em meados dos anos 1990.

⁴⁰¹ Cf. a música *Necrofucking Art*: <https://www.youtube.com/watch?v=vhHakM6fZTY>. Acesso em 15 de junho de 2017.

⁴⁰² Entrevista concedida por Luiz Augusto “Magrão” ao blog Questões e Argumentos. Disponível em: < <http://questoesargumentos.blogspot.com.br/2014/10/gorempire.html> >. Acesso em 15 de outubro de 2014.

Vermis, lançado em 2014 (Figura 40) – mesmo ano em que foi distribuído, também em poucas cópias, o DVD ao vivo *The Grotesque Still Alive*⁴⁰³.

As letras da Gorempire giram em torno de temas violentos, assassinatos e distopia. “Toda essa palhaçada que acontece por aí é o que inspira a gente a escrever música.”, diz Magrão (2016, vídeo). Para ele, as músicas possuem um viés crítico, como em *Third World* (“Terceiro Mundo”, em tradução livre), contida no EP *Bloodfeast*, de 2009: “Nós nascemos aqui / Rodeados / De fome / E um mar de merda / Depois do nosso nascimento / Até o dia da nossa morte / A terra sob meus pés / Não está no meu direito / Tanta riqueza / Para tão poucas pessoas / Enquanto uma garota desesperada / Entre o depósito de lixo / Procura por seus filhos / Com olhos famintos / Vendo um peito canceroso / Como seu próximo jantar”⁴⁰⁴.

Figura 40: Discografia da Gorempire. Da esquerda para a direita: encarte da fita-demo (K7) *Symposium of Sickness* (2004), os EP *Blood Feast* (2009) e *...For Vermis* (2014).



Fonte: [Print do YouTube](#) (capa da fita-demo; 2018), e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Os registros da Gorempire seguem a dinâmica do *underground*: foram bancados pelos próprios integrantes – e o DVD contou com o apoio de uma rede de amigos. Soma-se a isso a astúcia dos músicos. O EP *...For Vermis*, por exemplo, foi gravado no *home studio* que fica nos fundos da casa da mãe de Camilo Pio Saes – no bairro Boa Esperança. A banda ensaia há mais de 10 anos nesse espaço, que também é eventualmente alugado para outras bandas ensaiarem.

⁴⁰³ A banda também lançou uma coletânea que abrange os registros feitos ao longo de 10 anos (2004-2014). O disco se chama *A decade of repugnance – Gore Collections 2004-2014* e foi distribuído (e vendido a R\$ 5,00) em uma capa de papel preta, sem encarte, em 2015.

⁴⁰⁴ Do original: “We born here / Arounded / Of hungry / And one sea of shit / After our birth dates / Until our death day / The land under my feet / Is not in my right / So much wealth / For so few people / While a desperate girl / Between the garbage dump / Looking for your children / With hungry eyes / Seeing a cancerous breast/ Like your next dinner”.

O *home studio* usado pela Gorempire é equipado com ar-condicionado, iluminação e revestido de *sonex* (material usado para reduzir a vazão do som). Na parte externa – na verdade o restante do estúdio: uma antessala com sofá, livros, bebedouro e instrumentos musicais, além de um pequeno banheiro – fica um computador de gabinete ao qual são plugados outros *gadgets* (placa de áudio, por exemplo) que possibilitam a gravação. Tudo é registrado com poucos microfones, e eles não chegam a ser específicos para cada instrumento (Figura 41).

Figura 41: *Home studio* de Camilo Pio Saes (baterista da Gorempire). À esquerda, em sentido horário: computador usado nas gravações, visão geral do estúdio e, abaixo, amplificadores disponíveis no estúdio.



Fonte: Acervo pessoal de Camilo Pio Saes

O resultado sonoro deste tipo de gravação costuma oscilar entre o possível diante da precariedade técnica e uma fetichização da estética precária que caracteriza o *underground* – principalmente por parte das bandas *raw*. Não é o caso da Gorempire, que almeja registros límpidos e bem equalizados.

É claro que foram necessários anos de investimento até que a banda passasse a utilizar instrumentos de melhor qualidade e pudesse realizar suas próprias

gravações⁴⁰⁵. Em entrevista a um blog⁴⁰⁶, Magrão discorre um pouco sobre a *maneira de fazer* que a banda encontrou para fazer circular a produção autoral. Trata-se de uma estratégia que permite, ainda que precariamente, produzir, mapear e impor um modelo de circulação:

Infelizmente esse material foi muito limitado, apenas 100 cópias. Sendo assim, fica impossível divulgá-lo bem. Mas temos recebido ótimos comentários dos amigos que conseguiram adquiri-lo. [...] A qualidade do áudio é um ponto que pretendemos melhorar, já que gravamos, mixamos e masterizamos tudo em nosso *home estúdio* (o Camilo trabalhou bastante e com poucos recursos), e infelizmente ainda não temos os melhores equipamentos e programas, falta experiência também na captação e edição do áudio, enfim [...]. (MAGRÃO, 2014, *on-line*)

Este é um estratagema realizado comumente pelas bandas diante do imbróglio financeiro que atrapalha a produção de materiais com maior qualidade – a periodicidade não costuma ser uma preocupação tão urgente. Por mais que o resultado estético final não seja o desejado, tem-se no registro o valor simbólico de uma ação de resistência/insistência.

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como “consumo”, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas “piratarías”, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos. (CERTEAU, 2008, p. 94)

A Gorempire continua em atividade⁴⁰⁷ (2018), mas as apresentações diminuíram consideravelmente se comparadas com a primeira década dos anos 2000. Após a saída dos irmãos Giuliano e Cristiano Costa (vocalista e baterista, respectivamente), houve um remanejamento instrumental na banda. Atualmente (2018) a formação conta com Augusto Silva (guitarrista), Thiago Silva (guitarrista), Camilo Pio Saes⁴⁰⁸ (baterista) e Luiz “Magrão” (vocalista/baixista).

⁴⁰⁵ Apesar de a Figura 42 ser composta por fotos tiradas no início de 2018, a estrutura física do estúdio é a mesma desde a construção. Em termos de aparelhagem, observa-se que ela praticamente não alterou desde 2008 – basicamente foram acrescentados alguns amplificadores e cabeçotes.

⁴⁰⁶ Entrevista concedida por Luiz Augusto “Magrão” ao blog Questões e Argumentos. Disponível em: < <http://questoesargumentos.blogspot.com.br/2014/10/gorempire.html> >. Acesso em 15 de outubro de 2014.

⁴⁰⁷ Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/Gorempire>.

⁴⁰⁸ Após a saída de Cristiano Costa, a banda chegou a fazer testes para encontrar outro baterista. Não obtendo sucesso, Camilo Pio Saes decidiu deixar a guitarra e assumir a bateria. Thiago Silva entrou para suprir a necessidade sonora de duas guitarras.

6.1.3 Antrochaotic

Outra banda de *death metal* que integra a *cena heavy metal* cuiabana é a Antrochaotic⁴⁰⁹. Na verdade ela foi formada em 2002 na cidade de Salvador, na Bahia, onde Júlio Mangini⁴¹⁰ (guitarrista e vocalista) morou por quatro anos. Junto a Paulo Vinícius de Ávila Pires (baixista e vocalista), e Daniel Beans⁴¹¹ (baterista), a banda chegou a fazer um show em 2003 e a gravar um *cd-demo* com quatro músicas autorais. O registro foi no esquema *one take*: bateria, baixo e guitarra ao mesmo tempo, e depois foram acrescentadas as vozes e as guitarras solo. Como não recebeu um título oficial, o material ficou conhecido apenas por “*demo*”.

Figura 42: Antrochaotic. À direita, Júlio Mangini e Leôncio Pio Saes (à esquerda) em show realizado e, Tangará da Serra, em 2006. Na ocasião a banda tocou sem o baixista Jossan Petrenko.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

⁴⁰⁹ Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/antrochaotic>

⁴¹⁰ Júlio Mangini concedeu uma entrevista semi-estruturada via *Whatsapp* no dia 09 de outubro de 2018. O contato só foi possível nesta data devido à distância (Julio mora em Brasília, onde trabalha como professor de História do Instituto Federal em Brasília) e à disponibilidade do entrevistado em responder as questões enviadas pelo pesquisador.

⁴¹¹ Daniel Beans atualmente é baterista da banda de *death metal* soteropolitana Headhunter D.C.. Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/HeadhunterDc>.

Após se mudar para Cuiabá, Júlio assumiu o vocal e recrutou Leôncio Pio Saes (guitarrista), Camilo Pio Saes (baterista) e Jossan Petrenko (baixista) para continuar a banda. Após se manter ativa e tocar periodicamente em shows⁴¹² – inclusive em outros municípios mato-grossenses –, a Antrochaotic está no estado de *latência underground* no qual há anos não se apresenta ao vivo. Contudo ela não é considerada extinta.

E apesar da distância dos palcos⁴¹³ (o último show foi em 2008), em 2017 a Antrochaotic lançou o *cd-demo Antifa Manifesto*⁴¹⁴. O material foi gravado em Brasília, onde atualmente Júlio mora. Leôncio gravou as guitarra-base e os solos, Júlio gravou voz, guitarra-base e baixo. Mais uma vez a bateria foi programada e, para soar mais orgânico, cada parte do instrumento foi gravada à parte para a utilização na programação.

6.1.4 Eighteenth Angel

No começo dos anos 2000 foi formada a Eighteenth Angel, também de *death metal*. A banda surgiu em Diamantino (município a 200 km ao norte de Cuiabá), mas tempos depois os integrantes passaram a morar na capital mato-grossense. Em 2002 lançaram a demo-tape *Eighteenth Angel*⁴¹⁵, e três anos depois um segundo material *demo*, *The Art of Death Never Die...* (Figura 43). A banda também tem material gravado em uma coletânea-tributo ao Vulcano⁴¹⁶.

⁴¹² Cf. a música *Democracídio*, em show realizado em 2005 no Skate Park. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=fhPwR8J3SHA> >. Acesso em 23 de setembro de 2018.

⁴¹³ Leôncio e Camilo continuam atuando no *underground*: o primeiro com bandas *cover*, o segundo em bandas autorais. Jossan Petrenko parou de frequentar a cena.

⁴¹⁴ Cf. *Antifa Manifesto* (2017). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ho5p2EPY4Zk> >. Acesso em 23 de setembro de 2018.

⁴¹⁵ O áudio foi postado no YouTube: Eighteenth Angel (demo tape 2002). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MamMyciwHM8> >. Acesso em 14 de outubro de 2016. A fita-demo pode ser comprada por R\$ 9,00 no site da gravadora e distribuidora *underground* Misanthropic Records. Cf. página oficial da Misanthropic Records: <http://www.misanthropic.com.br>.

⁴¹⁶ Banda de *black/death metal* formada em Santos (SP) em 1981. A Vulcano fez época no *underground* nacional. Cf. página oficial da banda: <http://www.vulcanometal.com>.

Figura 43: Eighteenth Angel. À esquerda, capa de *The Art of Death Never Die...*, de 2005. À direita, show da banda em 2005, no Cavernas Bar, em Cuiabá-MT.



Fonte: [Print de vídeo do YouTube](#) (2018) e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A Eighteenth Angel fez várias apresentações durante os anos 2000, inclusive em algumas edições do Art Underground, um dos mais importantes eventos dedicados à cultura subterrânea em Cuiabá.

A última formação da banda a se apresentar contou com Edmilson Gaudêncio (vocalista), Luiz Magrão (baixista), Henrique Villa (guitarrista) e Kleberson “Baixinho” Jorjão (baterista). Atualmente Eighteenth Angel está em estado de *latência underground*⁴¹⁷.

6.1.5 Anatomy Rotted

Dentro do espectro sonoro do *death metal* vale citar ainda a Anatomy Rotted (Figura 44), formada em 2002 por Marco Aurélio (guitarrista e vocalista), e Luciano “Punk” Santos (baterista e vocalista) e Moscão (baixista/guitarrista). Os três integrantes já tocavam ou passaram a tocar em outras bandas da cena *heavy metal* cuiabana após o “fim” da Anatomy Rotted, em 2006⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Cf. página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/EighteenthAngel>.

⁴¹⁸ As aspas não são por acaso: assim como outras bandas, ela está em estado de *latência underground*, tanto que no dia 11 de novembro de 2011 Marco Aurélio e Luciano Punk fizeram uma apresentação no Cavernas Bar com a Anatomy Rotted. Foi o show “Mortário de Horrores”, e contou com as bandas Total Desastre, Burning in Hate, Cópula Infame e Mental Plague.

Apesar do curto período de atividade, o trio chegou a gravar uma *fita-demo* em 2004. Edição limitada de 100 cópias com a gravação de um ensaio – um registro no estilo *do it yourself*.

As bandas de *death metal* citadas acima, apesar dos registros feitos à *trampolinagem*, eram ouvidas essencialmente em shows *underground*, ao vivo. A quantidade dos registros era exígua, então nem todo mundo tem o material. O consumo da música pesada era realizado basicamente *in loco* – nos *lugares*.

Figura 44: Anatomy Rotted. À esquerda, raro exemplar da fita-demo da Anatomy Rotted, lançada em 2004. À direita, em cima, a banda: Moscão, Luciano Punk e Marco Aurélio. Abaixo, Luciano Punk na bateria em show da época.



Fonte: Arquivo pessoal de Moscão

6.1.6 Malignant Excremental

A Malignant Excremental (Figura 45) é uma das bandas da cena *heavy metal* cuiabana mais antigas ainda em atividade. Ela foi formada em 2005 por Luciano “Punk” Santos (ex-Anatomy Rotted) na guitarra e no vocal, e por Valdivino Ferreira Vilas Boas, mais conhecido como Cachorrão, na bateria. Cachorrão é o idealizador e

administrador do Cavernas Bar, um *lugar* paradigmático ao *underground* cuiabano (Subcapítulo 6.7.3.1). A banda chegou a ter o baixista Luiz “Magrão” como integrante, mas voltou a ser dupla após uma pausa em 2009.

Figura 45: Malignant Excremental. À esquerda, Luciano “Punk” Santos (guitarrista) e Cachorrão (baterista), em show de estreia, em 2005. À direita, quando a banda se tornou um trio com o baixista Luiz Magrão, ainda em 2005. Detalhe para a dimensão visual.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes (foto à esquerda) e [MySpace da banda](#) (2017)

A dimensão sonora da Malignant Excremental é crua e direta: *riffs* de guitarra, bateria ora acelerada ora cadenciada, e vocal que vai do gutural ao esganiçado⁴¹⁹. As letras possuem os títulos mais incomuns do *underground* cuiabano: “Horrendos zumbis sedentos de sangue, diabólica forma do mal instalando horror”, “Assassino sádico e canibal em um mórbido esartejamento de faces”, “Doenças pruridas internas, infecções cutâneas” e outros que explicitam uma verve criativa relacionada a violência, escatologia, doenças e toda sorte de temas *gore*⁴²⁰.

A dimensão visual é um elemento essencial para a compreensão da dimensão verbal de bandas como a Malignant Excremental. Os músicos costumam usar nas

⁴¹⁹ Cf. *Malignant Excremental - Absoluto Humor Negro, Tenebroso Clima de Horror*. Disponível em: < <http://youtu.be/v8QdNUNUT80> >. Acesso em 03 de março de 2015. Cf. também *Malignant Excremental*. Disponível em: < <http://youtu.be/Pn3TujksJoU> >. Acesso em 08 de março de 2017. Há uma diferença de três anos entre o primeiro e o segundo vídeo, mas percebe-se que há uma constância nos elementos sonoros e visuais da Malignant Excremental. É algo que se manteve praticamente inalterado desde a formação da banda – ou seja, há tempos ela possui uma *assinatura sonora*. Observe-se, contudo, uma evolução técnica dos músicos, que passaram a tocar melhor os instrumentos.

⁴²⁰ O termo “gore” pode se traduzido como “sangue coagulado” ou “sanguinolência”. Ele advém de um segmento cinematográfico marcado por cenas violentas, vísceras e mutilações. É a mesma tônica do *splatter*, subgênero cinematográfico de terror cujo foco é sangue e violência. O *splatter*, dentro do *heavy metal*, segue a mesma linha temática junto a uma dimensão sonora calcada em músicas velozes e vocais gritados.

apresentações aventais cirúrgicos “ensanguentados”, além de correntes e *spikes*. Luciano “Punk” Santos também já se apresentou com pedaços de carne ou gordura pendurados no corpo – além de dispô-los em pedestais (Figura 46). Há uma teatralidade explícita nas apresentações da Malignant Excremental, pois o visual remete aos filmes de terror *thrash*, a doenças psíquicas e moléstias em geral.

Figura 46: Luciano “Punk” Santos. Ele é vocalista e guitarrista da Malignant Excremental. A foto é de uma apresentação realizada no Cavernas Bar em 2013. Destaque para o pedaço de carne pendurado no pedestal: ao final do show Luciano o jogou na plateia.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Os elementos visuais dialogam diretamente com versos que mais parecem obituários ou descrições das mais variadas patologias. No geral, a estética da Malignant Excremental flerta com o *splatter*. Além das melodias pouco ortodoxas, o vocal gutural torna quase tudo incompreensível ao vivo.

A arte dos discos lançados pela Malignant Excremental trazem todos os elementos visuais explorados nos shows. São produções independentes cujos encartes são semelhantes aos zines: montagens⁴²¹ feitas no computador unindo várias fotos que são impressas em sulfite A4 e xerocadas em PB. Dependendo da qualidade da cópia, mal se consegue identificar quem aparece nas fotos.

A distribuição é feita pela própria banda, que se encarrega de levar o material aos shows, principalmente quando é em outra cidade. A banda não tem interesse em ter seus discos lançados por selos ou gravadoras.

A Malignant Excremental lançou em 2007 um *split* com a banda de *death metal* Tombstone, de Tangará da Serra (município a 250 km de Cuiabá). Cinco músicas para cada banda, e duas capas: o lado da Malignant (“Torturas, mutilações⁴²² e esquartejamentos”) traz uma figura com máscara médica segurando um cutelo e corpos dilacerados. O lado da Tombstone (“Exhumation”) é ilustrado por uma mulher suspensa por ganchos, sem as pernas e com vísceras à mostra (Figura 47).

Ao longo de 14 anos de existência a Malignant Excremental⁴²³ lançou cinco discos e participou de algumas coletâneas. Uma delas é a Mortário de Horrores⁴²⁴, lançada em 2010 em edições numeradas manualmente. Nela estão contidas basicamente todas as bandas da cena *heavy metal* cuiabana – incluindo as tangaraenses Spawn Malediction, Presságio de Morte e Tombstone.

A coletânea Mortário de Horrores foi lançada pela Fatal Horror Produções, capitaneada por Luciano Punk. É uma forma de retroalimentar a própria cena e de deixar registrado, ainda que precariamente, o nome das bandas na trajetória do *heavy metal* em Mato Grosso, com destaque a Cuiabá.

⁴²¹ Os zines são comumente feitos a partir de colagens de recortes de revista e outros tipos de publicação. Cf.: Subcapítulo 7.2.

⁴²² Tempos depois a banda lançou o disco com a mesma capa, mas sem o erro de português no título.

⁴²³ A Malignant Excremental continua ativa. Além dos materiais mencionados nesta pesquisa, a banda possui o disco “Sentindo cheiro de cadáveres” (2005), uma *split-tape* com a banda paulista de *noisegrind* Noise – de grande reconhecimento no meio *underground* extremo nacional –, e um disco com registros ao vivo de ensaio e shows, “Absoluto horror negro tenebroso clima de horror”, lançado em 2014. Há previsão de lançar material novo em 2018, em fita K7, com título “Lacerações de corpos estripados”.

⁴²⁴ O material é semelhante aos anteriormente citados: a capa é uma impressão em preto e branco feita em papel reciclado, há um encarte estilo zine com fotos e informações de contato das bandas e o CD não tem arte – apenas as letras “M.D.H” escritas manualmente em referência ao título da coletânea.

Figura 47: Registros sonoros da Malignant Excremental. Em cima, capa do disco Horrendos zumbis sedentos de sangue, diabólica forma do mal instalando horror, de 2007. À direita, o CD em si, colorido com *spray*. Abaixo, capa do *split* lançado com a banda tangaraense Tombstone (Subcapítulo 6.1.10).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Há tempos Luciano é engajado em prol do segmento musical *underground* em Cuiabá. Em 1999, por exemplo, ele realizou uma proposta sonora experimental de *noisecore* chamada Motivos para Morrer. Segundo a definição de Luciano⁴²⁵, era “um som misantrópico” feito com um baixo distorcido e com aparelhos industriais (furadeira, lixadeira, liquidificador). A *barulheira* foi gravada em fita K7 em um rádio caseiro. Luciano elaborou capa para o registro, fez 100 cópias da fita enviou cerca de 50 delas para bandas da Europa através de cartas. Nem ele possui cópia desse material.

⁴²⁵ Entrevista não-estruturada concedida via *Whatsapp* em dois dias, 17 e 18 de julho de 2018. Boa parte do Luciano informou já havia sido obtido em conversas informais durante os shows e ao longo do período em que o pesquisador participou da cena *heavy metal* cuiabana.

6.1.7 Total Desastre

Em 2006 foi formada a banda Total Desastre (Figura 48), que executa um *death metal* com um quê de *thrash metal*. Trata-se de um som mais cru e direto, construído basicamente em cima de *riffs* de guitarra. A Total Desastre tem como fundadores Cachorrão (baterista), Añaretã Nhe'e Raxave Anha Ratto⁴²⁶ (guitarrista) e a vocalista Gislene Marcolan. O baixista, que entrou pouco tempo depois, é Camilo Pio Saes (integrante da Gorempire).

Figura 48: Total Desastre. Da esquerda para a direita: Añaretã Nhe'e Raxave Anha Ratto, Camilo Saes, Gislene Marcolan e Cachorrão. Destaque para a *héxis underground*: cintos com balas, *spikes*, correntes, colete com *patches* e roupas pretas.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

⁴²⁶ Trata-se de um nome indígena que significa “Demônio infernal subversivo e contestador” em guarani. “Ratto” é o apelido dele. Ele prefere ser identificado desta maneira, e não com o “nome oficial”. Aliás, essa foi uma particularidade encontrada ao longo da pesquisa: muitos personagens são lembrados apenas pelo apelido ou codinome artístico.

O guitarrista Añaretã Nhe'e Raxave Anha Ratto, mais conhecido como Ratto, é um personagem da cena metálica cuiabana cuja indumentária chama a atenção nas apresentações da Total Desastre. Natural de Corumbá (Mato Grosso do Sul) e desde 2005 em Cuiabá, Ratto é um militante da cultura *underground* e um dos defensores do respeito à heterogeneidade característica da cena *heavy metal* cuiabana.

Ratto costuma utilizar uma pintura facial que remete à sua ascendência indígena – pintura esta que, associada a indumentária da *héxis underground*, compõe uma verdadeira “vestimenta de guerra”. A bandeira com a logo da banda disposta atrás da bateria completa a dimensão visual do quarteto em cima do palco. E além da pintura facial, Ratto costuma usar máscara anti-gás nas apresentações de outra banda da qual faz parte, Desdém (Figura 49).

Figura 49: *Héxis underground* do guitarrista Ratto, da Total Desastre. Em cima, à esquerda: Ratto com pintura facial em show da Total Desastre. À direita, máscara anti-gás e colar de ossos em apresentação com a Desdém. Em ambos os casos, destaque para os *spikes* nos braços. Abaixo, à esquerda, bandeira da banda utilizada em shows e à direita, Gislene Marcolan *batendo cabeça*.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A dimensão sonora da Total Desastre é composta com *riffs* de guitarra que se repetem e que constroem uma parede sonora junto aos demais instrumentos (bateria e baixo). Os versos, em português gutural, não necessariamente seguem uma métrica e são cantados de maneira distinta por Gislene – que se destaca por ter uma forte presença de palco.

A Total Desastre possui dois registros: o primeiro é um *cd-demo* intitulado Tropas da Morte (Figura 50), gravado no Estúdio Riff⁴²⁷ (Cuiabá), em 2008. São seis músicas cujo título e letra da maioria delas remetem à guerra: “Tropas da Morte”, “Eterno holocausto”, “Inabitável submundo” e “Morte, sangue e guerra”.

Este material traz em si muito do *saber-fazer underground*: trata-se de um CD-R sem arte protegido por um plástico que contém o “encarte” impresso em papel sulfite reciclado (capa e contracapa, e uma folha com as letras). A arte da capa foi feita pelo ilustrador e tatuador Higor Cypriani (Subcapítulo 6.1.8), amigo dos músicos, e remete à temática adotada pela banda.

Figura 50: Capa e contracapa do *cd-demo* da Total Desastre. "Tropas da Morte" foi lançado em 2008 de maneira totalmente independente.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

⁴²⁷ Empreendimento de Rodrigo Lopes, ex-guitarrista da Doctor Mabuse, Pacu Atômico, Nação e líder da banda Lopes (Capítulo 4).

Além dos títulos das músicas, a contracapa traz indícios importantes sobre a atitude *underground*. Há a informação “Produção independente” e uma dedicatória-manifesto: “Este material é dedicado a todos aqueles que lutam pela vitória da marginal arte underground”. Arte marginal *underground* enquanto sinônimo de autonomia criativa para se expressar musicalmente de uma maneira crítica.

De alguma forma é o *princípio de autenticidade* (Subcapítulo 4.5.2.1) sendo posto à prova. Segundo Gislene (2016)⁴²⁸, não foi informado sequer o estúdio onde o disco foi gravado por divergências ideológicas com o dono do empreendimento.

Principalmente no que diz respeito à forma como as bandas realizam os registros das composições, o *modus operandi* à trampolinagem atribui uma singularidade material e simbólica a cena *heavy metal* cuiabana:

O que caracterizar um processo de singularização [...] é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global a nível econômico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 46)

O segundo disco da Total Desastre é um *full lenght* com oito músicas e um acabamento estético superior ao *cd-demo*. A capa é de acrílico, o encarte é colorido e em papel *couché* brilhoso e o CD em si tem como arte da capa assinada pelo artista plástico *underground* Michel Pereira – conhecido também por MiHell. A banda assumiu todos os gastos com estúdio e material gráfico, além, é claro, do processo de distribuição.

A circulação de discos *underground* se dá a partir dos contatos estabelecidos entre integrantes de diferentes cenas musicais. Muitas vezes os CDs são “moeda de troca” para se ter acesso ao material de outras bandas. Escambo subterrâneo, economia informal. Em alguma medida a cultura de troca de material que nasceu nas cartas e nos zines dos anos 1980 permanece viva. Porém, muito dos primeiros contatos atualmente são feitos via Internet (redes sociais) e não mais através de envelopes ou papel mimeografado-xerocado

⁴²⁸ Gislene Marcolan concedeu uma entrevista semi-estruturada no dia 30 de abril de 2016 no Cavernas Bar. O registro foi feito em gravador analógico (fita). Informações adicionais sobre a banda foram obtidas em encontros durante shows e via *Whatsapp* de maneira pontual.

A Total Desastre continua ativa e faz shows esporádicos. A previsão é que em 2019 seja lançado mais um disco.

6.1.8 Diorese

A Diorese também é uma banda de *death metal* cuja forma de expressão artística traz um forte teor político na dimensão visual e verbal. Formada em 2007 por Jorge Ferreira Castro (guitarrista) e pelo ilustrador e tatuador Higor Cypriani (autor da arte de algumas capas da cena *heavy metal* cuiabana), o processo de construção da banda em si foi peculiar:

Eu tive outros projetos que não foram pra frente. O Hygor nunca havia tocado. Quando começamos a banda ele não sabia tocar. Como tivemos afinidade e amizade, decidi ensinar o pouco que eu sabia para começarmos a banda. E ensinar que eu digo não é nada musicalmente complexo: era passar o pouco que eu sabia para a gente começar a criar os primeiros *riffs*. E como ele (Hygor) tinha a proposta de uma banda toda construída (letras, ilustração e logo), aquilo me empolgou. Mas foi um processo exaustivo tanto pra mim que tive que pegar um cara totalmente cru musicalmente para ensinar a tocar, quanto para ele ter que tocar e fazer vocal. (CASTRO, 2016, *Messenger*)

A ascendência indígena de Hygor norteou a proposta temática da banda: aliar a sonoridade do *death metal* com a cultura de tribos primitivas antropófagas da América do Sul. “A ideia era indiretamente fazer uma reflexão sobre as condições humanas, sobre a brutalidade e a barbárie pela disputa de poder que marcam nossa história. A cultura da guerra e dominação presente em nossas raízes até os dias de hoje.” (JORGE CASTRO, 2016, *Messenger*).

As letras, cantadas em português, versam sobre os rituais, costumes e ritos das etnias pesquisadas pela banda. “Vale dos Mortos” é um exemplo: “Local onde corpos são deixados / E devidamente preparados para o rito / De vida para a morte / Seus corpos são adornados / Em seus crânios / Penas introduzidas / Corpos posicionados / Pela hierarquia / Corpos dos indivíduos da tribo estão lá.”

Nos primeiros ensaios da Diorese o baterista era Cristiano Costa (que à época já havia saído da Gorempire). Posteriormente o posto foi assumido por Luciano Punk.

A dimensão visual da Diorese era um elemento a mais de reafirmação da escolha estética e temática da banda. Além da logo de difícil leitura emulando esqueletos⁴²⁹, Hygor costumava se pintar de urucum nas apresentações e adornar o palco com caveiras empaladas⁴³⁰. Soma-se a isso outros elementos da *hélix underground*, como cinto de balas e *spikes* (Figura 51). E para completar, os shows eram introduzidos com cânticos indígenas.

Figura 51: Diorese. Luciano Punk (baterista), Hygor Cypriani (baixista e vocalista), Jorge Castro (guitarrista). Abaixo, capa do cd-demo *O derramamento de sangue continuará*, de 2012.



Fonte: [Encyclopaedia Metallum](#) (foto da banda e [BandCamp da banda](#) (capa do cd-demo)

⁴²⁹ Cf. logo da Diorese. Disponível em: < https://f4.bcbits.com/img/0002888215_10.jpg >. Acesso em 17 de outubro de 2018.

⁴³⁰ Cf. a música *Bakororo (Reino da Morte)* em vídeo amador de 2011. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zdPoqhEEDMM> >. Acesso em 17 de outubro de 2018

Das bandas que já surgiram e encerraram atividades no *underground* cuiabano, a Diorese foi uma das mais ousadas em termos estéticos. Se a sonoridade tendia para algo já escutado na cena *heavy metal* da cidade, as dimensões visual e verbal se mostravam significativamente diferentes do que até então vinha sendo apresentado.

Além dos vídeos amadores disponibilizados no YouTube, a Diorese lançou um *cd-demo* com seis músicas em 2012 (Figura 51). O registro, intitulado *O derramamento de sangue continuará*, foi realizado nos moldes *underground*: autofinanciado, distribuição em pequena escala, registro em *one take*.

Em 2013 Hygor se mudou para Cáceres (município a 214 km de Cuiabá) e Jorge foi para São Paulo, onde passou uma temporada de dois anos. Desde então a banda está em estado de *latência underground*.

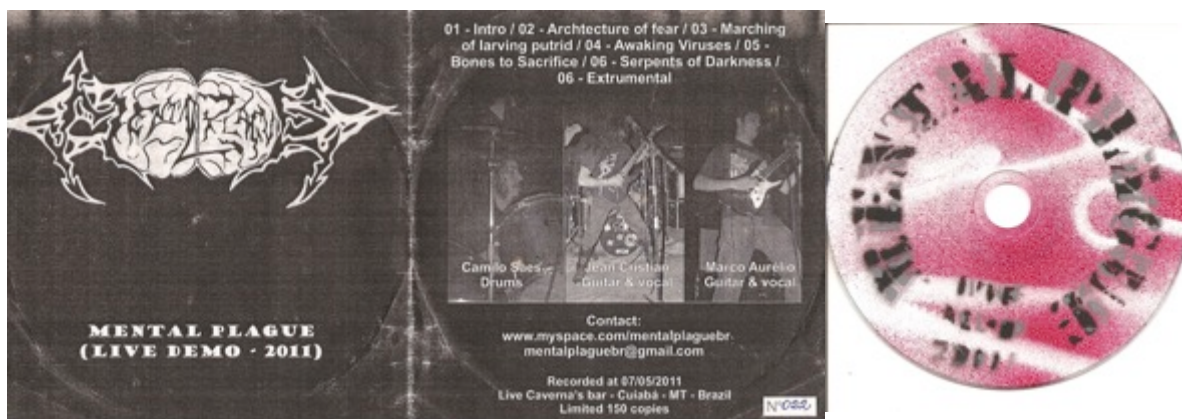
6.1.9 Mental Plague

Outra banda que transitou pelo *underground* cuiabano foi a Mental Plague. Formada em meados de 2009 por Marco Aurélio, guitarrista que integrou a Anatomy Rotted citada acima e que à época morava em Cáceres, e Jean Cristian (guitarrista). A dimensão sonora da Mental Plague oscilava entre o *death* e o *thrash metal* dos *anos dourados do heavy metal*.

A logo da banda é composta de maneira metalinguística e tem como elementos visuais um cérebro sobre o qual “lê-se” “Mental Plague”. Na verdade o nome é quase indecifrável devido à fonte utilizada e à simetria envolvendo o “m” inicial e o “e” final. As letras das músicas, cantadas guturalmente, versam sobre insanidade, distúrbios mentais, fobias e morte.

Em 2011 a Mental Plague lançou um *cd-demo* que trazia o registro de um show realizado no Cavernas Bar (Figura 52). Foram feitas 150 cópias, todas numeradas manualmente e dispostas em um encarte preto e branco impresso em papel sulfite reciclado. Na capa já informa-se que se trata de um *live demo*, ou sejam um disco de caráter demonstrativo gravado ao vivo.

Figura 52: CD-demo da Mental Plague. À esquerda, capa e contracapa do *cd-demo* (detalhe para a numeração manual no canto inferior direito). À direita, CD customizado com *stencil* e *spray*.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

O diferencial deste material são os CDs em si, pois cada um foi customizado com *stencil* e *spray* – no melhor estilo *do it yourself*. O processo de customização, realizado por Camilo Pio Saes (baterista), foi registrado em vídeo e disponibilizado no YouTube⁴³¹. Ele também utilizou parafusos e outros itens para criar formas diversas nos CDs.

A última formação da Mental Plague incluía um baixista e mais um guitarrista. A banda encerrou as atividades em 2015.

6.1.10 Godhum

A Godhum foi formada no início de 2010 por músicos conhecidos no *underground* cuiabano por terem feito parte de outras bandas. O vocalista e guitarrista André Salvador e o baterista Fabrício Roder já integraram a Extremunção (Subcapítulo 5.3.4). Fabrício passou por outras bandas nos anos 1990 e atualmente (2018) toca na Venial (Subcapítulo 6.4.4) e na banda de *thrash metal* Dying Order⁴³². Os outros integrantes eram o guitarrista Franclim Ankh (da Venial) e o baixista Luiz

⁴³¹ Cf. o vídeo *Mental Plague – Extrumental*. Nele há todo o processo *do it yourself* de acabamento do *cd-demo* da banda. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=O7UviviRr8> >. Acesso em 17 de março de 2015.

⁴³² Esta banda não é mencionada com mais detalhamento nesta tese por ter sido formada no início de 2015 – e ultrapassa, assim, o recorte temporal estabelecido para esta pesquisa (2004-2014). Para mais informações sobre a Dying Order, cf. a página oficial da banda no *Facebook*. Disponível em: < <https://www.facebook.com/Dying-Order-766934256846439/> >. Acesso em 13 de março de 2018.

Paulo de Souza Silva, o “Magrão” (da Gorempire e de outras bandas cuiabanas de *death metal*).

No segundo semestre de 2010 a Godhum lançou apenas na internet um EP independente, *Hegemony*. O disco contém três músicas cantadas em inglês e que foram gravadas no Estúdio Riff, em Cuiabá: *Hegemony*, *Into the tyranny* e *Deluded*. A arte da capa foi feita pelo tatuador Hygor Cypriani (da Diorese, Subcapítulo 6.1.8).

Três anos depois o quarteto lançou outro EP, *Inner Hades*. O processo foi o mesmo: letras em inglês, gravação no Estúdio Riff e de forma independente. A diferença é que o segundo EP da Godhum é composto por seis músicas, três inéditas – *Impurity*, *Inner Hades* e *Betrayer* – e as outras três anteriormente lançadas no EP *Hegemony*, em 2010.

Outra particularidade sobre o segundo registro da Godhum é que a arte da capa foi feita pelo artista digital e diretor de arte brasileiro Gustavo Sazes⁴³³. Ele é conhecido por assinar a capa dos discos de várias bandas de *heavy metal* – das mais *underground* às consagradas.

Figura 53: Godhum. À esquerda, foto de divulgação com a bandeira da banda ao fundo, com destaque para a logo da banda. Da esquerda para a direita: Fabrício Roder (baterista), André Salvador (guitarrista e vocalista), Franclim Ankh (guitarrista) e Luiz "Magrão" (baixista). À direita, capa do EP *Inner Hades*, lançado em 2013.



Fonte: Foto de Diogo Palomares (banda) e [Página oficial da banda no Facebook](https://www.facebook.com/godhum/) (2018)

⁴³³ Cf. a página oficial do artista. Disponível em: < <https://www.gustavosazes.com/> >. Acesso em 30 04 de novembro de 2018.

Os dois EPs da Godhum estão à venda no site da Misanthropic Records⁴³⁴. *Hegemony* pode ser adquirido em fita K7 por R\$ 6,66. O site informa que foram feitas apenas 100 cópias do material. Já *Inner Hades*, em CD, custa R\$ 12,00.

Em 2012 a banda teve a música *Hegemony* inclusa no disco *Endless Massacre IV*. Trata-se de uma coletânea com bandas de várias partes do país capitaneada pela Violent Records⁴³⁵ – um selo *underground* de Santos (São Paulo) que está em atividade desde 2004.

Apesar dos dois registros lançados e da participação na coletânea *Endless Massacre IV*, a Godhum se apresentou ao vivo apenas em 2014 no Riff Metal Fest, evento no qual tocaram também as bandas Gorempire (Subcapítulo 6.1.2) e Sr. Infame (Subcapítulo 6.4.6), no Cavernas Bar (Subcapítulo 6.6.3.3).

Após a apresentação “de estreia”, a banda chegou a fazer algumas apresentações no Cavernas Bar. Porém, atualmente (2018) ela se encontra em estado de *latência underground*.

6.1.11 Black Mirror

A Black Mirror (“Espelho Negro”, em tradução livre) é uma banda que se autodonomina como *death thrash metal*. Ela foi formada em 2010 em Várzea Grande (município vizinho de Cuiabá⁴³⁶) por Giuliano Lima (guitarrista), Marcelo Naccioli (baixista), Fernando “Extremo” (vocalista) e Wagner Junior (baterista) – que tempos depois foi substituído por Jean Michel. O guitarrista Nicolas Nick também fez parte da Black Mirror por um período.

A Black Mirror chamava a atenção pela performance dos integrantes no palco, em especial do vocalista Fernando “Extremo”⁴³⁷, que batia cabeça energicamente

⁴³⁴ Acesso em 19 de outubro de 2018. Cf. nota 415, página 225.

⁴³⁵ A Gorempire também já teve música inclusa na compilação *Endless Massacre III*, lançada em 2009. Cf. página oficial da Violent Records. Disponível em: < <http://violentrecs.yolasite.com/> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

⁴³⁶ Apesar de ter sido formada em Várzea Grande, a Black Mirror é considerada uma banda integrada à cena *underground* cuiabana – até porque os *lugares* onde as bandas mais pesadas tocavam e ainda tocam são em Cuiabá.

⁴³⁷ Cf. o *demo-clipe* da música *Espelho Negro*. O registro foi feito em um show da Black Mirror no Canelas Rock Bar (Subcapítulo 5.4.1.3), no segundo semestre de 2011. Disponível em: < <https://youtu.be/5ceFSJgKQQQ> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

enquanto não cantava. A sonoridade da banda mescla *riffs* de guitarra rápidos (que compõem a base da dimensão sonora do *thrash metal*) com o vocal gutural do *death metal*, aliados a uma bateria veloz e com constante uso do pedal duplo em sincronia com os *riffs*.

A Black Mirror chegou a gravar de maneira independente algumas composições (com letras em português) ainda no segundo semestre de 2010. A qualidade e o modo de captação dos sons (*one take*) imprimiu um quê de *lo-fi* ao registro – o que inclusive reforça o caráter *demo* do material. Observa-se que as bandas que se formaram 20 anos depois de o *heavy metal* começar a circular por Cuiabá ainda enfrentam dificuldades semelhantes no que diz respeito ao registro das composições: gravar em estúdio ainda é caro.

As músicas da Black Mirror foram disponibilizadas em plataformas digitais⁴³⁸ e não chegaram a ser lançadas *oficialmente*.

Figura 54: Black Mirror. À esquerda, fotografia dos primeiros ensaios da banda. Destaque para o amplificador disposto na cadeira (ao centro). À direita, formação mais recente (da esquerda para a direita): Jean Michel (baterista), Fernando Extremo (vocalista), Marcelo Naccioli (baixista) e Giuliano Lima (guitarrista).



Fonte: [MySpace da banda](#) (2018) e [Página oficial da banda no Facebook](#) (2018)

Após ter entrado em estado de *latência underground* em 2013, a banda anunciou retorno em 2017⁴³⁹ novamente como quarteto (Figura 54).

⁴³⁸ Cf. o perfil da banda no site Palco MP3, uma plataforma voltada para a divulgação musical. Disponível em: < <https://www.palcomp3.com/blackmirror/> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

⁴³⁹ A banda divulgou um vídeo da música *Mentir e Enganar*, gravado em um ensaio em Cuiabá. Cf. *BxM Returns*. Disponível em: < <https://youtu.be/MZxVy0zfPaA> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

6.1.12 Um pouco mais de *death metal*

O processo de *cristalização* do *heavy metal* cuiabano se efetua durante a primeira década dos anos 2000. Nesse período foi estabelecido um constante contato entre as bandas de Cuiabá e de outros municípios mato-grossenses. Circunscritas às dimensões (sonora, visual e verbal) do *death metal*, faz-se necessário citar dois nomes de Tangará da Serra, Spawn Malediction e Tombstone.

Ambas chegaram a tocar algumas vezes em Cuiabá. Além disso, os integrantes delas mantêm constante contato com a cena cuiabana, seja participando de bandas ou mesmo *comparecendo* aos shows realizados na cidade.

Em termos sonoros e visuais, as duas bandas mantêm-se próximas do que foi descrito acima sobre as bandas de *death metal* cuiabanas. Vocal gutural, guitarras ríspidas, bateria acelerada e temáticas que oscilam entre a violência e o discurso crítico contra as mazelas da humanidade.

A Spawn Malediction foi um trio de *death grind* formada no início dos anos 2000. Em setembro de 2003 ela tocou Metal Legions Festival, evento realizado no Sambalá⁴⁴⁰, em Cuiabá, e que contou com diversas bandas. Em 2004 ela lançou a *fitademo Lancereted Bodies* (Figura 55), e pouco tempo depois encerrou as atividades.

A Tombstone inicialmente era um trio composto por Leonardo “Vermelho” (baterista), André Luiz (guitarrista) e Jucelho “Goat Rotten” (vocalista). Após mudanças na formação, a banda se estabilizou como quarteto com voz, bateria, guitarra e baixo (Figura 55). O baixista, João “Skull”, é tatuador e mora em Cuiabá. Os demais integrantes moram em Tangará da Serra.

A dimensão sonora da banda é típica do *death metal*: bateria com metranças e pedal duplo constante, vocal gutural ininteligível e guitarra tocada com palhetadas rápidas que compõem uma “cama sonora” cheia de *riffs*⁴⁴¹. Em termos visuais, os integrantes costumam vestir camisas de bandas ou eventos locais, além das referências musicais de cada integrante. Trata-se de uma banda musicalmente respeitada dentro da cena *heavy metal* cuiabana.

⁴⁴⁰ Para ter uma ideia do espaço físico do *lugar* e da dimensão sonora da banda citada, cf. Spawn Malediction – Fim químico. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=exx95bVuHCw> >. Acesso em 17 de março de 2015. a banda tangaraense Tombstone ensaiando a música

⁴⁴¹Cf. o vídeo Tombstone - *Obscene funeral* publicado no YouTube pelo guitarrista André Luiz, apenas com bateria, vocal e guitarra. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JwP9Kpa-S44&feature=youtu.be> >. Acesso em 17 de março de 2017.

Figura 55: Bandas de *death metal* de Tangará da Serra. Em cima: à esquerda, capa da *fitá-demo* da Spawn Malediction, *Lacerated Bodies*, de 2004. À direita, capa/encarte da *fitá-demo* *Black Evil*, de 2008, da Tombstone. Abaixo: Tombstone (da esquerda para a direita: João “Skull” (baixista), Leonardo “Vermelho” (Baterista), André Luiz (guitarrista) e Jucelho “Goat Rotten” (vocalista)). À direita, capa do EP *Obscene Funeral*, de 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”), [Página da Tombstone no Facebook](#) (2017) e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Há três materiais lançados por ela: o *split* com a Malignant Excremental já mencionado anteriormente (Figura 47), a *fitá-demo* *Black Evil*, de 2008 (Figura 55), e o EP *Obscene Funeral*⁴⁴², gravado propositalmente no dia 03 de novembro de 2013. Tanto a *fitá-demo* quanto o EP foram gravados no Estúdio Riff, em Cuiabá, no esquema de ensaio (*one take*) e bancados pela banda.

A Tombstone tocou em diversos eventos realizado em Cuiabá, e o deslocamento segue o esquema de camaradagem: ajuda financeira com o custo das passagens e hospedagem na casa de amigos.

Jucelho “Goat Rotten”, que trabalha com lanternagem e pintura, saiu da Tombstone em 2015. E o guitarrista André Luiz se mudou com a família para o Paraná. Isso fez com que a banda entrasse no estado de *latência underground*.

⁴⁴² O pesquisador esteve presente na gravação do EP *Obscene Funeral*, em Cuiabá, e fez vários vídeos. Este material, que também foi lançado em K7, foi gravado com o guitarrista Henrique Villa, que também integrou a Eighteenth Angel. André Luiz havia saído da banda por problemas pessoais, retornando tempos depois – pouco antes de a banda entrar no estado de *latência underground*.

A circulação de bandas de outros municípios em Cuiabá foi benéfica tanto para a oxigenação de cada subgênero na cena quanto para fortalecer as relações pessoais entre músicos, público e simpatizantes do *underground*. Afinal, quando uma banda viaja para outra cidade não costuma ficar em hotel, e sim na casa de algum integrante da banda anfitriã.

A relação estabelecida com isso vai além da simples troca de favores. Ela diz muito sobre a própria lógica do *underground* defendida pelos músicos: o apoio às bandas locais, o esforço em fazer o possível para tocar e difundir a própria arte e a de bandas semelhantes, a denegação ao lucro e o engajamento em prol do *underground* acima de qualquer vaidade – ser *true*, verdadeiro.

A partir desta dinâmica é que foram realizados diversos eventos no processo de *crystalização* do *heavy metal* em Cuiabá. E cada show era uma oportunidade de ouvir músicas novas ou mesmo bandas de diferentes subgêneros, como o *black metal*, *thrash metal* e tantos outros.

6.2 Black metal em Cuiabá

Black Metal é um dos subgêneros extremos do *heavy metal*. As dimensões sonora, visual e verbal costumam ser bem delimitadas. Elas servem como parâmetro para a atribuição de autenticidade a uma banda. Trata-se do nicho cuja postura ideológica é traduzida em vocais guturais, sonoridade ríspida e sombria, e um visual característico que envolve diferentes elementos da *hêxis underground*.

A dimensão visual vai das roupas pretas a tatuagens com imagens críticas ao cristianismo – a figura do bode e cruzes invertidas são comuns. Soma-se a isso o *corpse paint*, *spikes* e correntes. As bandas deste subgênero costumam ser identificadas como “hordas” (CAMPOY, 2010).

6.2.1 When The Angels Cry

A When the Angels Cry (Figura 56) foi uma das bandas que primeiro adotou uma estética mais sombria em Cuiabá, em 2000. Ela tocava *doom metal*, subgênero do *heavy metal* cujas músicas são mais lentas e ambientadas com teclado, além de os

vocais comumente oscilarem entre o lírico (feminino) e o gutural (masculino) – dicotomia que remete a dualidade entre o belo e o grotesco, a suavidade e a agressividade.

Essa divisão de vocais foi usada pela When the Angels Cry: as “vociferações” ficavam a cargo de Márcio “Lord Demogorgon” (que também tocava teclado), e o vocal limpo (*lírico*) era de Ana “Damballa”. Os integrantes costumavam usar *corpse paint* e adotaram nomes que remetiam a deidades pagãs ou demônios – o que também é comum em bandas de *black metal*. A logo da When The Angels Cry é composta por uma espécie de cruz invertida sobre a qual está escrito o nome da banda. Atrás desta composição há duas asas desenhadas.

Figura 56: When The Angels Cry. À esquerda, show em Aragarças (GO), em 1999. Destaque para o *corpse paint* dos integrantes. À direita, arte da *demo-tape* lançada em 2002.



Fonte: Acervo pessoal de Roberto “Poison”

A banda lançou 100 cópias de uma *demo-tape* com cinco músicas, em 2002. O título era “As sombras Ocultas do Jardim do Getsemani” (Figura 56). O registro foi feito de madrugada (pois era mais barato nesse horário) em um estúdio que funcionava na Avenida Miguel Sutil, o Studio A. Roberto “Poison”, baterista, ainda possui o *cd-master*, que é a mídia a partir da qual são feitas cópias, sejam em CD ou fita cassete.

Apesar da exígua quantidade, o material da When the Angels Cry chegou a circular na Colômbia, Argentina e Chile graças às redes informacionais mantidas via zines e cartas. A banda encerrou as atividades em 2002.

6.2.2 Ritual Sombrio

Ainda em 2002 Roberto “Poison” passou a integrar outra banda que também explorava uma estética mais soturna e ocultista do *heavy metal*. Junto com mais três amigos, que inclusive faziam parte da When The Angels Cry, ele fundou a Ritual Sombrio (Figura 57), considerada a primeira banda de *black metal* de Cuiabá.

A Ritual Sombrio se destacava pelas performances teatralizadas e feitas, em alguma medida, à *trampolinagem*: foices⁴⁴³, espetos e sons de um teclado amador davam a tônica do *horror show*. Segundo Roberto “Poison” (2018) também eram feitas declamações no começo dos shows e o uso de bonecos pendurados como ornamento do palco.

Figura 57: Ritual Sombrio. À esquerda: Roberto "Poison" (baterista), Tony "Psicohellbutcher" (baixista) e Marcio "Lord Demogorgon" (tecladista e vocalista). Destaque para o *corpse paint*, a machadinha e o porrete com *spikes*. À direita, o *cd-master* da *fitá-demo* lançada pela banda, em 2003.



Fonte: Acervo pessoal de Roberto "Poison"

O trio chegou a lançar 100 cópias de uma *fitá-demo* em 2003, pouco antes de encerrar as atividades. O registro levava apenas o nome da banda e continha quatro músicas. Há integrantes da cena *heavy metal* cuiabana que não conheciam ou sequer ouviram a Ritual Sombrio. Roberto “Poison” ainda possui o *cd-master*, porém não há planos de relançar o material.

⁴⁴³ Machados, espadas e porretes com pregos costumam integrar a *hêxis underground* do *black metal* – principalmente em fotos de divulgação. No caso da Ritual Sombrio, houve uma apropriação da ideia e uma execução realizada com elementos “mais comuns”, com o que se tinham à mão.

6.2.3 Necrosodommy

Após a Ritual Sombrio acabar no final de 2003, Roberto “Poison” se juntou a Marco Aurelio dos Santos (conhecido como Marcão Black) e a Moscão para formar a Necrosodommy, outra representante do *black metal* em Cuiabá – mas com referências sonoras oriundas do *death metal*. Ela se autodenomina uma banda anticristã, característica comum entre as bandas do chamado “metal negro”.

Figure 58: Registros sonoros da Necrosodommy. À esquerda, detalhe da arte que compõe a capa da *fitas-demo* "Necrosodommy". À direita, encarte e exemplar da *tape*.



Fonte: [Metal Archives](#) (2017) e arquivo pessoal de Roberto “Poison”

A banda tem duas fitas-demo gravadas em cassete. A primeira *tape* foi *Necrosodommy* (Figura 58), com quatro músicas. Este registro é marcado por uma particularidade calculada: foram feitas 666 *tapes* lançadas no dia 06 e junho de 2006 (06/06/06)⁴⁴⁴. A distribuição via carta rendeu *reviews* em alguns zines e blogs⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ O número “666” é comumente associado ao número da besta. Trata-se de uma simbologia associada ao Apocalipse bíblico e que desde os anos 1960 é explorada por artistas que abordam temas relacionados ao ocultismo. No geral, o número 666 é associado ao mal. A banda inglesa Iron Maiden, por exemplo, lançou em 1982 o disco *The Number of the Beast*, com uma música de mesmo nome cujo refrão se inicia com os versos “Six, six, six / The number of the beast” (Seis, seis, seis / O número da besta”, em tradução livre). Tanto a música quanto o álbum *fizeram época*, trata-se de um disco clássico do *heavy metal*. Cf.: *Iron Maiden - The Number Of The Beast (Official Video)*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WxnN05vOuSM> >. Acesso em 19 de setembro de 2018.

⁴⁴⁵ Cf. a resenha publicada no Informetal, um zine tradicional que passou a ser veiculado via Internet. Disponível em: < <https://sites.google.com/site/informetalzine/resenhasdecdds.demosezines> >. Acesso em 19 de setembro de 2018.

Em 2010 a banda lançou o EP Profanação e Desordem. O áudio foi gravado no Estúdio Riff, em Cuiabá. Foram feitas 300 fitas, todas com a faixa bônus *Unidos por el Metal*, gravada em 2009 quando a banda se apresentou em Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia.

Além das *tapes*, a Necrosodommy também lançou a música “Pentáculo de Crânio” em vinil, em 2013 (Figura 59). Trata-se do *split* gravado com a banda sul-mato-grossense Totemtabu (que participa com a música “Oráculo de Fezes”).

Figura 59: Registros sonoros da Necrosodommy. À esquerda, capa da segunda *fita-demo*, Profanação e Desordem, de 2010. À direita, *split* gravado em 2013 com a banda sul-mato-grossense Totemtabu. Detalhe para a dimensão visual do gênero *black metal* realçada pelas figuras demoníacas.



Fonte: [Discogs](#) (2018) e arquivo pessoal de Moscão

A letra de Pentáculo de Crânio deixa à mostra a temática anticristã adotada pela Necrosodommy. “Sangrentos rituais das negras magias se iniciam / O pentáculo de crânio e o cálice da eucaristia / estão à espera do sangue derramar / A vítima está preparada, os punhais e os cutelos do sacrifício / circulam o pentagrama invertido”. Ainda que obscura, a letra termina em um tom poético: “No interior do círculo mágico estará a sacerdotisa / sem pudor em seu domínio emanará os hálitos ardentes de Satã”.

A escolha em fazer registros em mídias consideradas obsoletas também faz parte do discurso *underground*, e de alguma maneira evidencia a nostalgia imanente a essa atribuição de valor simbólico a um bem material.

É só pra não deixar morrer a cultura dessas mídias que fizeram parte da vida de muitos *headbangers* que resistem aos tempos modernos. E é um meio de filtragem também. Quem é *underground* com certeza vai ter um aparelho pra ouvir em casa [mídias obsoletas]. (MOSCÃO⁴⁴⁶, 2017, *Whatsapp*)

Idiossincrasias à parte, a Necrosodommy já fez diversas apresentações fora de Mato Grosso e tocou em importantes shows na cena *underground* cuiabana. A formação mais atual conta com o baterista Leonardo “Vermelho” (da Tombstone, de Tangará da Serra). O guitarrista Marco Aurelio dos Santos, que também é tatuador, mora em Guaira, no Paraná. Isso faz com que, assim como algumas bandas de *death metal* cuiabanas, as apresentações sejam esporádicas, o que mantém a Necrosodommy no estado de *latência underground*.

6.2.4 Cópula Infame

A cena *heavy metal* cuiabana também contou com a *horda* Cópula Infame. A logo da banda é explícita quanto à temática da dimensão sonora e verbal: com cruz invertida e com a figura do bode construída a partir do nome “Cópula Infame”. Uma observação desatenta pode não notar a palavra “cópula” na parte superior (próxima aos chifres) e “infame” na parte inferior.

Apesar de ter tocado em diversos shows, há poucos registros da Cópula Infame. O mais próximo que se tem é um vídeo de baixa qualidade de um show-tributo a Black Sabbath, realizado em 2008 no Cavernas Bar⁴⁴⁷. Para este evento alguns integrantes da Cópula Infame formaram a banda Evil Eye com (Figura 60).

Durante os anos 2000 nenhuma banda surgiu com as dimensões sonora, visual e verbal voltadas ao *black metal*. Este subgênero do *heavy metal* é mais comumente ouvido em Cuiabá quando bandas de fora são convidadas para shows. Costumam ser shows com uma energia densa – tensa, para alguns.

Os símbolos relacionados à temática das bandas (ossos, caveiras e qualquer item que reforce a ideia anticristã) costumam ornar o palco. Apesar do clima pesado,

⁴⁴⁶ Por ser mais reservado, muitas das conversas com Moscão foram feitas informalmente em shows. Apenas em junho de 2017 foi elaborado um conjunto de questões específicas à banda dele, sendo grande parte das informações obtida via *Whatsapp* ao longo de 2018.

⁴⁴⁷ Cf. *EVIL EYE - (Tributo BLACK SABBATH)- 21/06/08*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ktYGYAjl2X0&feature=youtu.be> >. Acesso em 18 de agosto de 2017.

observa-se nas bandas de *black metal* a teatralidade imanente ao *heavy metal*: a interpretação da banda, o figurino, a maquiagem e o semblante soturno.

Figure 60: Logomarca da banda Cópula Infame. Além das letras de difícil leitura, a imagem tem a cruz invertida e a figura do bode/diabo. À direita, banda Evil Eye em show-tributo a Black Sabbath, em 2008.



Fonte: [Fotolog do Cavernas Bar](#) (2017) e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Ressalta-se, contudo, que a teatralidade aqui mencionada é totalmente diferente daquelas bandas consideradas falsas, *posers* – algo mais comum nas bandas de *lite metal* (WEINSTEIN, 2000). A teatralidade em questão diz respeito ao modo como a banda se porta no palco, como ela interage com o público e a energia que ela transmite com as músicas tocadas. Trata-se de *afeto*.

A interpretação no palco também é uma forma de viver o *underground*: a contestação, a subversão e a contracultura associadas a um determinado padrão musical. No palco é possível trazer à tona todo e qualquer sentimento contido socialmente. O *black metal* é um dos subgêneros mais incisivos neste aspecto. Os *headbangers* que ouvem e defendem o “metal negro” comumente são considerados *troo*, e levam à sério o *princípio de autenticidade* estabelecido pelas dimensões que demarcam este nicho musical⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ A banda de *black metal* Winter Moon, formada em 2000 em Barra do Garças (município a 516 km de Cuiabá), também chegou a tocar em Cuiabá e a interagir com a cena *heavy metal* da cidade. A Winter Moon tem três materiais *demo* lançados: *Noctívagos* (2001), *Eósforo Luciférico* (2003) e a coletânea *Sopro de Guerra* (2006). Para apreender a sonoridade da banda, cf. Winter Moon - Eósforo Luciférico (Full Demo). Disponível em: < <https://youtu.be/Gi0Ui0dG33Q> >. Acesso em 18 de agosto de 2017.

6.3 Thrash metal cuiabano

O *thrash metal* é um subgênero do *heavy metal* que ganhou notoriedade mundial da década de 1980, mesmo período em que ele passou a circular por Cuiabá, ainda que timidamente, através das bandas Alma Negra e G.T.W. (Subcapítulo 5.2.6).

Durante os anos 2000, na fase de *cristalização* do *heavy metal* cuiabano, foram formadas mais duas bandas cujas escolhas estéticas envolviam as “palhetadas para baixo”, músicas aceleradas e letras que buscavam explorar um maior senso crítico.

6.3.1 Karrascos

A Karrascos formou-se em 2001, com Roberto Vianna (baixo), Anderson Rezende e Rodrigo Zuca (guitarristas), Jomar Brittes (vocalista) e Maicol Fernando⁴⁴⁹. A banda estreou em 2004 na reinauguração do Cavernas Bar na Rua Barão de Melgaço, onde atualmente ele funciona.

A sonoridade da Karrascos era semelhante às bandas de *thrash metal* seminais dos anos 1980: duas guitarras, músicas rápidas, vocal agressivo (gritado) e “solos com alavanca”, nas palavras de Anderson Rezende⁴⁵⁰. A temática das letras envolvia violência, doenças psíquicas e outros temas obscuros. O site da banda na época informava sobre o universo dos integrantes: “Thrash, Álcool e Caos” (Figura 61).

⁴⁴⁹ O primeiro baterista da Karrascos foi Roberto “Poison”, que também passou pelas bandas When The Angels Cry (Subcapítulo 6.2.1), Ritual Sombrio (Subcapítulo 6.2.2), Necrosodommy (Subcapítulo 6.2.3), Sr.Infame (Subcapítulo 6.4.6) e atualmente integra a banda de *death metal* Heretic Razor, formada em 2017.

⁴⁵⁰ Anderson não foi entrevistado oficialmente para a pesquisa, mas ele costumava dizer nos ensaios e shows: “Na hora do solo, se algo der errado, mete alavanca e pronto.” A alavanca é um acessório que pode ser acoplado na guitarra que possibilita puxar ou afrouxar as cordas para, assim, obter sons mais agudos ou criar efeitos sonoros. Um exemplo do uso da alavanca no *thrash metal* é o solo da música *Seasons In The Abyss*, lançada nos anos 1990 pela banda norte americana de *thrash metal* Slayer. Cf. *Slayer - Seasons In The Abyss*. Disponível em: < <https://youtu.be/DECp8LKurKs> >. Acesso em 28 de setembro de 2018.

Figura 61: Karrascos. Acima: *layout* do site da banda Karrascos (*thrash metal*), com foto de Jomar Brittes (vocalista). A página está fora do ar. Abaixo, à esquerda: Roberto Viana (baixista), Anderson Rezende e Rodrigo Zuca (guitarristas). À direita, cópia de um CD-R do ensaio registrado em 2005.



Fonte: [Print do blog Jomar Jobs](#) (2017), acervo pessoal de Rodrigo Zuca (foto da banda) e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes (CD)

A Karrascos participou de diversos shows em Cuiabá, mas são raros os registros das apresentações, principalmente vídeos. A banda chegou se apresentar no mesmo evento no qual tocaram os gregos da Rotting Christ (*death metal*), realizado no Tênis Clube Cuiabá, na Avenida Carminho de Campos, em 2006⁴⁵¹.

Em 2005 o quinteto chegou a gravar o áudio de um ensaio (Figura 61) – no esquema *one take*, todo mundo junto: se errar, começa de novo. O material não

⁴⁵¹ Parte do show foi disponibilizada no YouTube em 2011. Cf. *Rotting Christ em Cuiabá*. Disponível em: < https://youtu.be/3_ycQXh0DIA >. Acesso em 13 de julho de 2017.

chegou a ser lançado oficialmente e a banda encerrou as atividades em 2007 sem regravar ou reeditar a gravação.

6.3.2 Burning in Hate

Em 2004 Juliano Aparecido (baixista e vocalista, mais conhecido como Gil), Érik Bud Spancer (guitarrista) e Julierne Costa (baterista) se juntaram para formar a Burning in Hate e tocar “o verdadeiro *thrash metal* 80”. Após a curta experiência de tocar com o guitarrista Kléberson “Baixinho” Jorjão (ex-Winter Moon), a banda de firmou como quarteto com Rodrigo “Japão” na segunda guitarra (Figura 62).

A dimensão sonora da Burning in Hate remete às bandas clássicas do *thrash metal*: muitos *riffs*, guitarras distorcidas, bateria ora veloz ora cadenciada com acentos na cúpula do *ride* e constante uso de pedal duplo. O vocal de Juliano Aparecido oscila entre o grave e algumas palavras pronunciadas de forma aguda, e isso é uma espécie de assinatura sonora da banda.

Figura 62: Burning in Hate. Ambas as fotos são registros da banda se apresentando no Cavernas Bar. À esquerda, em 2008: Érik Bud Spancer, na guitarra (à esquerda), Julierne Costa, na bateria (ao centro) e Juliano Aparecido ("Gil"), no baixo (à direita). A foto à direita é de 2016, período em que a banda era um quarteto, com Rodrigo “Japão” na segunda guitarra (à esquerda).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

As letras abordam violência, morte e caos, mas sem tomar partido contra religiões ou questões políticas. Segundo Juliano Aparecido⁴⁵², as letras se voltam para

⁴⁵² As informações foram obtidas informalmente com Juliano Aparecido em encontros durante os shows registrados ao longo da pesquisa. Além disso, parte das informações foram observadas *in loco* pelo pesquisador quando ele tocou em uma banda da cena *heavy metal* cuiabana que frequentemente

o lado obscuro do ser humano e sobre como as condições sociais podem exortar uma pessoa a ser violenta ou ter acessos de fúria.

Apesar de ter sido formada em 2004, a Burning in Hate só gravou em 2013. O *cd-demo Queimando em ódio*⁴⁵³ (uma tradução literal para o nome da banda) contém quatro músicas, todas cantadas em português: “Gritos de desespero”, “Assassino”, “Condenados a morrer” e “Queimando em ódio” (Figura 63).

Figura 63: CD-demo da Burning in Hate, *Queimando em Ódio*, de 2013. Acima, capa e contra-capa. Abaixo, encarte com as letras e informações sobre o registro e contato da banda (em vermelho, sobre a faixa dourada composta por munições).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

dividia palco com a Burning in Hate. Alguns dados foram complementados via *Whatsapp* entre 14 e 20 de julho de 2018.

⁴⁵³ O material foi disponibilizado no YouTube. Cf. *Queimando em Ódio - Burning in Hate (DEMO)*. Disponível em: < <https://youtu.be/NAgbtJxpmak> >. Acesso em 28 de setembro de 2017.

A gravação foi realizada no Estúdio Riff, em Cuiabá. Todos os instrumentos foram registrados ao mesmo tempo, tal qual um ensaio, e só a voz foi gravada separadamente. Custo final: R\$ 800,00 e uma boa dose de romantismo.

Fizemos tudo com dinheiro do nosso bolso. Nós não esperamos retorno financeiro. Foi por amor à música e à arte, e pelo ideal de manter a união musical no cenário *heavy metal* em Cuiabá. Nós temos a certeza que somos uma ferramenta para manter essa ideologia na cidade. (JULIANO, 2018, *Whatsapp*)

A capa do *cd-demo* é uma foto do desembarque dos Aliados na Normandia no evento histórico que ficou conhecido como o Dia D da Segunda Guerra Mundial. A montagem foi feita pela própria banda e o encarte impresso em equipamento caseiro, em papel sulfite. Há um “encarte” com as letras, e abaixo delas constam as informações sobre a gravação e o contato da banda – só que a escolha das cores do *design* não favorece a leitura.

Foram feitas inicialmente 100 cópias do material – em CD-R simples, sem arte –, que foram ou distribuídas por camaradagem aos amigos ou vendidas a um preço simbólico de R\$ 5,00 no dia do show de lançamento. Quando alguém solicita o disco, a banda se prontifica a fazer uma cópia – tudo no estilo *do it yourself*.

Em 2015 o baterista Julierne Costa foi substituído por Ednei Junior, irmão do guitarrista Rodrigo “Japão”. Porém, os dois irmãos saíram logo depois. Juliano e Érik decidiram voltar a formação *power trio*, mas não haviam encontrado baterista até o final de 2018, quando Ricardo “Cabrones” aceitou o convite de integrar a Burning in Hate⁴⁵⁴.

A listagem das bandas e os respectivos registros apresentados acima informam sobre as dimensões sonora, visual e verbal que compõem a cena *heavy metal* cuiabana. Este quadro inicial possibilita uma audição mais detalhada sobre este segmento musical que percorre a cidade às sombras a partir de um *saber-fazer* torto e conflituoso.

A maneira à trampolinagem que algumas bandas fazem e distribuem suas músicas ajuda a dimensionar a precariedade imanente aos processos de singularização (GUATTARI, ROLNIK, 1996). Gravações caseiras, registros de ensaio, capas

⁴⁵⁴ Esta informação foi acrescentada na correção final do texto, após a defesa da tese. A Burning in Hate anunciou no dia 14 de janeiro de 2019 a nova formação na página oficial no Facebook. Cf.: <https://www.facebook.com/185179794891049/photos/a.688268461248844/2104472219628454/?type=3&theater>. Acesso em 23 de janeiro de 2019.

xerocadas, mídias obsoletas e afins. Os *headbangers* cuiabanos resistem e insistem como podem diante de um cenário cultural que às vezes se mostra avesso à cultura *underground* – até mesmo quando a marginalidade expressa pela música pesada é burilada em clichês para chocar.

Algumas bandas conseguiram se manter diante da “vida comum” que se apresenta impositiva junto às obrigações e deveres de uma “vida de adulto”. Outras tantas se encontram no que foi definido no início do capítulo como *latência underground*. Mais do que apontar conclusões taxativas, o importante é notar que a primeira década dos anos 2000 em Cuiabá foi marcada pela reverberação de diferentes vertentes da música pesada – associadas a um *modus operandi* entre a precariedade auto-imposta e a escassez técnica de recursos.

Para complementar o quadro sonoro da cena *heavy metal* cuiabana, é importante mencionar ainda algumas bandas que transitaram e ainda transitam no *underground* sem necessariamente adotar vocal gutural ou temática *gore* para se expressar. Para além dos três subgêneros acima listados, há outras sonoridades e distintos timbres a serem revisitados para que seja possível uma audição mais apurada da cena *heavy metal* cuiabana.

6.4 Outros subgêneros da cena *heavy metal* cuiabana

A primeira década dos anos 2000 foi profícua para a cena *heavy metal* cuiabana. Para além do *death*, *black* e *thrash metal*, outros subgêneros também ecoavam pelos poucos *lugares* que à época abriam espaço para bandas autorais de música pesada. Estas diferentes vertentes circulavam mais timidamente no *underground* cuiabano, mas mesmo assim integraram a dinâmica assimétrica que caracterizou a cristalização da música pesada na cena musical de Cuiabá.

Apesar das evidentes diferenças sonoras, visuais e temáticas, bandas que exporavam outros espectros do *heavy metal* dividiam palco sem maiores conflitos – apesar de não ser, ressalta-se, uma prática comum. Alguns eventos até foram realizados com o intuito de unir diferentes públicos (Subcapítulo 6.6.1), mas a segmentação entre as bandas de subgêneros próximos foi e ainda é a tônica da cena *heavy metal* cuiabana.

6.4.1 Fuzzly

A banda Fuzzly⁴⁵⁵ foi formada em 2001 pelo guitarrista e vocalista Dark Jordão e pelo baterista Rafael Arruda (Figura 64), e passou do *grunge* ao *stoner rock*⁴⁵⁶ – subgênero do rock que agrega elementos do *heavy metal* e *hard rock*, além de flertar com a psicodelia. A dimensão sonora das bandas *stoners* remete à Black Sabbath e outras bandas seminais da música pesada dos anos 1970.

Figura 64: Fuzzly. Rafael Arruda (baterista) e Dark Jordão (guitarrista e vocalista), em show de 2008.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

⁴⁵⁵ Cf. perfil da Fuzzly no BandCamp: <https://fuzzly.bandcamp.com>.

⁴⁵⁶ Cf. Glossário de Subgêneros (Pg. 380).

A sonoridade da Fuzzly é marcada pela guitarra com efeito *fuzz*⁴⁵⁷, baixo excessivamente grave e bateria mais “reta” (sem *floreios* com pratos, pedal duplo ou contratempos). O vocal costuma ser mais gritado e como as letras são curtas, não há uma linha melódica predominante.

A Fuzzly possui sete registros lançados entre *EPs*, *split* e *full lenght*. O primeiro registro, de caráter *demo*, data de 2003. São duas músicas nas quais percebe-se claramente a influência do trio *grunge* norte-americano Nirvana (1987-1994).

Porém, a partir do *EP Middle of Nothing*, de 2004, a banda passa a exibir uma assinatura sonora que remete aos grupos da década de 1970 e passa a explorar letras que versam sobre deserto e viagens lisérgicas – temas recorrentes do *stoner rock* (que, aliás, pode ser traduzido como “rock chapado”): “Chuva ácida / Olhos em chamas / Não fuja da sua liberdade / Está matando sua alma / Dia ensolarado / Brilho / Pessoas insanas / Mataram minha alma”⁴⁵⁸, diz a letra da música *Swimming inside*, do disco *Vol. 2*.

Os discos da Fuzzly foram gravados e lançados de forma independente, todos bancados pela banda – tanto ensaio de pré-produção quanto a gravação em si. No segundo *full lenght*, *Vol. 2*, de 2014, a banda possuía um *home studio* em Cuiabá e gravou tudo nele. Com o registro em mãos, banda conseguiu firmar parceria com a produtora Abraxas⁴⁵⁹, que pagou as mil cópias do disco e ainda auxilia na distribuição deles.

A Fuzzly já fez mini-turnês pelo Brasil e por alguns países da América Latina, e também já tentou “viver de música” em São Paulo. Não deu certo. Segundo Dark Jordão e Rafael Arruda (2014)⁴⁶⁰, problemas com baixista⁴⁶¹ e o custo de vida na capital paulista fizeram a banda ter de voltar a Cuiabá.

⁴⁵⁷ É um tipo de distorção que surgiu nos anos 1960 cuja característica é a riqueza de harmônicos que atribuem um “colorido ruidoso” ao som da guitarra. Este tipo de sonoridade é comumente associado aos anos 1970, em especial às bandas psicodélicas e àquelas que estão de alguma maneira ligadas a origem do *heavy metal*. Durante os anos 1980 esse tipo de distorção perdeu força frente ao preciosismo das bandas metálicas cuja ênfase permanecia nas guitarras distorcidas mas com uma sonoridade mais limpa, menos ruidosa. O *fuzz* voltou a ter destaque entre os guitarristas nos anos 1990 com as bandas *grunge* de Seattle, nos Estados Unidos. Hoje este tipo de distorção é um elemento-chave na dimensão sonora das bandas de *stoner rock*. Cf. *Fuzzcrafter - Fuzzcrafter (2016)*. Disponível em: < <https://youtu.be/dVxruvtqsWE> >. Acesso em 29 de setembro de 2018.

⁴⁵⁸ Do original: “Acid rain / Eyes in flames / Don't run away of your freedom / Its killing your soul / Sunny day / Shine / Insane people / Killed my soul”.

⁴⁵⁹ Cf. o site oficial da Abraxas: <https://www.abraxas.fm>.

⁴⁶⁰ Dark Jordão e Rafael Arruda concederam entrevista semi-estruturada em 2014, registrada em vídeo e realizada na UFMT. Dark Jordão também foi entrevistado em 2017, via *e-mail*, especificamente sobre a gravação do segundo *full lenght* da Fuzzly, *Vol. 2*.

Por mais que a Fuzzly não utilize da *héxis underground* ou mesmo soe como uma “banda de *heavy metal* tradicional” – apesar da sonoridade *sabbathica* –, a autogestão independente e a autonomia criativa faz com que ela seja muito respeitada dentro da cena *heavy metal* cuiabana – o que não significa que ela divida palco com bandas de *death* ou *black metal*. Independente disso, tanto Dark quanto Rafael comumente *comparecem* aos shows *underground*⁴⁶².

6.4.2 Mechanic Vision

Outro subgênero que ressoou em Cuiabá foi o *heavy metal* progressivo (ou simplesmente *prog metal*). A banda Mechanic Vision foi a única a enveredar com ênfase nesta vertente em Cuiabá.

Formada no segundo semestre de 2003 – após o fim da banda *cover* Darkstorm⁴⁶³ –, a Mechanic Vision teve diferentes formações tanto pela inconstância dos instrumentistas quanto pela dificuldade de encontrar músicos que tivessem *expertise* para tocar este subgênero, que é considerado um dos mais exigentes em termos técnicos. Os integrantes que se mantiveram ao longo das mudanças foram os irmãos Leocádia Pio Saes (vocalista) e Leôncio Pio Saes (guitarrista) e Jossan Petrenko (baixista).

Uma das principais característica do *prog metal* é a polirritmia, o que confere às músicas contratempos. No linguajar dos instrumentistas, são “músicas quebradas” e de difícil execução, o que exige maior destreza dos músicos. Neste aspecto, principal problema enfrentado pela Mechanic Vision foi encontrar baterista e tecladista dispostos a passar horas e horas ensaiando composições intrincadas.

Apesar da dificuldade com relação aos instrumentistas, primeira apresentação da Mechanic Vision foi em 2004. Um ano depois ela teve uma troca de instrumentistas (guitarrista e baterista), e após alguns shows tomou uma decisão radical: passou a se apresentar com bateria e teclado programados. Assim, para tudo sair sincronizado era necessário o uso de metrônomo.

⁴⁶¹ A Fuzzly teve experiências instáveis com baixistas, o que a fazia ficar sem se apresentar. Porém, é notório que a banda gira em torno de Dark Jordão e Rafael Arruda, amigos de longa data e cujo entrosamento pessoal e musical mantém a banda ativa independente de quem ocupe o posto de baixista.

⁴⁶² Atualmente Dark Jordão trabalha como tatuador. Cf. a página dele enquanto tatuador no Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/dkjordao> >. Acesso em 29 de setembro de 2018.

⁴⁶³ Cf. nota 360.

A Mechanic Vision tocava músicas de bandas consagradas do *prog metal*, mas possuía composições autorais. A banda não chegou a apresentá-las ou gravá-las justamente pela dificuldade de encontrar músicos com a habilidade técnica necessária para tal feito.

Figura 65: Mechanic Vision. Da esquerda para a direita: Leocádia Pio Saes, Jossan Petrenko, "Ademir Quexada", Luciano Campbell e Leôncio Pio Saes. À direita, detalhe de Jossan tocando com fone de ouvido (por causa do metrônomo) e bandeira da banda ao fundo (com a dimensão sonora explicitada), em show de 2008.



Fonte: [Blog da Mechanic Vision](#) (2018)

A formação que perdurou até o final da banda, em 2008, fez poucas apresentações e contava com Leôncio Pio Saes (guitarrista), Leocádia Pios Saes (vocalista)⁴⁶⁴, Jossan Petrenko (baixista) e Luciano Campbell (guitarrista) – além de “Ademir Quexada”, um boneco que a banda colocava sentado atrás da bateria nos shows (Figura 65).

6.4.3 Hellzen

Distante da agressividade do *death metal* e do virtuosismo do *prog metal*, em 2004 foi formada o *power trio* Hellzen: Joelcio Lemes Fagundes (baixista), Kenas Figueiredo (guitarrista) e Neto (baterista) – que em 2006 foi substituído por Iuri

⁴⁶⁴ São três irmãos: Leôncio, Camilo e Leocádia Pios Saes. Leocádia também fez parte da Lightning Spell, banda cujo repertório era composto por *covers* de metal melódico e que esteve ativa no início dos anos 2000.

“Simples”⁴⁶⁵. Eles tocavam um *heavy metal* mais tradicional, próximo das bandas da NWOBHM mas com elementos do *thrash metal*: *riffs* de guitarra rápidos, bateria com ênfase no pedal duplo e vocal agressivo. O repertório mesclava composições autorais com *covers* de bandas consagradas do *heavy metal* mundial (Iron Maiden e Deep Purple, por exemplo).

O trio costumava ensaiar aos sábados a tarde em um cômodo sem janelas na casa da mãe do guitarrista, Kenas Figueiredo – no bairro Jardim Mariana. No espaço mal cabiam os três músicos, e por isso o único ventilador era disputado. Para evitar a reclamação dos vizinhos por causa do som, a banda fechava a abertura da porta com um estrado de cama de tempos em tempos – fechar, de fato, seria impossível por causa do já conhecido calor da cidade.

A Hellzen gravou uma música, *Fight*, em 2006 no estúdio de um amigo, o baterista Alexandre Facchini⁴⁶⁶, localizado em um prédio comercial na Avenida Miguel Sutil. Sem experiência de gravação, o baterista e o guitarrista da banda tiveram dificuldades para utilizar o metrônomo, e a gravação acabou sendo estilo ensaio – só a voz e o baixo foram gravados depois. A música não teve “lançamento oficial”.

Em 2007, nova incursão da Hellzen em estúdio e de novo sob os cuidados de Alexandre Facchini – que havia transferido a aparelhagem para uma casa no bairro Boa Esperança (próximo a UFMT)⁴⁶⁷.

O processo de gravação foi marcado pelo improvisado e precariedade. Para começar, Joelcio Lemes Fagundes⁴⁶⁸, baixista e vocalista, marcou o show de lançamento sem sequer a banda ter feito o registro. “Eu lembro que faltava cerca de duas semanas para o show de lançamento e a gente não tinha nem entrado no estúdio. Gravamos em uma semana. Três dias antes do show do lançamento não havíamos feito a impressão do material do disco.” (JOELCIO, 2017, *Whatsapp*).

Como o baterista e o guitarrista mantiveram a inexperiência de estúdio, de novo a gravação foi sem metrônomo. A bateria foi gravada como guia, e sobre ela foram registrados os demais instrumentos e a voz. O processo “natural” é gravar a

⁴⁶⁵ “Simples” foi o apelido que Iuri Barbosa Gomes recebeu logo quando começou a frequentar a cena. Durante o processo de investigação observou-se que alguns integrantes da cena não sabia o verdadeiro nome dele.

⁴⁶⁶ Alexandre Facchini é baterista da banda Strauss e já tocou com outras bandas do *underground*, como a Zagaia.

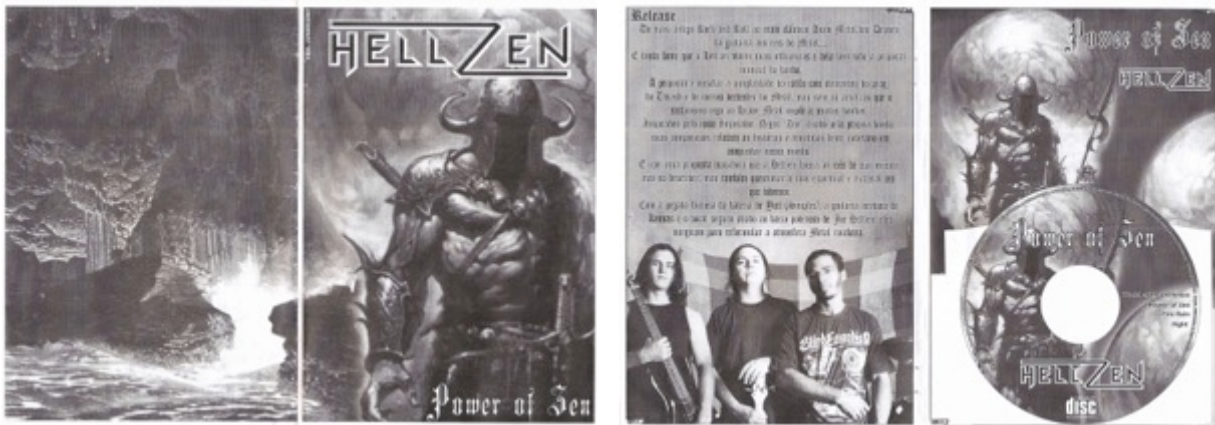
⁴⁶⁷ Studio Canill.

⁴⁶⁸ Joelcio Lemes Fagundes tocou baixo na G.T.W. na formação dos anos 1990 (Subcapítulo 5.2.6).

guitarra como guia, com metrônomo, e os demais instrumentos “seguem-na”. Devido à essa inversão, é possível notar alguns *desencontros* na “colagem” dos instrumentos com a voz.

A banda gravou três músicas, *World of darkness*, *Power of Zen* e *Fire rain*, e acrescentou a primeira música que havia sido gravado em 2006, *Fight*. Foram prensadas 100 cópias do *cd-demo*, intitulado *Power of Zen*. O encarte preto e branco (em tamanho A4 dividido ao meio) foi reproduzido em fotocópia e trazia, além de ilustrações tiradas da Internet, as letras (que eram cantadas em inglês⁴⁶⁹) e a história da personagem criada pela banda⁴⁷⁰ (Figura 66).

Figura 66: *CD-demo* da Hellzen. À esquerda, capa e contracapa do disco *Power of Zen*, de 2007. À direita, foto da banda (com um release autoelogioso acima) e arte do CD.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Metade dos discos foi distribuída no show de lançamento⁴⁷¹, e o restante foi enviado a rádios *underground* Brasil afora. A bilheteria do show foi usada para pagar as despesas da gravação. Por fim, todas as faixas gravadas foram disponibilizadas posteriormente na Internet.

A Hellzen se separou logo após o show comemorativo de quatro anos de existência da banda, em 2008.

⁴⁶⁹ No encarte há a tradução das letras, algumas com erros – tanto em inglês quanto em português.

⁴⁷⁰ Tal qual muitas bandas do *heavy metal*, a Hellzen criou uma personagem para as letras das músicas. Segundo consta no encarte do disco, Zen era um soldado de origem franca que morreu em batalha após ser traído e que, no inferno, conseguiu poderes para se vingar. A história foi criada por Joelcio Lemes Fagundes.

⁴⁷¹ O show foi realizado no Cavernas Bar e contou com a participação do artista circense Júlio Carcará, que cuspiu fogo durante uma música instrumental da banda. Por mais que o teto onde fica o palco seja alto, fazer esse tipo de espetáculo pirotécnico hoje seria impensável – até por questões de segurança.

6.4.4 Venial

No final de 2004 foi formada a Venial⁴⁷², de *metalcore*. No começo a banda possuía dois vocalistas, Fábio Boretti e Everaldo “Barbosa”⁴⁷³, que alternavam o gutural com o vocal limpo, respectivamente. Após da saída de “Barbosa” em 2007, a Venial teve outras trocas de integrantes, mas a partir de 2009 se firmou enquanto quinteto: Fábio Boretti (vocalista), Franclim Ankh (guitarrista), Cavallo Sam (baixista), Icaro Rezende (guitarrista) e Fabrício Roder (bateria).

A Venial possui três EPs: *Extremocaos* (2006) e *Surtar a dor* (2007), ambos com três músicas, e *Das cinzas* (2013), com quatro músicas e mais as composições dos dois primeiros. Os encartes são coloridos e com um *design* mais elaborado – o disco *Das cinzas*, por exemplo, vem numa capa de papel com um símbolo que lembra uma águia na frente (com um “v”) e as letras das músicas na contracapa (Figura 67).

As letras, aliás, abordam desde problemas psicológicos a visões distópicas do mundo. Elas são acompanhadas de uma dimensão sonora calcada em *riffs* de guitarra, vocal agressivo e bateria ora rápida ora cadenciada – com ênfase no pedal duplo. A gravação dos discos é bem equalizada e é possível distinguir todos os instrumentos.

Os músicos da Venial já tem experiência de estúdio e sabem lidar, por exemplo, com o metrônomo, que é uma espécie de “vilão” dos músicos *underground*.

Pensando na gravação, a banda já compõe a música no clique⁴⁷⁴. A gente tem a ideia inicial e depois já define o tempo. Assim a gente já vai automaticamente fazendo uma pré-produção pra quando chegar no estúdio não ter uma surpresa muito grande quando você coloca a música no tempo. (FABRÍCIO, 2017, *Whatsapp*)

Os três discos foram gravados no Estúdio Riff, em Cuiabá, e bancados pelos próprios músicos. Há tempos eles adotaram a tática de fazer uma poupança para essa finalidade – que na verdade é algo que Fabrício Roder já havia feito com a Extremunção na década de 1990 e que decidiu replicar na Venial e nas outras bandas em que tocou.

⁴⁷² Cf. a página oficial da banda: <http://venial.com.br/Default.aspx>.

⁴⁷³ “Barbosa” chamava a atenção nos shows da Venial porque dava socos e chutes no ar durante a performance da banda.

⁴⁷⁴ “Clique” é como o metrônomo é conhecido popularmente em alusão ao som da marcação do tempo (ou BPM, batidas por minuto).

Figura 67: Registros sonoros da Venial. Em cima, à esquerda, capa do primeiro EP, *Extremocaos*, de 2007. À direita e abaixo, CD e capa do disco *Das Cinzas*, de 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A Venial possui uma postura mais profissional dentro do *underground*. Ela mantém um site através do qual vende produtos (CDs, camisas, adesivos e DVD) e o baterista é *endorser*⁴⁷⁵ de uma marca de pratos e outra de peles de bateria – algo que não é recorrente no *underground* cuiabano. Além disso, os músicos possuem toda uma estrutura com relação aos instrumentos, além de prezarem pela pontualidade nas apresentações⁴⁷⁶.

A Venial continua em atividade e faz shows esporádicos, pois um dos guitarristas, Icaro Rezende, não mora em Cuiabá, o que exige uma logística maior para agendar apresentações. Porém, como os integrantes não tem a banda como fonte de renda, essa questão parece bem resolvida.

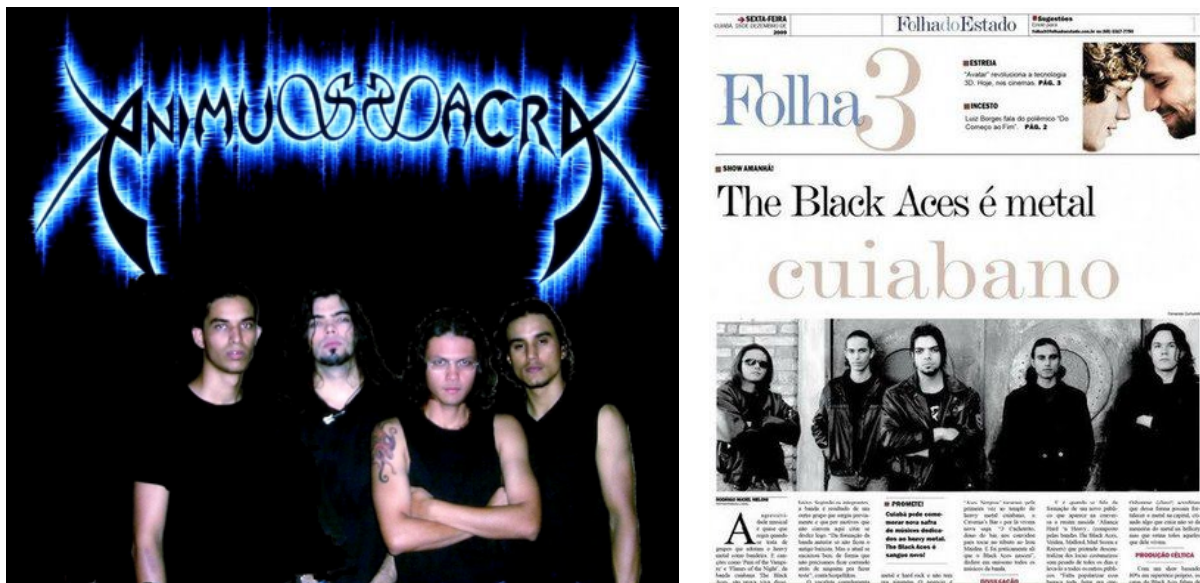
⁴⁷⁵ *Endorsement* significa “patrocínio”, “apoio” ou “endosso”. Diz respeito a uma forma que as marcas tem para divulgar seus produtos. O músico *endorser* pode receber instrumentos ou ganhar descontos na aquisição deles.

⁴⁷⁶ Isso não quer dizer que as demais bandas atrasam ou não tem responsabilidade nas apresentações. Esta é uma característica da Venial. De maneira geral, os shows *underground* costumam atrasar um pouco, mas nada que prejudique o evento em si.

6.4.5 Animus Sacra

A banda Animus Sacra (Figura 68), formada em 2006, também atuou na cena *heavy metal* cuiabana mantendo-se distante do *death*, *black* e *thrash metal*. Lucas Matheus Scopellikus (vocalista), Rondon (guitarrista), Beto Morales (guitarrista) e João Luiz Alves (baterista) tocavam músicas de bandas consagradas, e as composições autorais tendiam para o *heavy metal* clássico, com vocal melódico, duas guitarras e letras abordando temas mitológicos. Ela chegou a iniciar um processo de gravação caseiro, mas o material não chegou a ser lançado.

Figura 68: Logo e integrantes da Animus Sacra e texto sobre a The Black Aces. À esquerda: logo da banda, que explora a simetria. Abaixo, da esquerda para a direita: Lucas Rondon (guitarrista), Matheus Scopellikus (vocalista), Beto Morales (guitarrista) e João Luiz Alves (baterista). À direita: matéria sobre a The Black Aces, formada pelos mesmos integrantes da Animus Sacra com o baixista Anderson Matusita (à extrema direita).



Fonte: [Blog da Animus Sacra](#) (2018)

Após algumas apresentações na cena *heavy metal* cuiabana, a Animus Sacra encerra as atividades em 2009. Porém, três dos integrantes decidiram montar a The Black Aces, mais voltada ao *hard rock*. Aliás, essa banda encabeçou a Aliança Hard n' Heavy⁴⁷⁷, um movimento que visava fortalecer as bandas de *hard rock*, *heavy*

⁴⁷⁷ Cf. o perfil no Twitter da Hard n' Heavy: <https://twitter.com/hardnheavytm>.

metal e *rock'n'roll* de Cuiabá – ou seja, a cena roqueira *underground*. A iniciativa, contudo, não foi além da organização de alguns shows.

A The Black Aces teve diversas formações, mas mantiveram-se em todas elas Matheus Scopellikus (vocalista) e João Luiz Alves (baterista). Ela chegou a fazer algumas apresentações tendo o antigo repertório da Animus Sacra como base, e programou gravar as composições próprias no final de 2012. Porém a banda entrou em estado de *latência underground*, e ao retornar, em 2013, anunciou que gravaria as músicas autorais no primeiro semestre de 2014.

O grupo encerrou as atividades sem deixar nenhum registro.

6.4.6 Sr. Infame

Por fim, vale mencionar ainda a Sr. Infame⁴⁷⁸, formada em 2007 com a proposta de tocar *hard rock* com um quê de *rock'n'roll*. Quem encabeçou a banda foi Jormar Brittes (vocalista) e Anderson Rezende (guitarrista), que integraram a banda de *thrash metal* Karrascos (Subcapítulo 5.3). Para completar a formação foram convidados o baixista Aldivan "Jacaré" Assad, que fez parte da G.T.W. (Subcapítulo 4.2.6), o baterista Roberto "Poison" (ex-Ritual Sombrio e ex-Necrosodommy) – que após alguns shows foi substituído pelo ex-baterista da Karrascos, Maicol Fernando – e o guitarrista André Murilo.

A primeira apresentação da Sr. Infame (que à época se chamava apenas "Infame") foi em Rondonópolis (município a 200 km de Cuiabá), em 2008. Desde então ela tocou em outros municípios mato-grossenses e chegou a fazer dois shows em São Paulo, em 2016.

Apesar de adotar o *do it yourself* como *modus operandi*, a Sr. Infame se enquadrada em um subgênero mais *leve*, e isso faz com que ela não precise utilizar da estética metaleira: André Murilo, por exemplo, costuma se apresentar com chapéu de *cowboy*, enquanto os demais integrantes usam um visual mais despojado, distante dos *spikes*, correntes e afins dos *headbangers*⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Cf. a página oficial da Sr. Infame no Facebook: <https://www.facebook.com/sr.infame>.

⁴⁷⁹ Em 2018 a Sr. Infame organizou o Infame Rock Fest em comemoração aos 11 anos de atividade de carreira. O evento contou com quatro bandas (Lopes, Mutare, The Banana Chips e Remorse, de Rondonópolis) e foi realizado no Cavernas Bar. Cf. *Sr. Infame - Rodadas de Ódio*. Disponível em: <<https://youtu.be/kkSM7n46wsw>>. Acesso em 28 de setembro de 2018.

Figura 69: Sr. Infame. Em destaque, o guitarrista André Murilo (de chapéu). Mais ao fundo, Anderson Rezende e Aldivan Assad (de boné, mais à esquerda).



Fonte: [Print de vídeo do Youtube](#) (2018)

A sonoridade mais leve também faz com que a banda não se restrinja aos *lugares underground*. Ela toca em *inferninhos*, mas também toca em *pub* com ambiente climatizado e em eventos com público mais interessado em curtir do que necessariamente prestigiar a já mencionada *autenticidade underground*.

A dimensão sonora da Sr. Infame remete aos anos 1970 e 1980. Ela é construída em torno de *riffs* de guitarra, andamento médio e letras que abordam de críticas sociais a vida boêmia nos bares, como é o caso de “Excesso é pouco”: “Um gole de álcool eu preciso / Na loucura da noite é só pra esquentar / Dobrando a esquina da morte / Tocando o meu rock / Fazendo vibrar”.

Figura 70: Capa e CD da Sr. Infame. Ambos com arte da Beto Morales (ex-guitarrista da Animus Sacra).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Entre o final de 2014 e início de 2015 a banda entrou em estúdio para gravar um EP com seis músicas autorais. E por mais experiência que os integrantes tenham, o processo é o mesmo: autofinanciamento, partilha dos cursos entre os músicos e distribuição no boca-a-boca.

A arte do material, feita Beto Morales (ex-Animus Sacra), remete à temática festiva da banda (Figura 70), tanto a capa quanto o encarte contendo as letras – uma folha tamanho A4 em papel *couché* com ilustrações coloridas e dobrada para caber na capa de papel.

A Sr. Infame continua em atividade e já realizou dois festivais próprios em comemoração aos aniversários de existência/resistência da banda.

As bandas acima mencionadas se enquadram em subgêneros que se distanciam dos espectros sonoros que predominam na cena *heavy metal* cuiabana – em especial o *death metal*. No entanto, todas em alguma medida dialogam com o mote ideológico e prático do *underground*, e informam sobre a pluralidade sonora da faceta musical do *underground*.

6.5. *Covers* e autorais: outra dicotomia *underground*

Durante a década de 1980, como já foi narrado no Capítulo 4, as bandas que integraram os primórdios do *underground* cuiabano dedicavam-se a apresentar composições próprias desde as primeiras apresentações. Porém, com o passar dos anos e com o surgimento de um circuito de barzinhos, alguns grupos optaram por adotar um repertório mais comercial ou mesmo voltado às próprias referências musicais para com as apresentações ganhar algum cachê.

Alguns dos músicos entrevistados inclusive acreditam que a cena *underground* enfraquece com as bandas que se dedicam a tocar músicas de artistas consagrados e não investem em composições autorais. “Antigamente dava pra sentir que as bandas começavam querendo tocar música própria. Hoje em dia parece que já querem montar banda pra tocar no barzinho de fulano.” (DARK, 2014, vídeo)

Assim, a partir dos anos 1990 surgiu em Cuiabá uma rusga entre o que se denomina “banda *cover*” e “banda autoral”. Este imbróglio ganhou maior ênfase a partir dos anos 2000, principalmente com o discurso defendido por alguns grupos locais – em especial o Espaço Cubo⁴⁸⁰.

É evidente que a opção por um repertório musical cujo objetivo é ganhar cachê vai de encontro à denegação do lucro defendida pelo ideal *underground*. Porém, mesmo dentro deste segmento cultural há quem opte por interpretar músicas de outros artistas em detrimento de expor as próprias ideias sonoras. E neste sentido é necessário esclarecer o significado do termo “*cover*” no contexto desta pesquisa.

Uma banda *cover* é àquela que emula um artista não só em termos musicais, mas também gestuais e visuais. O desenho de palco, o modelo dos instrumentos, a vestimenta dos músicos, a voz (quando possível) e todo e qualquer elemento que remeta com mais intensidade ao artista original é usado e ressaltado por uma banda *cover*.

Porém, o termo “*cover*” também costuma ser associado às bandas que se dedicam a *interpretar* canções de outros artistas sem necessariamente se guiar pelo visual ou pela performance originais. Neste caso, as bandas se voltam apenas para as

⁴⁸⁰ Trata-se de um grupo de jovens que atuou em Cuiabá entre o final dos anos 1990 e a primeira década de 2000. Ressalta-se mais uma vez que não há a intenção de abordá-lo neste trabalho, porém é preciso mencionar que foi a partir das ações realizadas pelo Espaço Cubo que a rusga entre *cover* e autoral ganhou mais intensidade no cenário musical cuiabano, em especial o segmento do rock. Cf. nota 362.

músicas, e as executam permitindo-se fazer algumas modificações – mas tendo o cuidado para não descaracterizá-las a ponto de a tornarem irreconhecíveis. Um solo de guitarra levemente diferente, uma virada de bateria mais rápida ou mesmo a alteração do tom da música original para uma melhor adequação do vocalista são alguns exemplos de alterações aceitáveis quando se trata de interpretar composições consagradas.

Portanto, há uma diferença entre bandas *covers* e bandas que interpretam as músicas de outros artistas. O que se observa no *underground* cuiabano é a prevalência de grupos que tiram⁴⁸¹ as músicas o mais próximo possível do original, mas ainda assim permitem-se fazer algumas modificações – mesmo que mínimas. A fim de evitar confusões terminológicas, o termo “*cover*” neste trabalho faz referência às bandas que interpretam – ou reinterpretam – músicas de bandas consagradas e que são influências para seus integrantes, mas sem adotar estratégias visuais e gestuais para parecer a banda original⁴⁸².

É consenso que muitas bandas autorais começaram tocando composições das suas referências musicais. O passo seguinte, *criar*, está envolvido em um imbróglio que envolve tanto a verve criativa quanto a questão financeira. Afinal, banda *cover* pode montar diferentes repertórios (as músicas já estão feitas, gravadas e, em alguns casos, consagradas), tocar em diversos locais e ainda ganhar cachê (mesmo que mínimo).

Constata-se que bandas autorais de música pesada, em âmbito *underground*, não costumam receber qualquer tipo de apoio. E isso inclui o não recebimento de cachê pelas apresentações, que, aliás, costumam estar restritas aos *lugares* que pactuam tanto com a estética quanto com a sonoridade *underground*. O mais comum é investir do próprio bolso para se apresentar. Não chega a ser, obviamente, o esquema *pay-to-play* que vigorou nos Estados Unidos durante nos 1980 e que

⁴⁸¹ “Tirar música” é uma expressão que diz respeito a identificar como uma composição é tocada. Para isso podem ser utilizadas diferentes ferramentas: partituras e tablaturas são as mais comuns para os instrumentos de cordas e teclas. Já no caso da bateria, o usual é “tirar a música de ouvido”, ou seja: o músico ouve as frases do instrumento e as reproduz tentando executá-las de maneira fiel ao original. Atualmente “tirar música” ficou mais fácil devido aos vídeos disponibilizados tanto pelos próprios artistas quanto por músicos amadores. Há ainda os *play-along*, que são áudios através dos quais o instrumentista treina como se tivesse tocando com a banda. Por exemplo: um *play-along* de bateria permite que o músico toque acompanhando um áudio que contém os demais instrumentos (guitarra, baixo, teclado etc). Cf. *Dream Theater - Dance of Eternity – Play Along Bateria*. Disponível em: <<https://youtu.be/wYSia4AFvnk>>. Acesso em 12 de outubro de 2018.

⁴⁸² Para uma abordagem mais específica sobre a questão da interpretação de bandas cuiabanas de *heavy metal*, cf.: SAES, Leôncio Pio. *Intérpretes de heavy metal em Cuiabá: estratégias comunicacionais de uma prática em crise*. Dissertação (mestrado). UFMT/IL. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. 2018

[...] exigia um pagamento adiantado das bandas equivalente a centenas de dólares em ingressos para terem o privilégio de fazer o show. As próprias bandas vendiam os ingressos ou, com a mesma frequência, distribuía de graça para garantir o público. Apesar de essa prática já não ser mais tão comum, algumas casas ainda exigem isso de bandas muito pequenas para que elas tenham espaço para se apresentar. (WIEDERHORN, TURMAN, 2015).

O esquema *pay-to-play* foi uma prática recorrente no período de *cristalização* do *heavy metal* nos Estados Unidos e está associado ao caráter mercadológico que algumas bandas buscavam. Pagar para ser visto e, a partir disso, ganhar dinheiro. O *underground* não almeja o lucro, e sim uma espécie de sublimação artística que possibilite a autossatisfação dos músicos associada a uma postura de enfrentamento a preceitos morais e sociais. Há nisso, obviamente, um caráter romântico que vai de encontro ao positivismo capitalista do esquema acima mencionado.

E há uma diferença óbvia quando se observa o *modus operandi* de uma cena musical incrustada em uma hinterlândia como Cuiabá: enquanto nos Estados Unidos o *pay-to-play* podia render contratos com *majors*, no *underground* cuiabano – e de certa forma, no *underground* brasileiro como um todo – tocar envolve uma série de gastos que não são compensados com bilheteria, cachê ou contrato com gravadoras. Além disso, as bandas norte-americanas que aderiam a este “modelo de autopromoção” eram autorais, e não *covers*.

Vale lembrar que o lema *do it yourself* (*DIY*) era o vetor das bandas autorais cuiabanas nos anos 1980 (e que se manteve em boa parte dos anos 2000):

O pessoal das bandas é que tinham que promover os shows. Até para elaborar um cartaz você tinha que fazer recorte de revista ou então desenhar à mão e ir na papelaria para xerocar. Duas semanas antes dos shows faziam mutirão pregando cartaz, e era sempre nas vésperas, porque a prefeitura tirava (os cartazes) rapidamente. (JOELCIO, 2015, vídeo)

Além dos gastos envolvidos com a organização e com a apresentação em si⁴⁸³, é preciso levar em consideração também a questão da composição das músicas, que costuma ser um processo mais demorado – principalmente tendo em vista que as bandas não são a fonte de renda dos envolvidos, o que faz com que ela fique suspensa

⁴⁸³ Uma apresentação, seja de banda *cover* ou autoral, pode envolver a compra de cordas novas para guitarra e baixo, peles de bateria e baquetas. Além do gasto para o deslocamento dos músicos ao local do show – comumente feito em carro próprio.

e sujeita às condições favoráveis que possibilitem ensaios e a confecção de novas composições.

No caso da cena *heavy metal* cuiabana, há bandas que possuem mais de 10 anos de atividade e que tem em seu repertório pouco mais de uma dúzia de músicas próprias. Já uma banda *cover* consegue montar um repertório de duas a três horas de palco em pouco mais de seis meses de ensaio.

É claro que mesmo as bandas *covers* de *heavy metal* em Cuiabá atuam no esquema *DIY*: fazem os próprios cartazes, negociam com os espaços onde vão se apresentar, fazem panfletagem e, atualmente, promovem a auto-divulgação nas redes sociais. A questão que se coloca aqui não visa esgotar o tema, mas sim apresentá-lo como um elemento a mais na dinâmica que movimenta a cena *heavy metal* cuiabana.

É neste contexto de um aparente conflito operacional e ideológico que algumas bandas *covers* voltadas ao rock e ao *heavy metal* circularam no cenário *underground* cuiabano. Na década de 1990, por exemplo, esteve em atividade a banda Pentagrama, composta por João Pedro (baterista), Alex Real (guitarrista e vocalista), Ebinho Cardoso (baixista).

A Pentagrama na verdade teve três fases: na primeira o *power trio* tocava clássicos do *blues* e algumas músicas autorais. Na segunda fase, quando o guitarrista Danilo Bareiro entrou, em 1993, banda começou a dar ênfase aos *covers*, pois passaram a tocar em barzinhos em Cuiabá. E na terceira fase, antes de acabar no final dos anos 1990, o repertório era só de interpretações de outros artistas. A banda chegou a gravar uma música autoral, “Jive”, mas nem os integrantes possuem tal registro.

Pouco tempo após o fim da Pentagrama, Danilo Bareiro, Ebinho Cardoso, João Pedro, Alex Real se uniram a Ones Miguel (vocalista) e Dionísio Neto (tecladista) e montaram a Misty, uma banda de *heavy metal* e *hard rock* que fez época devido à qualidade técnica dos músicos. O repertório incluía Pantera, Iron Maiden, Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin e outros nomes consagrados da música pesada. A banda acabou em 2001.

Entre o final dos anos 1990 e a primeira metade dos anos 2000 foram formadas em Cuiabá as bandas Lighting Spell, Magic Tempest e a já citada Darkstorm (cf. nota 360). As três adotaram repertórios que transitavam entre o *heavy metal* tradicional, o metal melódico e o *thrash metal*. Havia ainda uma banda de Várzea Grande (município vizinho de Cuiabá) chamada Acid Rain, que também tinha

predileção pelo metal melódico. Estas bandas encerraram as atividades antes da inauguração do Cavernas Bar (Subcapítulo 6.6.3.3), em 2004 – um *lugar* que (também) cedeu maior espaço para as bandas *covers* de música pesada na cidade.

6.5.1 Proto Cosmos Project

Uma das bandas que se apresentaram pouco depois da inauguração do Cavernas Bar foi a Proto Cosmos Project. Ela foi formada em 2005 por Roberto Viana (baixista, à época integrante da Karrascos), Gustavo Farias (guitarrista), André Nôr (guitarrista), Iuri Gomes (baterista) e Leôncio Pio Saes (vocalista) – que foi substituído por sua irmã, Leocádia Pio Saes, após a primeira apresentação.

A Proto Cosmos Project (nome inspirado numa música do guitarrista norte-americano Greg Howe) executava um repertório que incluía desde o *heavy metal* mais tradicional da NWOBHM até bandas melódicas⁴⁸⁴ e mais próximas do *prog metal*. E apesar de tocar apenas músicas de outros artistas, ela chegou a dividir palco com bandas autorais da cena *underground* (Figura 71) na primeira apresentação.

A terceira apresentação foi na abertura da banda Shaman⁴⁸⁵ em Cuiabá, um evento de grande porte que contou com um público de quase cinco mil pessoas e, além da Proto Cosmos Project⁴⁸⁶, com as bandas Anhangá (autoral) e Sedna (também *cover*). O show foi realizado no ginásio do Sesi Park, localizado no setor Centro Sul da Morada do Ouro, no dia 14 de novembro de 2005.

⁴⁸⁴ O primeiro show dela foi realizado no Cavernas Bar, em 2005 e uma das músicas do repertório da Proto Cosmos Project era a música *Carry on*, da banda brasileira de metal melódico Angra. Há disponível no YouTube um vídeo amador da interpretação da banda para a música citada e registra como era o *lugar* e parte do público da época. O autor da publicação também disponibilizou outros vídeos, inclusive alguns do show no Sesi Park, também em 2005 – na abertura do show da banda brasileira de *power metal* Shaman. Cf. *Proto Cosmos Project - Carry On (Angra)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MBSjfweC4wE&list=UUcSZ74SBO42qGHR30SFnROg&index=17>>. Acesso em 12 de março de 2015.

⁴⁸⁵ Banda brasileira de *power metal* formada em 2000 por ex-integrantes do Angra: André Matos, Luis Mariutti e Ricardo Confessori, mais o guitarrista Hugo Mariutti. Esta formação durou até 2006. Após uma pausa, ainda em 2006 a banda retorna apenas com Confessori como membro original – já como Shaaman, com dois “a”. Em 2013 a banda encerra as atividades. Em 2018 a formação original retornou para fazer uma mini-turnê.

⁴⁸⁶ A Proto Cosmos foi a terceira banda local a tocar. Uma das músicas executadas foi *Highway Star*, da banda britânica Deep Purple. A filmagem, apesar de amadora e trêmula, dá uma ideia do espaço onde o show foi realizado e da quantidade de pessoas presentes – além de ser um raro registro da banda. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=S4xKIWI2v2A&list=UUcSZ74SBO42qGHR30SFnROg&index=21>

Figura 71: Registros visuais da Proto Cosmos Project. À esquerda, repertório da segunda apresentação da Proto Cosmos Project disposto em um bumbo de bateria que não foi utilizado (mas que permaneceu no palco por uma questão estética). À direita, cartaz do evento.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes e [Fotolog do Cavernas Bar](#) (2018)

A última apresentação da Proto Cosmos Project foi em Tangará da Serra, em 2006. Ela foi a única banda *cover* entre as demais convidadas (Antrochaotic, Malignant Excremental, Necrosodomy e Tombstone). O show foi realizado num imenso galpão, em uma área afastada do centro da cidade. Praticamente não teve público local: a plateia era basicamente das bandas de Cuiabá e alguns amigos que foram na excursão (Figura 72).

Figura 72: Excursão realizada para show em Tangará da Serra. O município fica a 250 km de Cuiabá. Além das bandas, as namoradas dos músicos, amigos e frequentadores da cena *underground* cuiabana também viajaram. A imagem registra o momento após o ônibus ter sido liberado da revista realizada por policiais. À direita, cartaz do evento.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes (foto) e de Júlio Mangini (cartaz)

6.5.2 Sedna

Ainda na primeira década dos anos 2000 foi formada a Sedna, que tocava *heavy metal* melódico e que também tocou no show da Shaman em Cuiabá, em 2005⁴⁸⁷, e que encerrou as atividades pouco tempo depois. Após o fim da banda apenas o vocalista Rosan Alves permaneceu frequentando a cena *underground* por um tempo. Ele chegou a entrar na Hellzen como vocalista, mas fez apenas o último show da banda, em 2008. Após ser aprovado em um concurso público, Rosan se mudou para Chapada dos Guimarães (a 69 km de Cuiabá) e se afastou definitivamente do *underground* cuiabano.

6.5.3 Lady Murphy

Em 2009 foi formada a Lady Murphy, com repertório voltado ao *hard rock* internacional. Os integrantes eram Leôncio Pio Saes (guitarrista), Leocádia Pio Saes (vocalista), Roberto Viana (baixista) e Iuri Gomes (baterista), que já haviam dividido palco com a Proto Cosmos Project.

No período em que esteve ativa a Lady Murphy tocou em diversos bares da cidade, com mais frequência no Clube de Esquina⁴⁸⁸ – onde bandas *covers* tem maior receptividade. Boa parte do repertório era tocado com clique: o baterista usava um fone através do qual ouvia o metrônomo sincronizado com o teclado programado que saía nos amplificadores. Houve casos em que, na falta de um *notebook*, foi usado um MP3 *player* simples para executar as trilhas pré-programadas.

A Lady Murphy acabou em 2011 após a vocalista se mudar para o Rio de Janeiro e o baterista para Alto Araguaia (a 420 km de Cuiabá), em ambos os casos por questões acadêmicas.

⁴⁸⁷ Cf. *The Trooper (Cover)* – Sedna. Disponível em: < <http://youtu.be/G5C2AjOg8jg> >. Acesso em 21 de abril de 2014.

⁴⁸⁸ A Lady Murphy costumava convidar amigos para fazer participações nos shows, em especial nos vocais – Lia de Oliveira era presença constante. O vocalista Leonardo Barun dividiu palco com a banda em uma apresentação realizada no Clube de Esquina, em 2011. Cf. *AC/DC Back In Black - Lady Murphy com Leonardo Braun*. Disponível: < <https://youtu.be/phIasa2MRa8> >. Acesso em 11 de outubro de 2017.

6.5.4 Mais covers

Ainda no espectro de *covers* voltadas ao *heavy metal* com circulação no *underground* cuiabano, vale mencionar mais três bandas. A primeira é a Lady Evil⁴⁸⁹, formada em 2012 para tocar clássicos do rock e do *heavy metal*. A segunda, também formada em 2012, é a Metal Militia⁴⁹⁰, cujo repertório era composto só por músicas da banda norte-americana de *thrash metal* Metallica. E a terceira é a Eddie Force One⁴⁹¹, formada no início de 2013 e com um repertório exclusivamente voltado às músicas da Iron Maiden – mas que posteriormente foram adicionadas composições de outros artistas de música pesada.

A apresentação das bandas *covers* acima auxilia na compreensão do percurso que alguns músicos da cena *heavy metal* fizeram ao longo da primeira década dos anos 2000. Entre composições próprias e interpretações de canções alheias há um conflito entre o que se considera *underground* e a necessidade de se obter algum lucro tocando o tipo de música que se gosta.

Bandas como Lady Murphy, Metal Militia e Eddie Force One foram formadas com o intuito de ultrapassar a fronteira do *for fun* (tocar apenas para se divertir) e, assim, mudar a opinião sobre quem interpreta músicas de outros artistas. Além disso, as bandas cima citadas visavam a formação de um público voltado a esta proposta musical.

É evidente que o público que vai aos shows de bandas *covers* é diferente daquele que *comparece* aos eventos *underground*. Mas há um elo em comum entre os dois: o apreço pela música pesada e pela sociabilidade fomentada pelos eventos. Há *headbangers* que prestigiam bandas *covers* porque sabem que irão encontrar amigos nesse tipo de show. Por mais que ao longo dos anos 2000 tenham sido incrementadas

⁴⁸⁹ A banda já teve distintas formações, mas um dos diferenciais era o fato de ter duas vocalistas, Kássia Filliagi e Leocádia Pio Saes (ex-Lighting Spell, ex-Mechanic Vision e ex-Lady Murphy). Cf. a página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/Lady-Evil-350678078397045>.

⁴⁹⁰ Era composta por Leôncio Pio Saes e Kenas Figueiredo (ex-Hellzen) nas guitarras, Roberto Viana (ex-Karrascos e ex-Lady Murphy) no baixo e no vocal, e Iuri Gomes (ex-Hellzen, ex-Proto Cosmos Project e ex-Lady Murphy) na bateria. Na apresentação de estreia, a Metal Militia atraiu um público de mais de 400 pessoas ao Cavernas Bar, algo que há tempos não acontecia no *underground* cuiabano. A banda fez mais alguns shows com diferentes formações antes de encerrar as atividades – com outros bateristas e até uma vocalista (Roberto Viana ocupava apenas do baixo).

⁴⁹¹ Cf. a página oficial da banda no Facebook: <https://www.facebook.com/eddieforceontribute/>.

as opções de lazer e diversão em Cuiabá, ainda são poucas as atrações voltadas ao público de música pesada.

Por mais que o *underground* tenha sido construído e seja mantido pela redoma das músicas autorais – que respeitam, evidentemente, o *princípio de autenticidade* –, há também uma segunda via que busca o lucro (ainda que mínimo) sem se afastar do aspecto contracultural imanente ao *heavy metal*.

6.6 Lugares do *heavy metal* cuiabano

A cena *heavy metal* cuiabana, desde o período de formação na segunda metade dos anos 1980, circulou por diversos espaços – que à medida que sediavam shows adquiriam definição e significado. Conforme o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983, p. 151), um *lugar* nasce mediante um processo de experiência que envolve sentimento e pensamento. É espaço-mor da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2014), elementos-chave para a manutenção de uma cena musical periférica, *underground*.

Com escassos registros, a única forma de se ouvir as bandas da cidade era indo aos eventos, *comparecendo*. Ao longo da história do rock cuiabano os bares foram *lugares* fundamentais para que as bandas tocassem e o público consumisse a produção sonora das bandas locais. Apesar disso, tal como já mencionado anteriormente, não havia um *lugar* fixo. De sede de partido político a estacionamentos, onde fosse possível montar um equipamento de som mínimo se transformava em *lugar*.

Até meados dos anos 2000 o rock e o *heavy metal* percorriam os mesmos espaços na cidade. Os entrevistados são enfáticos ao recordarem que entre o final dos anos 1980 até final da década de 1990 os shows costumavam lotar e reunir “todas as tribos”: *skatistas*, *headbanger*, *punk rocker* e mesmo quem não se identificava com nenhuma destas nomenclaturas.

Entre os espaços onde o *heavy metal* foi consumido ao vivo constam o Sayonara (Subcapítulo 5.4), ainda na década de 1980, o Peça Bis e o Sambalá – ambos entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

6.6.1 Blecaute no Sambalá

Um dos eventos que *fez época* no *underground* cuiabano e que ajudou a fortalecer a cena *heavy metal* foi o Blecaute. Ele é associado à figura de Ivan Luiz Victorio – mais conhecido como Ivan “Tormentor”, que desde 1994 organizava shows de rock em Cuiabá⁴⁹². Porém, o Blecaute foi pensado inicialmente para ser uma espécie de cooperativa entre alguns integrantes que já possuíam experiência na organização de eventos: Roberto “Poison”, que sugeriu o nome “Blecaute”, Jomar Brittes e Márcia Oliveira – que será mencionada em destaque mais à frente.

A ideia de Ivan era unir forças para movimentar a cena musical local com um evento a cada dois meses. Porém, os afazeres pessoais e profissionais afastaram alguns dos envolvidos, e ficou tudo a cargo de Ivan – mas Jomar ajudava na arte gráfica, Roberto conseguia patrocínios. O esquema era *DIY* e, claro, sujeito a dificuldades logísticas, como relata Ivan⁴⁹³:

Eu tinha ideia de reunir 500 pessoas por show, no mínimo. E com as bandas ajudando a conseguir patrocínio, para que as parte da verba eu usasse para pagar as despesas e a outra parte ficasse para as bandas. Deu para fazer bandas. Deu para fazer isso na primeira edição, que sobrou um pouquinho de grana. Mas assim, o pessoal não vestia a camisa. “Ah, deixa pro Ivan fazer a produção”, sabe? Tinha que divulgar mais, fazer o pessoal ir. Era baratinho o ingresso. (IVAN, 2018, *Whatsapp*)

Somente na primeira edição, com um público de 400 pessoas, a Blecaute conseguiu caixa. Depois disso o público diminuiu e o que se arrecadava cobria apenas as despesas. Segundo Ivan (2018), muitas pessoas entravam de graça e as próprias bandas levavam convidados, o que diminuía o número de pagantes. Sem contar com os imprevistos: em um dos últimos shows, por exemplo, algumas bandas cancelaram a participação em cima da hora, e o evento teve de ser realizado com três bandas apenas.

⁴⁹² Foi ele quem trouxe a Cuiabá, por exemplo, a banda brasileira de *brutal death metal* Krisiun. Foram três shows realizados em parceria com Rodrigo Auad, guitarrista e vocalista da banda Kromorth, no começo dos anos 2000.

⁴⁹³ Entrevista não-estruturada realizada via *Whatsapp* entre o dia 26 e 30 de julho de 2018. Durante a investigação Ivan foi encontrado algumas vezes durante os shows, mas a entrevista mais aprofundada não se concretizou. As informações foram passadas pontualmente via *WhatsApp* e por *Messenger* (Facebook) em 2018.

Figura 73: Registros dos shows da Blecaute. Acima, à esquerda: Leôncio Pio Saes e Camilo Pio Saes, da Dark Storm; à direita, Anatomy Rotted. O registro de ambas foi feito na primeira edição do Blecaute, no Sambalá, em 2003. Abaixo, cartaz do único Blecaute não realizado no Sambalá, e matéria publicada sobre o evento em um jornal da capital.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”; fotos de cima) e Ivan Luiz Victorio (Ivan Tormentor; cartaz e recorte de jornal)

Das nove edições do Blecaute, apenas uma não foi realizada no Sambalá, no bairro Porto (Figura 73). Era um espaço amplo, com palco ao fundo e um pequeno quarto usado como camarim pelas bandas. Não era propriamente uma casa de shows de rock, e a acústica era regulada na medida do possível. Atualmente nesse *lugar* funciona um lava-jato de automóveis.

O diferencial de todas as edições do Blecaute era a capacidade de unir diferentes vertentes musicais em um mesmo evento – algo que no início dos anos 2000 havia sido diluído no *underground* cuiabano. Em um mesmo evento tocaram, por exemplo, as bandas de *death metal* Subtera (de Londrina, no Paraná), Eighteenth Angel e Gorempire (ambas de Cuiabá), Lazy Moon (banda de *pop rock* formada só por meninas adolescentes) e Self Help (*hardcore*).

A segunda edição da Blecaute homenageou o guitarrista Jacildo, da banda Jacildo e seus Rapazes. A terceira foi dedicada ao dramaturgo Chico

Amorim⁴⁹⁴. Além disso, era comum artistas plásticos realizarem performances durante os shows.

O Blecaute durou dois anos e meio, e foi extinto pela inviabilidade (logística, principalmente) de continuar com a proposta.

Não tive prejuízo nenhum, mas lucro mesmo pra sobrar dinheiro e preparar algo melhor, que era a minha ideia, também não tive. Na minha utopia, no meu sonho, ia sobrando uma grana e a gente ia organizando melhor, pegava um som melhor no próximo show. Não foi o que aconteceu. Mas de alguma forma aconteceu. Isso é que importa. (IVAN, 2018, *Whatsapp*)

Ivan tem um rico acervo de jornais e panfletos da época. Enquanto organizador, fez contato com jornalistas dos cadernos culturais para garantir textos anunciando o show e resenhas de como foi o evento⁴⁹⁵.

6.6.2 Art Underground e outros lugares

Além do Blecaute e do Sambalá, a música pesada circulou por diferentes espaços na cidade. Um dos vetores dessa circulação foi o caráter itinerante do Art Underground, que desde o final dos anos 1990 é realizado sob o comando da publicitária Márcia Oliveira⁴⁹⁶.

Márcia começou a organizar eventos com bandas locais em 1993, na UFMT. Naquele período havia uma preponderância do *punk/hardcore*. E tal qual foi narrado anteriormente, a partir do fim dos anos 1990 o *heavy metal* passa a ser o subgênero do rock com maior número de bandas adeptas. E foi este segmento mais pesado do rock que atraiu Márcia pessoalmente e a incentivou a organizar mais eventos.

Após alguns shows pequenos, Márcia uniu-se a Marcelo Magno (mais conhecido como Zoião, baixista da Necrosodommy) e Jomar Brittes, em 1998, para

⁴⁹⁴ Francisco Aquino Amorim (1956-2002), mais conhecido como Chico Amorim. Foi diretor de teatro e chegou a trabalhar com Liu Arruda e foi engajado em prol da cultura cuiabana.

⁴⁹⁵ Ivan “Tormentor” enviou um vídeo mostrando o material sobre a Blecaute que possui. A vídeo está salvo e disponível em uma URL restrita a quem possui o *link*. Cf. Ivan Tormentor - Material sobre o Blecaute. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1O80OoiQetw&feature=youtu.be>>. Acesso em 16 de outubro de 2018.

⁴⁹⁶ Márcia Oliveira respondeu via *e-mail* as perguntas encaminhadas a ela (entrevista estruturada) no dia 09 de agosto de 2016. Algumas informações adicionais foram consultadas em uma entrevista realizada em 2010, quando pesquisador era repórter do caderno cultural de um jornal de Cuiabá.

organizar o Art Underground⁴⁹⁷. Mas Jomar saiu da produção porque tomava muito tempo. O show de estreia só foi realizado um ano depois, em uma garagem próxima a becos históricos de Cuiabá (Figura 74), e contou com três bandas locais (Kromorth, Morticide e Extremunção) e duas de fora: Thormianak, de São Paulo, e Nauseous Surgery, do Distrito Federal.

Figura 74: Registros do Art Underground. À esquerda, cartaz do primeiro Art Underground. À direita, imagem (*print*) do *lugar* onde foi realizado o show em questão.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”) e [Print de vídeo do YouTube](#) (2018)

Segundo Márcia Oliveira (2016), desde o início a proposta do Art Underground era oferecer uma melhor estrutura técnica às bandas e ao público, eventos com mais profissionalismo – além de uma satisfação pessoal em ajudar a oxigenação da cena *heavy metal* cuiabana.

Por isso a equipe investia no aluguel de melhores equipamentos de som e buscava espaços mais apropriados para shows dessa natureza. O apoio de outros entusiastas do *underground* e das próprias bandas era fundamental para o sucesso dos shows – algo que de alguma maneira ainda perdura na cena:

Nunca pensei em lucros, mas o prejuízo é sempre um fator desmotivador. Atualmente as produções de caráter coletivo – mais de uma pessoa patrocinando os custos do evento - têm sido uma alternativa pra contornar possíveis resultados negativos e viabilizar uma periodicidade destas produções. (MÁRCIA, 2016, *e-mail*)

⁴⁹⁷ Há um documentário dividido em cinco partes no YouTube que conta parte da história do Art Underground. O material é apresentado pelo tatuador Guinho, e ao apresentar trechos de alguns shows dá indícios de como eram os *lugares*, como se comportava o público e dá uma mostra da sonoridade das bandas convidadas. Destaque para o final da quinta parte, na qual são divulgados os contatos das bandas citadas na filmagem. Cf. *Art underground - Documentário oficial 2003 1ª parte*. Disponível em: < <https://youtu.be/ZNYIyRYxSpE> >. Acesso em 21 de outubro de 2013.

A coletividade envolvia a produção dos cartazes (Figura 75), que costumavam ser feitos por amigos – Jomar Brittes, principalmente –, e toda a logística para receber as bandas de fora, alojá-los e garantir uma boa apresentação. A escolha das bandas convidadas dava ênfase aos subgêneros mais obscuros e transgressores, como o *death metal* e o *black metal*, mas com espaços a subgêneros mais tradicionais – como foi o caso da banda chilena Metal Grave⁴⁹⁸, em 2015.

A itinerância do Art Underground fez com que as vertentes mais pesadas do *heavy metal* passassem pelo Clube Dom Bosco (*lugar* conhecido por abrigar shows da cena roqueira cuiabana e eventos de discoteca nos anos 1980 e 1990), o Clube Feminino (amplo salão com concha acústica e que abrigou importantes eventos culturais na cidade), garagens no centro de Cuiabá e até a Victorias House⁴⁹⁹ (espaço com estrutura mais elaborada, com lustres, ventiladores e amplo espaço em frente ao palco).

Algumas edições, obviamente, foram realizadas no Cavernas Bar, lugar inaugurado em 2004 e que foi fundamental para a organização de outros eventos voltados ao público *headbanger*.

Além do Art Underground Márcia Oliveira também organiza shows “avulsos” e dá apoio a outros produtores locais que organizam eventos semelhantes – como foi o caso da banda dinamarquesa de *black metal* Denial of God, que das duas apresentações realizadas no Brasil em 2014, uma delas foi em Cuiabá, no Cavernas Bar⁵⁰⁰.

A busca por uma maior profissionalização no Art Underground exortou Márcia e Marcelo a buscarem apoio governamental, em 2010, para a realização da 11ª edição. Mas não há conflito ideológico nisso?

Eu penso assim: tem uma vertente dentro da cena que não aceita esse envolvimento, isso é fato, por não aceitar a mistura de política com a cultura, mas eu respeito a opinião deles. Mas o nosso projeto foi aprovado por vias normais, sem nenhuma politicagem. E eu não vejo problema nenhum, porque o dinheiro é nosso, é da população. Eu pago imposto, todo mundo paga imposto, nada mais justo que essa grana seja revertida para iniciativas que satisfaçam a sociedade, mesmo que seja uma porção menor. (MÁRCIA, 2010, áudio)

⁴⁹⁸ A banda concedeu uma entrevista semi-estruturada (registrada em vídeo) pouco antes de subir ao palco do Cavernas Bar, no dia 27 de junho de 2015. Parte do show também foi registrado em vídeo.

⁴⁹⁹ Quarta edição do Art Underground, em 2002.

⁵⁰⁰ Este show gerou um prejuízo às finanças da produtora de Márcia, que entrou em estado de *latência underground*.

O posicionamento de Márcia é uma das maneiras que os agentes subterrâneos encontraram para lidar com o *paradoxo underground*. Afinal, a ideia de não lucrar permanece, mas sem ser sinônimo de precariedade ou eventos toscos. Na ambiência metaleira em Cuiabá, as bandas adotam a postura de não buscar patrocínios e assim evitam relacionar suas imagens ao mundo dos negócios. Ao contrário, adotam a ideia de produção independente, *DIY*.

Figura 75: Cartazes do Art Underground. Destaque para as imagens que acompanham as logomarcas das bandas. Trata-se de um item a mais na enunciação discursiva e visual do *underground* cuiabano.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”); os dois cartazes de cima) e de Iuri Barbosa Gomes (cartazes de baixo)

Para a realização dos eventos ou mesmo a simples manutenção das amizades, músicos e entusiastas da música pesada passaram a utilizar os bares como pontos de encontro e troca de ideias.

6.6.3 Bares *underground*: zonas de fronteira

Na interface da comunicação com o campo cultural, as informações históricas direcionam-se para uma questão contemporânea: a atualização espacial dos *lugares* da cultura na cena metaleira. No caso de uma cidade no interior brasileiro como Cuiabá, os bares podem ser compreendidos também como espaços de produção, circulação e consumo de informações musicais – além do comércio de pequeno porte característico da economia subterrânea.

Bares, portanto, são considerados elementos espaciais estruturantes das formações culturais populares na cidade contemporânea. Eles dão vazão à dimensão comunicacional e de resistência social das práticas culturais na visão de mundo *underground*, como em cenas musicais associadas ao *heavy metal* e seus muitos subgêneros.

O historiador inglês Peter Burke (2006) define *zonas de fronteira* como locais de encontro e também de sobreposição ou intersecção entre culturas. Desta intersecção nasce uma terceira via. Ora, os bares também são *zonas de fronteira*! Ainda mais no caso da cena *heavy metal* cuiabana, que é marcada por uma heterogeneidade ética e sonora.

Um circuito de barzinhos começou a ganhar força nos anos 1990, muitos no entorno da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e no centro da cidade, o que inclusive estimulou a formação de bandas *covers*. Além dos *lugares* anteriormente mencionados, as bandas *underground* passaram a se apresentar em diferentes bares.

No que diz respeito à cena *heavy metal* cuiabana, a partir dos anos 2000 surgem alguns bares voltados aos *headbangers* – que tiveram influência na cristalização da música pesada na cidade. As narrativas de entrevistados e registros midiáticos apontam dois bares considerados seminais na cena metaleira em Cuiabá, entre os quais há registros mínimos disponíveis: o Cafuá e o Zero Metal Bar.

6.6.3.1 Cafuá

O Cafuá (Figura 76) foi um bar administrado por Marco Aurelio dos Santos (“Marcão Black”, guitarrista da banda Necrosodommy, Subcapítulo 6.2.3), e seu amigo pessoal Ricardo Dara, no início dos anos 2000. O bar funcionou em um primeiro momento na rua Marechal Floriano Peixoto, Centro de Cuiabá. Ele ficava em frente a outro bar, Estrebaria (atual Gerônimo, local onde o público-alvo são ouvintes de “sertanejo universitário” e afins).

Em narrativas comuns, membros que vivenciaram a cena lembram que diariamente a Polícia Militar fazia ronda em frente ao bar e não raro revistava os visitantes e frequentadores⁵⁰¹ - o que evidencia, em alguma medida, o sentido de segurança pública na política do governo estadual de Mato Grosso.

Figura 76: Cafuá. À esquerda, primeira locação do Cafuá. Marco Aurelio é quem segura o machado, no centro da foto. À direita, segundo endereço do Cafuá. Na foto, músicos e entusiastas do *underground* cuiabano.



Fonte: Acervo pessoal de Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”; foto à esquerda) e autor desconhecido

Após um período de atividades e shows realizados de modo mais intimista, *lo-fi* (CONTER, 2016), feitos para um público específico, o Cafuá mudou de endereço para a Rua Joaquim Murтинho, também no Centro da cidade, região que passou por amplo esvaziamento residencial a partir da década de 1990. As atividades no novo endereço não duraram muito tempo, e logo o bar fechou as portas.

⁵⁰¹ A banda de *crossover* Zagaia tem uma música intitulada *Cafuá* cuja letra faz menção a este tipo de incidente no bar: “Eles entraram farejando e nos empurrando / Calibre 12 na munheca e nos cutucando / É muito fácil estar na frente de um porco armado / Emocionante ainda se ele for bem preparado / Senhor, posso saber o motivo da geral? (Tenente Paredes respondendo) Eu não falei você não olhar para trás, ô bonitão?! Pega esse safado e joga ele no camburão / Cafuá!”

Marcão também abriu o estúdio de tatuagem para pequenos shows com bandas da cena *heavy metal* cuiabana e *jams sessions* em 2007 (Figura 77). O lugar ficava na Rua Campo Grande, nas proximidades do Clube Feminino. Havia uma pequena área na parte de frente e um portão que dava acesso à parte de trás, local onde as pessoas se reuniam.

Figura 77: Fundos do estúdio de tatuagem do “Marcão Black”. À esquerda, a banda Hellzen fazendo um *jam session* com Jomar Brittes nos vocais. À direita, Luiz “Magrão” canta uma música tocada pela Hellzen. Destaque para a placa: “Maldisom sonorização”. Fotos de 2007, autor desconhecido.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

O “palco” era um pequeno quadrado com as paredes laterais ligeiramente destruídas. A bateria ficava montada sobre um pequeno tapete e atrás dela ficava a mesa de som para a equalização dos instrumentos. O espaço não era grande, mas o suficiente para abrigar um *power trio* sem apertos. Porém, foram poucos os eventos realizados nos fundos do estúdio de Marcão “Black”.

6.6.3.2 Zero Metal Bar

Para suprir o encerramento de atividades do Cafuá, Eliomar Gonçalves da Silveira, o “Max Banger”, abriu o Zero Metal Bar – cujo nome remetia ao zine escrito por ele o *Zero Zine* (Subcapítulo 7.2.5).

O Zero Metal Bar, buscando se produzir no estilo *do it yourself*, funcionava de modo improvisado num prédio então residencial. A cozinha da casa equivalia propriamente ao bar, a varanda que antes abrigava uma família para descansos de final de dia passou a servir como *hall* de entrada e os quartos de dormir tornaram-se espaços para mesas de jogo de sinuca.

A iniciativa do Zero Metal durou oito meses. Além de enfrentar assaltos e o uso de drogas no recinto por parte de alguns frequentadores, o bar passou a ter nas imediações um vizinho que vendia cerveja mais barato. A situação de violência urbana e de concorrência comercial, conforme narrativas de entrevistados, fizeram com que Max Banger desistisse do Zero Metal Bar no início de 2004.

O Zero Metal Bar não era um lugar para bandas se apresentarem, e sim para os entusiastas da cultura *underground* se encontrarem para trocar ideias. Socialização. Max lamenta não possuir registros visuais do *lugar*.

Pouco tempo depois de o estabelecimento comandado por Max Benger ter fechado as portas, foi inaugurado o Cavernas Bar, um *lugar* paradigmático para a cena *heavy metal* cuiabana e para a cena cultural *underground* como um todo.

6.6.3.3 Cavernas Bar

No início de 2004, num galpão aberto localizado na Avenida João Gomes Sobrinho, Valdivino Ferreira Vilas Boas, mais conhecido como Cachorrão, abriu o Cavernas Bar. Na verdade o bar veio “transferido” de Barra do Garças, município mato-grossense no Vale do Araguaia, a 550 km a oeste de Cuiabá, já na divisa com o estado de Goiás. Lá ele funcionou por dois anos e seis meses.

A transferência do bar para a capital pode ser entendida pela própria potencialidade do cenário *underground* em Cuiabá, na medida em que se apontava a existência de um público já formado com as experiências anteriores nos bares recentemente fechados. Havia, portanto, a demanda, na cidade, por um espaço para shows e encontros diversos de *heavy metal*, o que incluía atividades paralelas também constituintes da cena musical, como feira de discos de vinil.

Eu sempre quis montar um bar. Gosto de estar num bar. Morar num bar é uma loucura! Trabalhei em um bar antes de ter o meu, mas não tinha nada a ver com o que eu montei, era um bar que servia comida e tal. Nada de música. Montar o bar foi uma opção de trampo e diversão ao mesmo tempo. (CACHORRÃO, 2010, impresso)⁵⁰²

⁵⁰² Cachorrão foi entrevistado diversas vezes ao longo da pesquisa – principalmente em shows e em conversas informais. Uma entrevista semi-estruturada foi realizada na tarde do dia 28 de outubro de 2016, no Cavernas Bar. Também é utilizada a entrevista concedida por Cachorrão ao pesquisador em 2010, quando este era repórter do caderno cultural de um jornal da cidade.

A primeira locação do Cavernas Bar evocava o imaginário social consagrado como a ideia de um *ambiente underground*. Tratava-se de um ambiente escuro, sem decoração, com atrativos que se restringiam a cerveja e música. Apesar do público, em sua maioria, ser ouvinte de *heavy metal*, o proprietário defendia a ideia que desde o início o espaço não seria “um bar de metal”, mas sim *underground*, podendo abrigar outros gêneros subalternos, que vão do blues ao metal extremo, “sem modismos”.

Em pouco tempo o Cavernas Bar transformou-se numa espécie de “micropole” dos *headbangers* da cidade, termo aqui utilizado na acepção de Nestor Garcia Canclini (2008). Ele utiliza o termo ao analisar como o “[...] futuro urbano se anuncia ao articular quatro sistemas espaciais e de redes de comunicação: a cidade da informação e do conhecimento; a do espetáculo; a do reconhecimento; e a do desconhecimento”. Ele o faz “[...] referindo esses modelos abstratos a megalópoles e cidades médias, mas tendo em conta as micropoles que elegemos para ancorar nossa subjetividade, e a ação de grupos pequenos” (CANCLINI, 2008, p.17)

O bar funcionou em curto período naquele primeiro endereço, mas foi o suficiente para tornar-se espaço dos primeiros shows de bandas cuiabanas de *heavy metal* hoje extintas, como Sedna e Hellzen, e de outras bandas ainda em atividade ou em estado de *latência underground*. São raros os registros disponíveis daquela época, tanto em vídeo quanto em fotografia. Mas as narrativas de entrevistados endossam a visão de mundo de que bares, incrustados na cidade, recriam espaços para construção de subjetividades.

Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais. Dizia Luis García Montero, referindo-se a seu lugar, Granada, que “cada pessoa tem uma cidade que é uma paisagem urbanizada de seus sentimentos” (CANCLINI, 2008, p. 15)

Naquele momento histórico era difícil o acesso, principalmente por conta do preço, a equipamentos que fizessem o mínimo registro filmico ou fotográfico das apresentações das bandas. Fotografias, ainda na década de 1990, eram tiradas com filmes em película, e a condição de registro envolvia a oportunidade e a experiência de estar no local no momento de um show com uma máquina fotográfica em mãos – o que não era uma prática social tão comum naquela década.

No entanto, trata-se de uma memória social compartilhada, polissêmica em sua fruição e sentidos, e que converge para pontos em comum do que cada indivíduo presenciou – seja este ele músico, administrador de bar ou mesmo público ouvinte-consumidor.

A memória produzida socialmente por atores sociais que vincularam suas biografias à cena metaleira estão presentes na oralidade dos entrevistados, que atualizam lembranças de antigos frequentadores, guardadores de informações sobre a trajetória dos bares e do próprio movimento *underground*.

Há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que deve conservar e do que interrogar. Há nesta escolha uma aposta, um penhor, uma intencionalidade quanto ao porvir. Tanto quanto o ato de recordar, nossa perspectiva conceitual põe em jogo um futuro: ela desenha um mundo possível, a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar. O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente. (GONDAR, 2005, p. 17)

Vale lembrar que a Internet só seria utilizada comercialmente no Brasil em meados da década de 1990, e mais acessível a uma parcela maior da sociedade a partir da popularização da banda larga, na primeira metade dos anos 2000.

Foi a partir deste momento histórico e da emergência do atual cenário tecnológico, no qual se anota o surgimento de canais como o YouTube (em 2005), que houve maior número de registros audiovisuais e conseqüente maior fluxo de vídeos amadores da cena metaleira em Cuiabá.

No dia 13 de novembro de 2004, o Cavernas Bar foi transferido para a Rua Barão de Melgaço, no Centro da cidade, entre a Avenida Isaac Póvoas e a Praça Pascoal Moreira Cabral, onde hoje fica a sede da Câmara de Vereadores. O novo espaço se apresentava como um enorme galpão, sem estrutura para receber bandas e tampouco funcionar como bar. Antes de o bar ser instalado, no local funcionava um restaurante, que havia sido fechado oito anos antes.

A região onde o Cavernas passou a funcionar em 2004 é um trecho do espaço urbano em que foram construídas residências com fachadas retas, já sem o estilo colonial do Centro Histórico, a cerca de dois quilômetros dali. Próximo da região, principalmente na parte em que a Avenida Isaac Póvoas se aproxima da região da

Prainha, há diversas lojas que vendem desde tecidos a bugigangas chinesas, papelarias e lanchonetes⁵⁰³.

Figura 78: Cartaz do show de reinauguração do Cavernas Bar. Apesar de não constar na arte de divulgação, a banda Karrascos também se apresentou no evento, realizado no dia 13 de novembro de 2004.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A reinauguração do bar foi marcada por um show com improvisos e pela visão de mundo *DIY* que caracteriza o *underground*. O show foi realizado próximo à entrada do recinto, onde posteriormente ficaram dispostas duas mesas de sinuca. Três

⁵⁰³ Porém, em dias de show no Cavernas, comumente aos sábados à noite, todo o entorno do bar fica fechado.

músicos⁵⁰⁴ que não tocavam juntos foram os primeiros, de fato, a tocarem no Cavernas Bar ao fazerem um *jam session*.

Na ocasião, duas bandas tocaram pela primeira vez: Karrascos (*thrash metal*) e Necrosodommy (*black metal*), ambas já apresentadas anteriormente. Tocaram também as bandas Hellzen (*heavy metal*) e Gorempire (*death metal*).

Do primeiro show em diante, o Cavernas Bar foi aos poucos revisando conceitualmente seu papel na cena musical: já não queria apenas ser um bar com visual e estruturas precárias, apesar de conceitualmente ter-se atribuído a ele a tarefa de abrigar o movimento *underground*. O bar passou por diversas reformas que alteraram consideravelmente a estrutura do *lugar*.

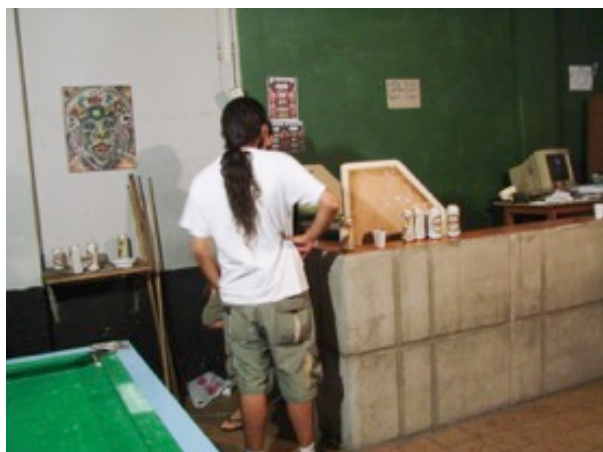
Alguns elementos decorativos persistiram ao longo do tempo, como os cartazes de filmes no teto, dispostos principalmente a partir de 2006. Há também as ilustrações e quadros nas paredes feitos pelo artista plástico e tatuador *underground* Michel Pereira – conhecido também por MiHell. O chão do bar também serviu de tela para desenhos dele.

A iluminação é um item singular na decoração do Cavernas Bar: como um todo é escura, propositalmente escura. Há cones de trânsito e esculturas de morcego usados como luminárias. Uma iluminação incidental que ajuda a colorir e clarear o bar vem dos nomes das cervejas em luz *neon* e dos próprios refrigeradores expositores onde ficam as garrafas.

O local onde funciona o bar em si já mudou algumas vezes de localização e de estrutura dentro do Cavernas. Atualmente (2018) os refrigeradores com as cervejas ficam em um espaço separado junto ao caixa (Figura 79). Uma mureta de pouco mais de um metro de altura separa os atendentes do público. Próximas a este local são dispostas algumas mesas com cadeiras – principalmente quando não há nenhuma banca com *merchandise* das bandas (Figura 83).

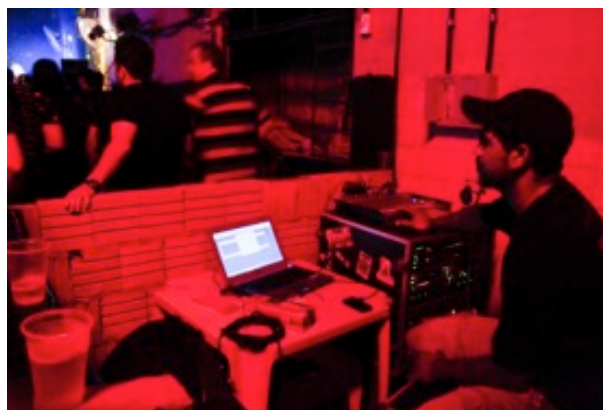
⁵⁰⁴ Entre eles Roberto Vianna (baixista da Karrascos), Marcelo (guitarrista) e Iuri Gomes (baterista) – os dois últimos sem banda na época.

Figura 79: Registros visuais do Cavernas Bar. Imagens dos primeiros anos do Cavernas Bar na segunda sede (entre 2005 e 2006). O bar em si ficava separado por um retângulo em uma das paredes (hoje o espaço é um misto improvisado de camarim com depósito). Na foto superior à direita, Max “Banger” e Victor Costa (“Mirim”). Detalhe para o teto ainda sem nenhum *poster* de filme (imagem à esquerda, embaixo). Na imagem inferior à direita, parte da decoração do *lugar*: cones de trânsito como luminária, vinis e desenhos nas paredes que remetem à idade das pedras. As duas fotografias mais abaixo, de 2008: antigas disposições do caixa do bar e das mesas.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes (imagens do extinto Orkut)

Figura 80: Mais registros visuais do Cavernas Bar. À esquerda, em cima: público em show no Cavernas Bar, 2007. Destaque para a caixa d'água e escada do “camarim” (à direita). Na imagem à direita, em cima, é possível observar uma configuração mais recente do mesmo espaço (com melhor iluminação e mais ventiladores; 2014). Nas duas fotos em baixo, Fabinho “Preto”: à esquerda, quando o espaço da mesa de som estava começando a ser montado (2008), e à direita, já com espaço suficiente para dispor um *notebook* para eventuais gravações ao vivo, direto da mesa de som (2016). As duas imagens mais abaixo (autor desconhecido) são do “camarim” das bandas que foi usado até a interdição da escada que dava acesso a ele (ela pode ser visualizada no canto direito da primeira imagem à esquerda, em cima).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Uma das partes mais importantes do *lugar*, o palco, foi montada em um ambiente mais ao fundo da construção. É um espaço com teto alto, janela e porta laterais em uma das paredes. Em um dos cantos ao fundo, onde em cima fica uma caixa d'água, construído uma estrutura para abrigar a mesa de som, normalmente administrada por Fabio “Preto” (Figura 80; fotos do meio). Trata-se de um avanço técnico que permite uma melhor equalização do som e facilita possíveis gravações ao vivo – como foi o caso do disco da Mental Plague (Subcapítulo 6.1.8).

Do lado oposto, foi construída uma escada de madeira que leva a um cômodo amplo cujas paredes estão, em algumas partes, cobertas com placas de isopor. Inicialmente o quarto funcionava como estúdio de ensaio⁵⁰⁵, e posteriormente passou a ser uma espécie de “camarim” para as bandas convidadas. Embaixo da escada há um estreito espaço utilizado como “dispensa” de palco (instrumentos, ferragens e afins).

O palco em si foi construído com o passar do tempo. Uma melhoria de cada vez: das madeiras do assoalho à pintura das paredes, da elevação para a bateria à manutenção dos ventiladores instalados nas paredes laterais. A estrutura tem um tamanho considerável, o que permite dispor as caixas de som (muitas vezes suspensas em caixas de cerveja), bateria e demais itens de maneira confortável.

Os primeiros shows possuíam uma iluminação precária, tanto para público quanto para banda no palco. Os shows eram literalmente soturnos, mais *underground* (Figura 81). Ao longo dos anos, à medida que surgiam bandas (Capítulo 6), Cachorrão fez algumas reformas no bar para consolidar um público e aumentar a clientela que tinha ressalvas em frequentar um bar *underground*.

Observa-se que, ao longo do processo de cristalização do *heavy metal* na cena musical da cidade, as próprias necessidades logísticas e estruturais fizeram com que muitos integrantes da cena buscassem, ainda que mínimo, um conhecimento mais técnico – em alguma medida, profissionalização. Cachorrão teve de investir para melhorar as estruturas físicas do local, em especial no palco e no bar em si.

Desde 2011, dada a força dos processos de modernização tecnológica, foram instaladas máquinas de cartão de débito e crédito para pagamento de contas, uma vez

⁵⁰⁵ Segundo Cachorrão (2016), era muito trabalhoso ter de desmontar a bateria do palco, subir a escada com as peças para, pouco tempo depois, ter de fazer o contrário. Assim, as bandas (em especial as que Cachorrão faz parte) passaram a ensaiar no próprio palco do Cavernas.

que o público, embora resistente aos apelos de consumo passou a demandar essa atualização e adaptação do estabelecimento à vida contemporânea.

Figura 81: Duas visões do palco do Cavernas Bar. Em cima: fotos de 2006. À esquerda, vista do palco do Cavernas Bar; à direita, banda Necrosodommy. O palco e o ambiente no entorno eram ainda bem rústicos, no improviso. As fotos de baixo são de 2014: à esquerda, show da brasileira Violator (*thrash metal*) e à direita, a paulista NervoChaos (*death metal*). Tais imagens dão conta da atualização do palco do Cavernas, lugar onde a teatralidade que compõe o *underground* cuiabano é evidenciada por banda e público.



Fonte: Autor desconhecido (as duas fotos de cima) e acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

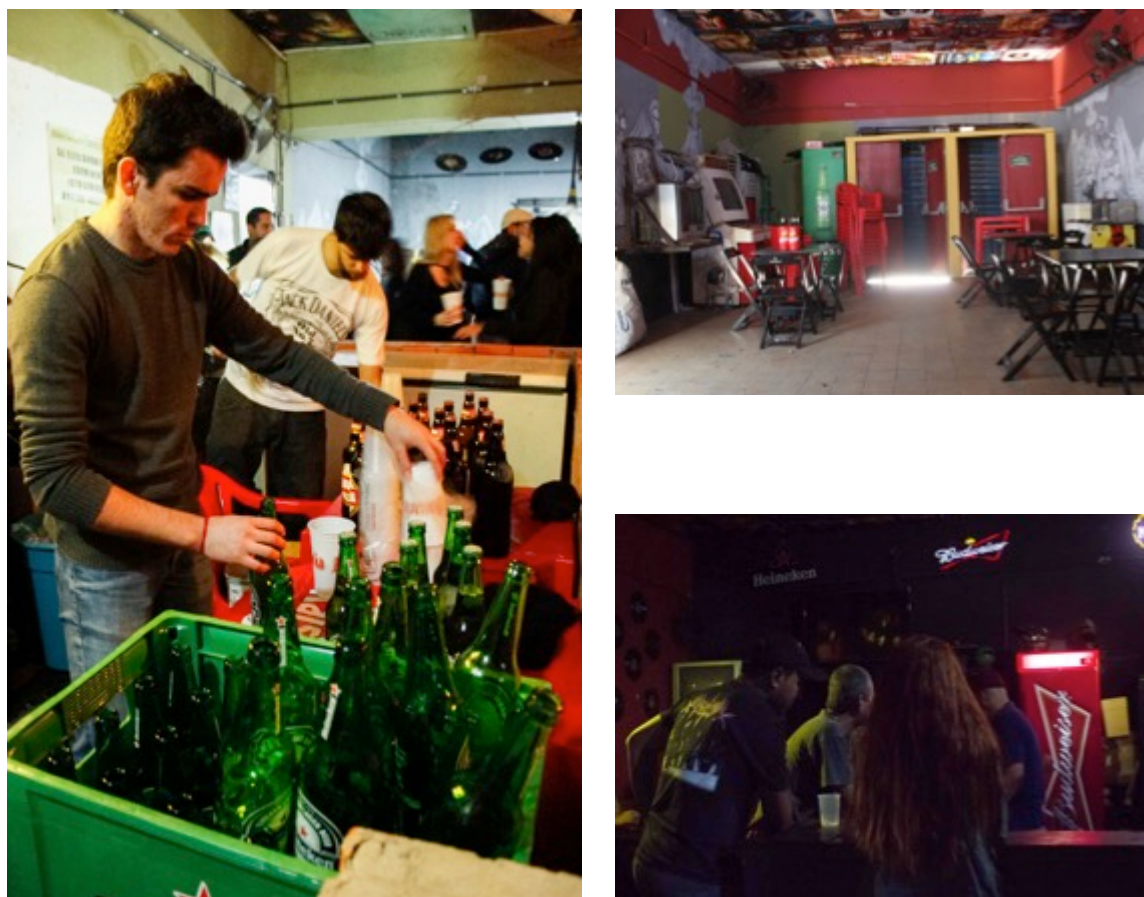
Aliás, para se adequar à demanda de um público mais exigente (e com maior poder aquisitivo), Cachorrão passou a ofertar cervejas especiais e alguns petiscos durante a semana. Porém, em dia de show são ofertados apenas refrigerante, cerveja e água. E há tempos ele contrata pessoas para auxiliá-lo no atendimento – principalmente quando alguma das suas bandas se apresenta no dia.

O Cavernas caracteriza-se primordialmente como espaço de performance e fruição de bandas *underground* locais, mas também é uma das vias de circulação de bandas de outras regiões do Brasil e eventualmente do exterior.

Por algum tempo o Cavernas Bar carecia de funcionamento com bases legais, sendo apontado em 2013 pela Prefeitura Municipal de Cuiabá como um dos

estabelecimentos irregulares para funcionamento como bar. Contudo, atualmente o estabelecimento exibe três alvarás pendurados na parede próximos ao caixa – além de ter construído uma porta de emergência na entrada, exigência que ganhou maior peso após o incidente com a boate Kiss⁵⁰⁶ (Figura 82).

Figura 82: Atual estrutura do Cavernas Bar (2018). À esquerda, funcionamento do bar em dia de show (com auxiliares contratados por Cachorrão). À direita, em cima: configuração mais atual do Cavernas Bar, com a saída de emergência, fliperamas e já sem as mesas de sinuca. Abaixo, anúncios de três tipos de cervejas – sendo uma mato-grossense – mas marcas populares também são ofertadas.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

As regras comerciais e administrativas atuais evidenciam, no século XXI, o histórico de disciplinamento urbano experimentado pela população local na modernização da cidade através. O *underground* não está imune aos preceitos positivistas do capitalismo, e por isso precisa constante lidar com o que denominou-se neste trabalho como *paradoxo underground*. Este tipo de conflito é enfrentado há tempos por Cachorrão, que entre fechar as portas do bar e contar com eventos que façam movimentar o caixa, escolheu e tem mantido a segunda opção:

⁵⁰⁶ Localizada em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, a boate Kiss ficou mundialmente conhecida após o incêndio em janeiro de 2013 que matou 242 pessoas e feriu outras 680.

O fato de abrir espaço para outros movimentos é uma questão que já discuti com meus colaboradores, e todos me apoiam. É difícil manter um espaço desse para um segmento só. O Cavernas é um espaço que pode ser aproveitado por outros movimentos, desde que chegue pelo menos perto do que ele representa. (CACHORRÃO, 2010, jornal impresso⁵⁰⁷)

A abertura e a resiliência do Cavernas, ainda nos dias de hoje, sugere a necessidade dos adeptos do *underground* de ter um *lugar* de encontro físico e relações interpessoais, no qual podem debater sobre destinos da própria cena metaleira e desenvolver práticas de consumo de bens simbólicos relacionadas ao cenário. Por mais que a cena *underground* também possa ser vista como *transvirtual* (BENNETT, 2004) devido a toda articulação feita via redes sociais na Internet, a vivência direta e interpessoal no espaço urbano ainda indica uma demanda pelos contatos diretos.

Estes contatos diretos ocorrem, via de regra, em dia de show, que são oportunidades de encontro, de *afeto*. É quando a música, como se fosse uma tecnologia por si só, torna-se crucial para o modo como as pessoas organizam a memória daquele momento enquanto compartilham uma identidade coletiva. Essa atualização se efetiva nos *lugares*.

A idealização do *underground*, na relação paradoxal com os benefícios e promessas da modernização dos costumes e das práticas sociais, atualiza-se, em Cuiabá através de singularidades materiais e geográficas. As questões urbanas locais determinam o próprio cenário musical *underground*, exortando-o a inventar-se a partir de distintos *lugares* – como bares, estúdios de tatuagem e outros. Estes espaços ganham novo significado, novo valor de uso, e transformam-se em espaços de subjetivação, de formação e de auto-reconhecimento de um campo musical subterrâneo:

É importante ressaltar que a articulação de produção e reconhecimento aqui abordada implica a identificação de estratégias empregadas nesses processos de feitura, apropriação e circulação dos objetos culturais. Assim, as práticas musicais implicam o reconhecimento dos meios de comunicação como dispositivos tecnológicos de configurações de mensagens, ligados a determinadas condições de produção e de reconhecimento dessas mensagens. “Música popular massiva” está diretamente ligada ao formato canção e ao seu desenvolvimento a partir dos aparelhos midiáticos. Já “música pop” pressupõe uma série de valores, ligados às especificidades das condições de produção e reconhecimento das chamadas grandes gravadoras e de uma certa “acessibilidade” das

⁵⁰⁷ GOMES, Iuri Barbosa. Cachorrão: sempre em movimento. Folha do Estado. Cuiabá - MT, p. 1 - 2, 28 mar. 2010. Folha 3.

temáticas e das sonoridades presentes em determinadas canções. (CARDOSO FILHO, JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 21)

O Cavernas Bar é antes de tudo um *lugar* de circulação e consumo da música pesada em Cuiabá e, claro, é um ponto de encontro aos entusiastas do *underground* (Figura 83). Desde a inauguração e ao longo de mais de 10 anos de atividade, o bar ajudou a legitimar a existência e a trajetória das bandas através de outro circuito de consumo que não se aproxima e muito menos se confunde como a cultura *mainstream*.

Figura 83: Sociabilidade no Cavernas Bar. À esquerda, banca com camisetas e CDs de bandas de fora: comércio *underground*. À direita, em cima, público na entrada do Cavernas antes de o show começar (ocupação da calçada e de parte da rua), e abaixo, público dentro do *lugar*.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Os relatos dos entrevistados reconhecem o Cavernas Bar como espaço onde é possível subjetivar a ideia de *underground* a partir da fruição de bandas desconhecidas do grande público e cuja sonoridade e apresentação visual dos músicos dialogam com a contracultura, com o enfrentamento de preceitos morais. Desde a inauguração o bar se tornou um importante *lugar* onde entusiastas e músicos se

encontram e depositam ali memórias de eventos e incidentes compartilhados coletivamente.

Seja um show tecnicamente interessante ou outro cuja banda deixou a desejar, estão impressas nas paredes do Cavernas Bar algumas reverberações contraculturais que ainda oxigenam o *underground* cuiabano. Afinal,

A memória resgata o sujeito e sua subjetividade. A rememoração de sua história de vida o reafirma como sujeito da ação, recria e reconstrói suas diferentes identidades ou possibilidades de identificações. A identidade, por sua vez, promove um processo de reconhecimento das similitudes e afirmação de diferenças que situa o indivíduo como sujeito histórico nos grupos sociais com os quais se relaciona. (PERAZZO, CAPRINO, 2008, p. 119)

Foi com o Cavernas Bar que o *heavy metal* tornou-se alteridade sonora que passa a constituir novos sentidos artísticos e culturais ao Centro antigo da cidade. Foi ao longo da primeira década dos anos 2000, durante a emergência de uma cena musical, que o próprio gênero musical tornou-se contíguo à paisagem urbana. O *heavy metal*, em alguma medida, já integra também o imaginário da cidade.

O Cavernas Bar é hoje mais espaço de trânsito que de permanência, é um espaço de fluxos: mais que comércio de bebidas, o bar ganha ares de entidade que institui no cotidiano da cidade, torna-se um *lugar* de socialidade da juventude roqueira, cria condições de circulação de informações musicais e institui-se como estrutura condicionante de um campo artístico-cultural.

Há nisso uma reinvenção do espaço público, pois o bar promove um fluxo de informações musicais constituintes também do que pode ser um *lugar* no espaço urbano que designa a conexão da cidade em sua relação com outros fluxos exteriores. Ao ocupar o espaço urbano que historicamente deixa de ser residencial, os frequentadores do Cavernas em alguma medida participam dos processos, não raramente conflituosos, de gentrificação do Centro da cidade.

6.6.3.3.1 O entorno do Cavernas Bar

A rua Barão de Melgaço, em especial no trecho onde se localiza o Cavernas Bar, implica numa experiência urbanística que indica as transformações espaciais experimentadas pela cidade de Cuiabá ao longo do século XX, o que se anota

principalmente pela linguagem das construções arquitetônicas que evidenciam as distinções simbólicas de cada época e ainda a mudança do local pelos moradores mais antigos.

As residências naquele trecho da rua Barão de Melgaço registram um hábito cultivado em Cuiabá de séculos anteriores: na ausência de jardins, de origem e inspiração europeia, havia quintais como reinvenção e cultivo da natureza no espaço urbano. Nos quintais cuiabanos cultivavam-se árvores adaptadas ao clima e ao solo do cerrado: exemplares exóticos e adaptados, como mangueiras, mamoeiros e limoeiros, e nativas, como cajueiros, bocaiuveiras, entre outras variedades.

O ambiente escuro do Cavernas, ao contrastar com a natureza dos quintais neste século XXI, reforça sua pertinência a um imaginário noturno com uma fachada preta, portas fechadas durante o dia e funcionando apenas a partir de 18h em alguns dias da semana, e a partir das 21h em dia de show.

É o que Will Straw (2014) denomina *nocturnalization* (nocturnalização, em inglês) da vida cultural nas sociedades ocidentais. “A noite é imaginada como um espaço/tempo (como um período de tempo e um "território" experiencial) no qual os moradores das cidades são formados nas dimensões experienciais e éticas da vida urbana.” (STRAW, 2014, p. 26)⁵⁰⁸

O funcionamento do bar, ao promover o fluxo de pessoas no período noturno, também participa do processo que os geógrafos designam como gentrificação de áreas centrais (CARLOS en DAMIANI, CARLOS, SEABRA, 1999, pp.62-80).

A ideia de gentrificação atribui ao comércio noturno duas caracterizações: a reinvenção do espaço público pela multiplicidade de usos pelo segmento jovem em busca de um *lugar* para suas práticas artísticas e culturais e, ao mesmo tempo, usos do espaço geográfico como condição e meio para reprodução das relações sociais.

Os quintais privados, nos fundos das casas no Centro, tinham ao menos uma experiência próxima de jardinagem na Praça Rachid Jaudy, que leva o nome de imigrante de origem árabe cuja família é radicada na cidade. Na relativamente diminuta praça, cerca de cem metros abaixo do bar, na esquina da Rua Barão de Melgaço com avenida Isaac Póvoas, uma família de origem japonesa construiu um

⁵⁰⁸ Do original: “La nuit est imaginée comme un espace/temps (comme une période de temps et un « territoire » expérientiel) dans lequel les citadins sont formés dans les dimensions expérientielles et éthiques de la vie urbaine.” (STRAW, 2014, p. 26)

prédio que remete à arquitetura oriental e passou a investir na jardinagem e manutenção do espaço público.

Nessa praça, atravessada por sentidos históricos produzidos por grupos étnicos do Oriente longínquo, frequentadores do Cavernas, identificáveis no pedaço pelo uso de camisetas pretas e também pelos cabelos longos, costumam fazer uma pausa, fumar cigarros, esperar passar o tempo e então caminhar os cem metros, subindo a rua Barão de Melgaço em direção ao bar onde ouvem *heavy metal*, tomam cervejas com amigos e criam um território na calçada (Figura 84).

Figura 84: Entrada do Cavernas Bar na rua Barão de Melgaço. Foto de um dia de show, em 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Fran Frassetto

No trecho da rua Barão de Melgaço, onde se localiza o Cavernas Bar, morava uma família vinda de Trípoli (capital da Líbia ou da segunda cidade do Líbano, nunca se soube com precisão), da qual o patriarca trabalhava como viajante e a matriarca, além de cultivar parreiras na varanda para cozinhar charutos, cuidava dos três filhos nascidos no Oriente e cresciam falando árabe e aprendendo o português com sotaque cuiabano.

Quase ao lado havia outra família de origem japonesa, da qual a segunda geração já era de brasileiros nascidos em Cuiabá e frequentava a Escola de Língua

Japonesa, criada pela própria comunidade japonesa (incluindo os okinawanos) a aproximadamente um quilômetro dali.

Em suas singularidades culturais, árabes, japoneses e outros grupos de imigrantes, cada qual em seus quintais tipificadamente cuiabanos, tendiam a ouvir músicas de seus países de origem em fitas cassete importadas e tocadas em aparelhos na época caracterizados por serem feitos de madeira, embora na década de 1980 já se evidenciavam as novidades tecnológicas relacionadas a uma ideia de portabilidade e mobilidade em equipamentos já cada vez mais leves.

Figura 85: Transformações urbanas em Cuiabá. Ruas estreitas no Centro e verticalização nos bairros.



Fonte: Acervo pessoal de Yuji Gushiken

Entre os grupos étnicos ali instalados havia uma nova geração que já não era propriamente estrangeira na cidade. A primeira geração já nascida no Brasil participava dos carnavais de marchinhas, ouvia música popular brasileira que se difundia pelo sistema nacional-internacional de radiodifusão, divertia-se em casas noturnas da década de 1970 como Sayonara e Santa Rosa, aprendia a comer comida típica cuiabana à base de peixe de rio e dividia-se entre torcer pelos times de futebol

da cidade (Mixto Esporte Clube⁵⁰⁹, Clube Esportivo Dom Bosco e Clube Esportivo Operário Várzea-Grandense).

É interessante notar como a população que habitava o Centro, formada pelos cuiabanos tradicionais e também pelos estrangeiros e descendentes já nascidos na cidade, começa a migrar nos bairros que foram se expandindo do Centro Histórico para o Centro mais amplo. Esse processo, ocorrido principalmente a partir dos anos 1970 mas que ainda ecoa pela cidade, fez com que o Centro em geral passasse a tornar-se “antigo” na relação de obsolescência urbana gerada pela construção de novos bairros a partir de seu entorno geográfico inicial.

O Centro começou a deixar de ser bairro residencial para ceder espaço a novos negócios comerciais e de serviços, na medida em que vias arteriais, como Avenida Fernando Corrêa da Costa, Avenida do CPA (Rubens de Mendonça) e Avenida Perimetral permitiram o escoamento mais ágil da frota de automóveis que passou a rodar na cidade.

Assim, os antigos centros entram de modo mais completo na troca e no valor de troca, não sem continuar a ser valor de uso em razão dos espaços oferecidos para atividades específicas. Tornam-se centros de consumo. O ressurgimento arquitetônico e urbanístico do centro comercial dá apenas uma versão apagada e mutilada daquilo que foi o núcleo da antiga cidade, ao mesmo tempo comercial, religioso, intelectual, político, econômico (produtivo). (LEFEBVRE, 2001, p. 20)

É nesta condição histórica que o trecho da rua Barão de Melgaço, onde se situa o Cavernas Bar, passa uma situação de obsolescência do espaço urbano. Isto acontece na medida em que no capitalismo histórico, a expansão urbana faz com que as regiões centrais, nas cidades, passem a ganhar conotação de antiguidade, coisa velha. Com isso há a desvalorização comercializável desses espaços, pois a modernização capitalista exige sempre a produção do “novo”.

Ante a desvalorização econômica daquele trecho da cidade, a produção de valor simbólico se processa na medida em que novos atores sociais atribuem distintos sentidos ao espaço antes ocupado pela população como lugar de moradia. A ocupação daquele trecho da cidade, nos dias de hoje, assolado pelos abandonos e pela inutilidade das habitações, aponta para novos usos do espaço urbano, o que inclui o funcionamento de organizações distintas, como sede de sindicato de professores,

⁵⁰⁹ A preferência maior era para o Mixto, clube alvinegro e popular oriundo da classe trabalhadora e do precoce movimento feminista registrado historicamente na Cuiabá da década de 1920

oficinas de tatuagem e um bar destinado aos fãs de *heavy metal*, que é o Cavernas Bar.

É neste processo de transformação urbana que a espacialidade produzida pelo Cavernas dota-se de sentido simultaneamente simbólico, mas também e paradoxalmente econômico, considerando que o bar busca ser minimamente autossuficiente como negócio. O bar busca produzir singularidade de espaço cultural nas transformações urbanas da cidade através de shows e da mediação física que possibilita o encontro de diversos agentes da cena *heavy metal* cuiabana.

É interessante observar as transformações ocorridas no entorno do Cavernas Bar, ao mesmo tempo em que se nota a atribuição de valor de uso e valor simbólico ao bar, que, assim, se tornou um *lugar* paradigmático ao *heavy metal* e ao *underground* como um todo.

Em 2005, a Câmara Municipal de Vereadores se instalou no prédio que até então abrigava a Assembleia Legislativa de Mato Grosso, a menos de cem metros do Cavernas, já na quadra acima. Era onde ocorriam as touradas no antigo Campo d'Ourique. É pertinente analisar que o *heavy metal* se instalou nas vizinhanças do Poder Legislativo, primeiro estadual e agora municipal, tornando-se uma espécie de ruído⁵¹⁰ na ordem institucional local e promovendo uma nova camada sígnica que constitui aquele trecho do espaço urbano.

O Cavernas Bar é *lugar* de *produção* e *reconhecimento* próprios e do que se entende por *underground*. Das táticas que beiravam o imprevisto aos eventos mais elaborados, este é o espaço que atualmente concentra boa parte da cena *underground*, em especial os *headbangers*.

⁵¹⁰ “Das quatro definições gerais, provavelmente a mais satisfatória seja ainda ‘som não-desejado’. Isso torna *ruído* um termo subjetivo. O que é música para um homem pode ser ruído para outro. Mas o termo mantém a possibilidade de que, numa determinada sociedade, deva haver mais concordância do que discordância a respeito de quais sons constituem ‘interrupções não-desejadas’”. (SCHAFER, 2001, p. 258)

CAPÍTULO 7

PRÁTICAS DE COMUNICAÇÃO E PERFORMANCE *UNDERGROUND*

7.1 *Merchandise* em escala reduzida

A experiência urbana construída a partir de um viés sonoro ajuda a delinear a intersecção existente entre comunicação, cidade e artes. Especificamente no campo comunicacional *underground*, há que se considerar os agenciamentos socioculturais envolvidos tanto na fruição da música pesada em determinados *lugares* quanto na circulação de informações sobre bandas e eventos.

A comunicação em âmbito *underground* evidencia com mais ênfase o caráter trampolínico das *maneira de fazer* (DECERTEAU, 2008) das bandas e dos entusiastas de uma cena musical – ainda mais em uma cidade como Cuiabá, longe demais das capitais. É interessante notar os modos subalternos e desviantes – leia-se *alternativos* – de transmissão de enunciados discursivos das cenas roqueira e metaleira que ainda persistem em pleno século XXI.

A cena *heavy metal* cuiabana em alguma medida se apresenta como um grupo urbano marginalizado cujo *modus operandi* é guiado por uma precariedade e por um movimento antidisciplinar de *estar-no-mundo*. O permanecer à margem da cultura *mainstream* midiática passa por uma escolha estética mas também um posicionamento político. Esta opção, obviamente, resulta em modos táticos de fruição e de produção de bens simbólicos e materiais – entendidos aqui enquanto atos comunicacionais.

A gravação e o processo de distribuição dos discos das bandas de *heavy metal* cuiabanas apresentada anteriormente, por exemplo, informa sobre algumas estratégias desviantes e sobre o engajamento dos músicos. Há um viés contracultural, de enfrentamento diante das condições socioeconômicas às quais os *headbangers* estão sujeitos. O autofinanciamento e a autonomia criativa envolvidos nas gravações são questões-chave na operacionalização da própria cena cultural *underground*.

Afinal, o registro das músicas autorais é um aspecto comunicacional dos mais importantes na cena *heavy metal* de Cuiabá. É através das gravações que a música pesada feita na cidade se territorializa e ao mesmo tempo se desterritorializa, e nesta dinâmica ela se singulariza. Há uma potência intrínseca em cada gravação precária, e isso dá indícios da própria verve criativa dos envolvidos. Porém, isso não resulta, ressalta-se, em uma imagem única e fechada da cena em questão.

A comunicação *underground* por meio dos registros sonoros foge dos modelos hegemônicos e cria um sistema próprio de significação a partir dos bens materiais produzidos. Assim, a cultura subterrânea é mantida, mas também não se fecha totalmente a modificações, restaurações e esgarçamentos.

Ora, a própria indústria musical não se mantém estanque: se antes cabia ao artista apenas *criar*, hoje também é exigido que ele esteja a par da autoprodução da carreira e saiba lidar com as burocracias imanentes ao campo musical (ZAN, 2006; RUIZ, 2015). Soma-se a isso o processo comunicacional estabelecido com o público ouvinte, tendo em vista as diferentes possibilidades de divulgação advindas com a Internet e com as novas tecnologias.

No caso do *underground*, é bom frisar que não há propriamente uma mística da criação. O que existe é o romântico desapego ao lucro associado à ideia/prática do faça você mesmo (*do it yourself*) que influencia tanto na produção material quanto no consumo do que é produzido. A dinâmica relacionada a este processo cria o que o professor e pesquisador Eduardo Vicente (2014) denomina “circuitos autônomos de produção e distribuição musical”:

Entendemos aqui como circuitos autônomos aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Esses circuitos normalmente se relacionam a identidades étnicas, religiosas, urbanas e locais, e se constituem nos espaços de surgimento e consolidação de muitos artistas e segmentos que acabarão posteriormente incorporados pela grande indústria. (VICENTE, 2014, p. 165)

Discorda-se somente da afirmação sobre a incorporação de artistas e segmentos pela grande indústria – é sinônimo para *mainstream*, o fluxo principal. Afinal, o *underground* visa atingir o maior público possível desde que seja respeitado o *princípio de autenticidade* – o que o torna segmentado e contrário à lógica *mainstream* (Subcapítulo 4.4.1). Porém, é inegável que a dinâmica subterrânea se mantém e é mantida através de fluxos informacionais atrelados a bens materiais embebidos de valor simbólico.

É o caso da Fatal Horror Produções, capitaneada por Luciano “Punk”, vocalista e guitarrista da Malignant Excremental (Subcapítulo 6.1.6). Trata-se de um selo independente mantido por ele desde 2005 que, além de lançar os discos da sua própria banda, possibilita a divulgação de outros nomes do *underground* cuiabano e

de outros municípios mato-grossenses. O esquema de distribuição é alimentado de maneira presencial (nos shows) ou à distância (principalmente via cartas, já que Luciano não tem intimidade com redes sociais).

As gravações, sejam elas precárias ou com melhor qualidade técnica, registram a dimensão sonora da cena *heavy metal* cuiabana. É a faceta ruidosa da comunicação *underground*, devidamente acompanhada por uma ancoragem visual (a logomarca e as ilustrações e fotos que aludem à temática adotada pela banda) e verbal (as letras em si).

Porém, há outras vias através das quais as dimensões visual e verbal das bandas *underground* cuiabanas são difundidas. Luciano “Punk” Santos, por exemplo, também produz o que se pode chamar de “vestuário excremental”: *peitas* (camisetas) e calças com as artes que ilustram os discos da Malignant Excremental. O processo é artesanal: ele mesmo queima as telas de serigrafia e, no fundo de casa, estampa as peças de roupa (Figura 86). Trata-se literalmente de um *saber-fazer* (*do it yourself!*) associado ao aspecto visual do *underground*.

Figura 86: Luciano “Punk” Santos e o *merchandise faça-você-mesmo*. À esquerda, ele segura a tela (serigrafia) com a arte do disco *Absoluto horror negro tenebroso clima de horror*, lançado em 2014. À direita, as peças customizadas por ele no varal (para secar a tinta). Imagens de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciano "Punk" Santos

A Gorempire também explora a dimensão visual da banda em *merchandise* há tempos. Quem está à frente desta tarefa é o baixista Luiz Paulo de Souza Silva, o Magrão. Tudo é feito a partir de uma quantidade reduzida e pré-estabelecida, pois a intenção é divulgar a banda e não necessariamente obter lucro com a venda dos produtos:

Todo esse lance de *merchandise* eu estou fazendo sob encomenda. O próprio pessoal da banda não quer investir, não quer dar apoio, tirar dinheiro do bolso. Então pinto as oportunidades, eu tenho as ideias, crio as listas de pedido, arrecado a grana com antecedência e encomendo. Quando chegam (os produtos) eu só entrego. (MAGRÃO, 2017, *Whatsapp*)

O material da Gorempire segue a lógica dos *circuitos autônomos de produção* estabelecidos no *underground* e delineados acima por Eduardo Vicente (2014). Busca-se, na medida do possível, realizar parcerias com pessoas ligadas ao universo subterrâneo e que necessariamente atenda pedidos em uma escala menor. Os bonés (Figura 87), por exemplo, foram feitos pela Acity Caps & Shoes⁵¹¹, uma pequena

Figura 87: Bonés da Gorempire feitos sob encomenda.



Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo de Souza Silva ("Magrão")

⁵¹¹ Cf. o perfil da empresa no Instagram: <https://www.instagram.com/acitycaps>.

empresa administrada pelo baterista da banda paulistana de *grindcore* Rot⁵¹². Foram produzidas apenas 10 unidades.

Além dos bonés, Magrão já encomendou camisetas com a arte dos registros sonoros da banda⁵¹³. Um desses pedidos teve como mote visual a ilustração do DVD *The Grottesque Still Alive*, de 2014. Neste caso, as camisetas foram feitas pela empresa de Humberto Gustavo Fabian Faria de Campos, mais conhecido como Fabinho “Skarros”⁵¹⁴ (Figura 88).

Figura 88: Luiz Paulo da Silva Souza, o "Magrão". Além de baixista, ele é responsável pelo *mechandise* da Gorempire. Na fotografia ele posa com a camiseta customizada por Fabinho "Skarros". Ao fundo, bandeira da banda usada nos shows.



Fonte: Arquivo pessoal de Luiz Paulo de Souza Silva (“Magrão”)

⁵¹² Banda formada nos anos 1990 que teve diversas formações e que *fez época* no *grindcore* brasileiro. Cf. a banda oficial da ROT no Facebook: <https://www.facebook.com/rotgrindcore>.

⁵¹³ Uma leva de camisetas encomendada por Magrão, com a arte do EP *...For Vermis* (2014), foi produzida pela Devil Camisetas, uma empresa de Campo Grande. Cf. página da empresa no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/DevilCamisetas>.

⁵¹⁴ Humberto é conhecido como “Fabinho” desde criança, e “Skarros” é o nome da banda de *punk rock/hardcore* da qual ele faz parte.

Aliás, a empresa de Fabinho é um exemplo interessante de empreendedorismo no *underground*. Em 2008 ele trabalhou numa empresa de uniformes por oito meses, e lá aprendeu algumas técnicas de serigrafia. Após passar por uma crise financeira, em 2015 Fabinho investiu nesse segmento: a princípio apenas para suprir uma necessidade própria de ter camisas customizadas, mas com o incentivo da esposa ele começou a oferecer a atividade como serviço e logo surgiram os pedidos. No final de 2017 Fabinho registrou uma marca, a Portilho Camisetas.

Os pedidos que Fabinho recebe são feitos em sua maioria via *Whatsapp*, além dos contatos estabelecidos nas feiras de artesanato que ele participa. O processo é no estilo *DIY* e realizado em sua casa, no bairro Tijucal (afastado do centro de Cuiabá): ele recorta os moldes no papelão, corta o tecido, desenha, queima as telas e pinta as estampas – só não costura ainda porque não tem a máquina apropriada, e por isso terceiriza essa etapa.

O *modus operandi* empreendido por Fabinho ratifica a dinâmica dos circuitos autônomos de produção, uma vez que envolve uma série de agentes e auxilia na oxigenação da própria cena musical local. Ele já fez camisas para outras bandas, como a Sr. Infame, mas também atende a pedidos para pessoas fora do *underground* (formaturas, por exemplo), seja em grande quantidade ou apenas uma unidade. Entra em jogo, mais uma vez, o *paradoxo underground* mencionado anteriormente.

O uso de camisetas como artifício comunicacional é observado há tempos no *underground* cuiabano. Uma rápida observação em fotos dos anos 1980, 1990 e da primeira década de 2000 permite afirmar que as *peitas* são instrumentos comunicacionais importantes para a construção visual de uma identidade subterrânea. G.T.W., Fuzzly, Burning in Hate e Antrochaotic são bandas que possuem as logos estampadas em camisetas – ainda que em pequena quantidade.

Por ocasião do lançamento do *cd-demo*, a banda de *heavy metal* Hellzen (Subcapítulo 6.4.3) fez 10 camisetas com a arte da capa, em 2007. Apenas alguns amigos tiveram acesso à *peita*, que serviu como um chamariz ao registro da banda. Joelcio Lemes Fagundes já havia feito uma camisa com a intenção de divulgar a Hellzen: quando trabalhava como *motoboy*, em 2004, ele encomendou uma – e apenas uma! – camiseta de mangas compridas na qual foi estampada a logo da banda (Figura 89). Ele uniu a necessidade de uma proteção aos braços por causa do sol com a vontade de divulgar a banda recém-formada.

Figura 89: Camisetas da banda Hellzen. À esquerda, uma das 10 camisetas encomendadas por Joelcio Lemes Fagundes para o lançamento do *cd-demo* da Hellzen, em 2007. À direita, camiseta encomendada também por Joelcio, quando ele trabalhava como *motoboy*.



Fonte: Arquivo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Observa-se que camisetas, *patches*, bandeiras e adesivos são ferramentas comunicacionais usadas por bandas para afirmar uma identidade visual e, com sorte, gerar um pequeno lucro para a própria manutenção das atividades musicais. A participação em coletâneas, também chamadas de “paus de sebo” (VICENTE, 2014), e em *split* também são estratégias comunicacionais empreendidas pelas bandas do *underground* – seja em Cuiabá ou em qualquer parte do mundo.

Com o advento da Internet, a autoprodução e a autopromoção tornaram-se pré-requisitos básicos para que uma carreira musical seja longa. E isso é mais urgente ainda no *underground*, que é um espaço cultural onde há tempos os participantes são exortados a *inventar* modelos alternativos de criação, comunicação e consumo de informação. Os zines, neste sentido, são peças-chave para uma comunicação subalterna e antidisiplinar.

7.2 Zines: *détournement underground*

Enquanto os registros sonoros permitem a apreensão das dissonâncias⁵¹⁵ da cena *heavy metal* cuiabana, os registros escritos, ainda que poucos, dimensionam

⁵¹⁵ “Às vezes a dissonância é chamada de ruído, e para os ouvidos tímidos até pode ser isso. Porém, consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo.” (SCHAFER, 2011, p. 57)

outro aspecto da comunicação *underground*. Em uma cidade onde a escassez de discos de música pesada era suprida com cópias das cópias em cassete e com audições coletivas de LPs (principalmente nos anos 1980 e 1990), é de se imaginar que o jornalismo cultural não fosse dos mais ativos. É neste tipo de ambiente que os zines se apresentam como alternativa comunicacional.

“Zine” é uma abreviação para “fanzines”, cuja origem remete às *comic fandom*, que eram revistas em quadrinhos feitas por fãs-clubes de ficção científica, as *fan-mags*. É a partir da junção de *fanatic* (fã) e *magazine* (revista) que surge o termo “fanzine”. Este tipo de produção editorial surgiu no período pós-Segunda Guerra Mundial, concomitante à própria emergência do *rock'n'roll* e contracultura norte-americana, mas esgarçou-se enquanto prática comunicativa a outros segmentos e em outros países.

Os zines são produtos do jornalismo amador empreendido para suprir uma lacuna que a imprensa tradicional não se interessava. Eles são marcados primordialmente por uma circulação restrita, baixo ou nenhum orçamento e associado às chamadas “culturas alternativas” (ATTON, 2002; DUNCOMBE, 2008; PAJNIK, DOWNING, 2008; MORAIS, 2014). Por isso os zines também são definidos como um tipo de mídia informativa “popular”, “independente”, “comunitária”, “participativa”, “autônoma”, “autossuficiente” e, obviamente, “tática”.

Segundo o professor de Mídia e Cultura da Escola de Artes e Indústrias Criativas da Edinburgh Napier University, Chris Atton (2002), há três características essenciais que marcaram inicialmente os zines enquanto processo sociocultural, e que perduraram ao longo dos anos:

Estas três características – a legitimação de uma atividade cultural marginalizada, a formação de uma comunidade e a publicação como uma ação política – também podem ser encontradas nas gerações subsequentes de fanzines, mais visivelmente nos fanzines punks dos anos 1970 e os zines dos anos 1980 e 1990⁵¹⁶. (ATTON, 2002, p. 56)

O engajamento presente na produção e no consumo deste tipo de publicação influencia, evidentemente, na sociabilidade entre os autores-leitores, uma vez que há necessariamente que existir um elo de ligação – seja o gosto musical, um autor

⁵¹⁶ Do original: “These three characteristics – the validation of a marginalized cultural activity, the formation of community, and publishing as political action – can also be found in subsequent generations of fanzines publishing, most visibly in the punk fanzines of the 1970s and the zines of the 1980s and 1990s.” (ATTON, 2002, p. 56).

preferido ou um posicionamento político. A tríade acima lança luz sobre como um objeto material carregado de simbologia contracultural estimula um fluxo informacional que transita subterraneamente.

Um exemplo é a *Geração Beat*⁵¹⁷, composta por escritores associados aos primórdios da contracultura e do próprio movimento *underground* norte-americano. Entre o final dos anos 1950 e o começo dos anos 1960, diante da recusa do mercado editorial tradicional, esses escritores uniram a necessidade de expressão artística a uma escolha por independência sobre o material a ser publicado. Foi assim que surgiram os chamados *chapbooks*, que podem entendidos como versões literárias dos zines (MORAIS, 2014).

Os zines, portanto, configuram-se como processos comunicacionais atrelados a um conjunto de necessidades materiais, sociais, econômicas, culturais e *afetivas* (não no sentido sentimental do termo). Tais necessidades visam incitar ações práticas, seja a realização de um show, uma ação beneficente ou um protesto. Assim, há um viés político nos zines, pois eles se tornam vetores para discursos marginalizados⁵¹⁸.

Apesar da origem ligada a jovens que hoje seriam tachados de *nerds* ou *geeks*, os zines saem do campo ficcional para o literário e, inevitavelmente, chega ao campo musical, especificamente no *underground*. Aliás, é neste segmento cultural que os zines ganham maior relevância e significado enquanto difusores de enunciados discursivos marginais.

Para o sociólogo, professor e pesquisador Stephen Duncombe⁵¹⁹ (2008), os zines e a cultura *underground* oferecem um lugar seguro para o teste de novas ideias e maneiras diferentes de ordenar as coisas. Porém, o autor ressalta a necessidade de associar ambos a um viés político, principalmente se a intenção é provocar uma mudança social ou, em um âmbito mais realista e restrito, na consciência das pessoas de determinados grupos ou comunidades.

A política progressista precisa de nova imaginação e nova organização para substituir a carcaça exausta dos anos 60. A cultura é um espaço onde formas radicalmente diferentes de ver, pensar e ser podem ser

⁵¹⁷ Vale lembrar que os nomes de maior proeminência deste grupo são Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs.

⁵¹⁸ Porém, faz-se aqui a ressalva: o fato de estarem associados a criativos e alternativos estilos de vida não faz com que os zines sejam automaticamente uma plataforma de difusão de ideias progressistas. Neonazistas, para ficar apenas em um exemplo-chave, também se apropriam deste tipo de *saber-fazer* para divulgar ideias racistas, misóginas e machistas.

⁵¹⁹ Ele também é ativista político e idealizador do site Open Utopia, uma edição completa e aberta da obra *Utopia*, de Thomas More. Cf.: <http://theopenutopia.org>.

experimentadas e desenvolvidas. Zines são um meio para criar este lugar. Mas sem uma conexão entre a imaginação cultural e a implementação política, isso significa pouco. Se a cultura underground tem alguma importância política - e qualquer significado para mim - ela deve dar esse salto. (DUNCOMBE, 2008, p. 175)⁵²⁰

Assim, quando inseridos no contexto proposto por Duncombe (2008), os zines perdem a significação enquanto material feito por e para fãs e passam a ser utilizados como instrumento de construção para um ambiente cultural autônomo. E o uso dos zines como instrumento para a emancipação informativa da sociedade é comumente associado ao movimento *punk* dos anos 1970, que tinha um viés claramente contestador e político.

A obra *Dance of Days: duas décadas de punk na capital dos EUA*, escrita por Mark Andersen e Mark Jenkins (2015), por exemplo, evidencia o caráter prático dos zines no que diz respeito à mobilização social a partir de um segmento musical. O objetivo dos *punks* norte-americanos descritos pelos autores não era necessariamente mudar o mundo, mas sim possibilitar aos leitores a experiência revolucionária de pensar por si mesmos.

Esta postura evidencia um enfrentamento às formas tradicionais de difusão de informação. E é este mote ideológico que norteia a produção dos zines mundo afora, inclusive no Brasil e em Cuiabá.

O zine é um produto comunicacional construído pela lógica do *faça-você-mesmo* (*do it yourself*), e *zineiro* é quem o faz. A estética deste tipo de publicação dialoga com o *détournement* (“desvio”) sistematizado pela Internacional Situacionista (IS)⁵²¹, que pregava uma produção artística baseada na utilização de elementos pré-existentes para a elaboração de novos sentidos (WRIGHT, 1997; MORAIS, 2014).

Há, desde a escolha estética, um posicionamento contra os padrões editoriais tradicionais. O movimento *punk* dos anos 1970 “sistematizou” um modelo no qual as imagens da mídia de massa são sobrepostas umas às outras, e os textos rendem a ser escritos em letras cursivas – ou com palavras recortadas de outras publicações. Com

⁵²⁰ Do original: “Progressive politics need new imagination and new organization to replace the exhausted carcass of the 1960s. Culture is a space where radically different ways of seeing, thinking, and being can be experimented with and developed. Zines are one means for creating this place. But without a connection between cultural imagination and political implementation this means little. If underground culture is to have any political importance – and any significance for me – it must make this leap.” (DUNCOMBE, 2008, p. 175)

⁵²¹ Movimento cultural e, principalmente, político, ativo entre os anos de 1958 a 1972. Entre seus membros mais ilustres constam o escritor francês Guy Debord, autor do livro *A sociedade do espetáculo*, publicado pela primeira vez em 1967.

isso faz-se uma matriz que é fotocopiada (normalmente em preto e branco para baratear os custos), gerando um produto final geralmente dobrado ou grampeado que é distribuído via carta ou em shows. Há uma espécie de cacofonia visual no padrão dos zines feitos pelo movimento *punk*.

Idiossincrasias à parte, o fato é que os zines foram adotados por outros segmentos abarcados pela cultura *underground* em distintos momentos, como por exemplo o *Queercore* ou *Homocore*⁵²², em meados dos anos 1980, e o *Riot Grrrl*⁵²³, no início dos anos 1990 (DUNCOMBE, 2008).

Esta forma artesanal de difundir ideias foi importada pelas cenas musicais brasileiras dos anos 1980 e por pessoas adeptas de formas alternativas de comunicação – que inclusive desconheciam que este tipo de publicação se chamava “zine”⁵²⁴.

7.2.1 Zines do Corvo e o Anti-Caos

Na cena *underground* cuiabana, porém, a confecção e o consumo dos zines foram realizados com a plena consciência do caráter agregador e comunicativo deles. Hélcio Luís Souza dos Santos, o Corvo, trabalhava como *office boy* em Cuiabá quando editou o zine “O Corvo no Inferno”, que abordava assuntos da emergente cena musical local, cobertura de shows e temas de cunho sociopolíticos (transporte público, por exemplo). A publicação, além do apelido que o acompanha até hoje (“Corvo”), possibilitou com que Hélcio mantivesse correspondência com integrantes de cenas de São Paulo, Minas Gerais, Sergipe, Estados Unidos e Espanha.

O visual dos zines feitos por Corvo seguia o padrão das publicações *punks* dos anos 1970 ligadas ao situacionismo: recortes de tipologias de revistas e jornais, algumas partes desenhadas à mão e textos datilografados – fora dos padrões formais de editoração.

“Eram três folhas A4 dobradas no meio. Davam seis páginas, mas o tamanho dependia do conteúdo. Podia conter mais ou menos (páginas)”, relata Corvo (2017, e-

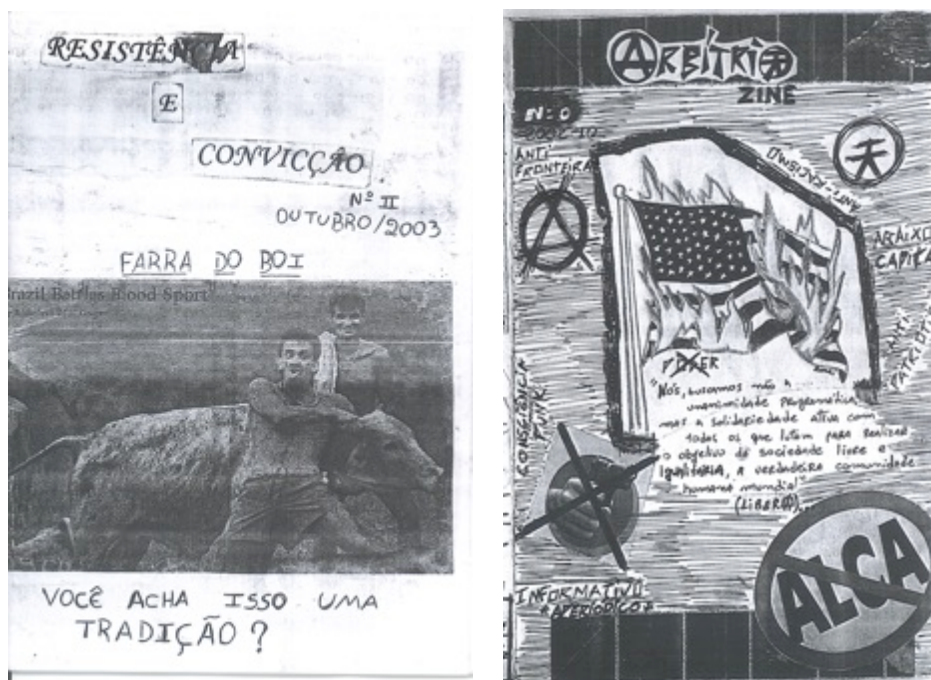
⁵²² Vertente do movimento *punk* criada por homens homossexuais que consideravam a cena homofóbica – e por se sentirem insatisfeitos com movimento *gay mainstream*.

⁵²³ Vertente feminista do movimento *punk*. Era composto por mulheres insatisfeitas com o machismo da cena, bem como o tratamento dado a elas em casa e pela sociedade de um modo geral.

⁵²⁴ Cf. o documentário *Fanzineiros do Século Passado – Capítulo 1*. Disponível em: < <https://vimeo.com/19998552> >. Acesso em 29 de junho de 2015.

mail)⁵²⁵. Em uma Cuiabá dos anos 1980, era difícil ter acesso a programas e demais instrumentos de diagramação. Assim, parte da estética empregada por Corvo advinha da precariedade técnica, que manteve-se inclusive nos zines mais recentes feitos por ele (Figura 90).

Figura 90: Exemplos de zines feitos por “Corvo”. Este foram elaborados já nos anos 2000. Observa-se a manutenção da "maneira de fazer tradicional" de confeccionar um zine.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos, ("Corvo")

O material produzido por Corvo era fotocopiado e distribuído em bares, shows e via carta. Aliás, o intercâmbio de informações através das correspondências ressalta o caráter antidisciplinar que envolve a fruição dos zines:

Existia um sistema de burlar os correios feito pelos zineiros do país. O combinado era de comprar os selos e antes de postar se passava cola na frente dos selos, porque aí quando era carimbado para não ter mais validade pela unidade dos correios, chegando ao destino você lavava os selos e saía o carimbo na cola. E assim o selo era reutilizado. (CORVO, 2017, e-mail)

Foi este *détournement* comunicacional que motivou Marcelo Campos Belo a também se envolver com os zines. Atualmente professor de História e residente em

⁵²⁵ Entrevista estruturada realizada especificamente sobre este tópico, via e-mail, e complementada por telefone com Hécio Luís Souza dos Santos no dia 26 de agosto de 2017.

Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Marcelo integrou bandas cuiabanas mais voltadas ao *punk rock* e *hardcore*, como Ruídos de Horror (que durou três meses, entre 1988 e 1989), Blokeio Mental (1990) e Nidhog (entre 1990 e 1992).

Foi Corvo quem apresentou os zines a Marcelo em meados da década de 1980. Em um período pré-internet, o que mais interessou a ele foi a interação comunicacional com pessoas de outras cidades e países. Este foi o estopim para que ele passasse a produzir o próprio zine: Anti-caos.

Por estar associado ao movimento *punk*, o zine de Marcelo era composto 30% de assuntos relacionados à política (de manifestos a resenhas de livros anarquistas) e 70% voltados à música (entrevistas com bandas, resenhas de shows e de *fitas-demo*). Foram produzidas 15 edições, e as últimas chegaram a ter 20 páginas. Marcelo fotocopiava clandestinamente o material no trabalho, e o distribuía pessoalmente em Cuiabá e via carta – no moldes do escambo, sem intenção de lucro: apenas para difusão de ideias e fazer contato com outras pessoas.

No meio das correspondências vinham uns *flyers*⁵²⁶ com endereço de bandas e fanzines. Você enviava e a pessoa te mandava o que ela estava fazendo. Por exemplo: a gente fazia uma entrevista com uma banda na época e ela enviava uma fita cassete, uma camiseta. (MARCELO, 2017, *Messenger*)⁵²⁷

O intercâmbio de informação sonora foi primordial no período de emergência da cena *underground* cuiabana, principalmente tendo em vista a dificuldade de se conseguir material de e sobre bandas, como já foi mencionado anteriormente.

Além de conhecer músicos de outros locais, os zines serviam como ponte para a circulação das bandas cuiabanas. As últimas duas edições do Anti-caos, por exemplo, continham uma coletânea em fita K7 com as bandas da região Centro-Oeste, “West side 1” e “West side 2” (com capas feitas por Corvo). Nelas constavam bandas cuiabanas cuja dimensão sonora era associada ao *punk rock / hardcore*, como HC 137, Blokeio Mental, G.T.W. (primeira fase no final dos anos 1980), DFC, Cabelo Duro e outras.

Marcelo não tem mais nem cópias dos zines tampouco das fitas K7.

⁵²⁶ Pequenos panfletos impressos que servem para divulgar discos, shows e serviços. É uma forma barata de divulgação comumente usada no meio *underground*.

⁵²⁷ Entrevista não-estruturada realizada com Marcelo Campos Belo via *Messenger (Facebook)* no dia 24 de agosto de 2017.

7.2.2 Zine BR-364

Na década de 1990, na efervescência roqueira pela qual Cuiabá passava, a banda BR-364 (Subcapítulo 5.3.3) também editava um zine nos moldes *punk*, o Zine BR-364 (Figura 91). Na verdade a publicação era uma espécie de apêndice do Obelix Bar Night (Subcapítulo 5.4), que foi um *lugar* agregador da emergente cena *underground* cuiabana no início dos anos 1990 – um local onde cinema, literatura, rock e *heavy metal* tinham espaço para apresentações, *jams sessions* e experimentações estéticas.

Figura 91: Exemplos do Zine BR-364. Estavam à frente da publicação André Balbino, Maurilia Valderez e Eduardo Ferreira. O material circulou durante o ano de 1991.



Fonte: Arquivo pessoal de Omar Fortes

Capitaneada por André Balbino e Maurilia Valderez⁵²⁸, a publicação era uma espécie de cacofonia visual da cena *underground* cuiabana: colagens, sobreposição de imagens, traços “sujos” intercalados com anúncios e resenhas de show. Eduardo Ferreira desenhava uma tirinha (quadrinhos) com um personagem que se desintegrava. É

⁵²⁸ Maurilia Valderez Lucas do Amaral é filósofa e pesquisadora. Ela é uma das figuras mais importantes no cenário intelectual cuiabano e tem forte ligação com o universo *underground* da cidade.

perceptível a influência da poesia concreta e de outros movimentos vanguardistas – tanto na escrita quanto no visual caótico do zine.

A postura editorial era *punk*, sem tempo para diplomacias. Na oitava edição (Figura 91) do material, por exemplo, é possível ler: “O lançamento da fita demo do GTW foi ducaralho. ‘Morte ao Cipó Som’, a chave. O babaca boicotou o som, mas a moçada arrepiou com um som improvisado. O Blokeio Mental também detonou uma sonsera. Comprem a fita porra qui ta boa pra caralho.”

O Zine BR-364 tinha circulação local, e eventualmente era enviado para fora via carta por algum integrante da cena cultural. O material parou de circular assim que o Obelix Bar Night fechou, em 1991.

7.2.3 Jornal Underground

Em 1994 foi lançado o Jornal Underground (Figura 92). Não era propriamente um zine: a diagramação, o formato e o tipo de material emulavam a mídia tradicional. Opta-se por apresentá-lo neste subcapítulo porque, apesar da estética fugir do padrão dos zines, a proposta comunicativa abordava a cultura *underground* da cidade – o material não era restrito à música e abrangia diferentes vertentes artísticas locais.

Apesar do formato mais parecido com os jornais clássicos, alguns elementos visuais aproximavam o Jornal Underground dos zines. A qualidade das fotos, por exemplo: algumas mal se consegue identificar quem aparece, e as ilustrações remetiam ao que comumente era veiculado nos zines (vide o Zine BR-364 ou mesmo as publicações feitas por Corvo, acima citadas).

Idealizado por André Couto, Gustavo Guimarães e Rodivaldo Ribeiro (à época baixista da banda Attack Sonoro, de *hardcore*), o Jornal Underground teve tiragem de 500 exemplares, todos distribuídos gratuitamente pela cidade. Resenha de show, texto sobre *skate*, notas sobre bandas internacionais, entrevista com Ivan Belém (do segmento teatral cuiabano) e até uma seção de letra traduzida compunham o conteúdo do primeiro número da publicação. As outras duas edições mantiveram abordagens semelhantes.

Destaca-se do primeiro Jornal Underground a página 03, na qual constam as principais bandas ativas na época – G.T.W., Nidhog, Blokeio Mental, Extremunção,

Remorse (de Rondonópolis), Atack Sonoro (*hardcore*)⁵²⁹ e uma banda de nome peculiar, Último Espírito Santo da Silva (*punk rock*).

Figure 92: Primeira edição do Jornal Underground. À esquerda, primeira página da edição de estreia do Jornal Underground, lançado em 1994, em Cuiabá. À direita, páginas 02 e 03 da publicação. Apesar da estética mais tradicional, o conteúdo era dedicado à cultura *underground* da cidade como um todo.



Fonte: Acervo pessoal de Omar Fortes

O Jornal Underground tinha uma linguagem mais direcionada ao Jornalismo Cultural e buscava uma abordagem mais profissional, tanto que a publicação do material foi bancada por anúncios vendidos a lojas locais. Observa-se nisso a tentativa de construção e fortalecimento dos circuitos autônomos de produção e circulação musical em Cuiabá. Porém, a iniciativa não passou da terceira edição. “Parou porque estávamos envelhecendo e tínhamos que trabalhar e estudar. Não tínhamos mais tempo para correr atrás de anúncios.” (RODIVALDO, 2018, *Whatsapp*)⁵³⁰

⁵²⁹ É interessante notar como havia um certo romantismo na postura das bandas cuiabanas no período de cristalização do rock na cidade (anos 1990). Um exemplo é a apresentação no Jornal Underground (página 03) da banda Atack Sonoro, formada por Rodivaldo Ribeiro (baixista), Gustavo Guimarães (baterista), Jacaré (guitarrista) e Mamute (vocalista). Diz o texto: “O Atack Sonoro como diversas bandas, espera oportunidade para poder sair de Cuiabá. Possuem um projeto para a gravação de uma fita-demo que ajudará na divulgação da banda em Cuiabá e em outros estados.” A banda nunca chegou a gravar nada.

⁵³⁰ Além da Atack Sonoro e da Dross, Rodivaldo Ribeiro também já atuou como vocalista da banda Zagaia. Ele concedeu entrevista estruturada via e-mail no dia 16 de outubro de 2016. Além de conversas nos shows frequentados ao longo da investigação, algumas informações foram complementadas e conferidas via *Whatsapp* entre 06 e 08 de agosto de 2018.

7.2.4 Nada de Trégua

Entre 1998 e 2000 Luciano “Punk” Santos, vocalista e baixista da Malignant Excremental (Subcapítulo 6.1.6), manteve ativo o zine “Nada de Trégua” (Figura 93) – na época em que ele era um adolescente anarquista⁵³¹.

Figura 93: Zine Nada de Trégua. As três únicas edições do zine Nada de Trégua que Luciano "Punk" Santos possui. Além da temática, o visual do material remete à contestação social típica do movimento *punk*.



Fonte: Acervo pessoal de Luciano "Punk" Santos

Escrito tudo à mão, xerocado. Com os recursos que tínhamos na época. A temática era a ideologia anarquista, o movimento *punk* e entrevistava algumas bandas que se envolviam com esse tipo de ideia. Bandas anarquistas, *punks*, até algumas de *grindcore* e *splatter*. (LUCIANO, 2018, *Whatsapp*)

Assim como muitos zineiros da cena *underground* cuiabana, Luciano tem poucas cópias dos originais da época – apenas três. A manutenção deste tipo de material costuma ser feita mais pelos entusiastas da cultura subterrânea do que propriamente pelos organizadores das publicações. Rodivaldo Ribeiro (2018), por exemplo, disse que há mais de 20 anos não via uma edição do *Jornal Underground*.

⁵³¹ Autodenominação feita pelo próprio Luciano. Ele foi entrevistado em encontros fortuitos nos shows registrados durante a pesquisa, de maneira informal. Algumas informações foram obtidas nesses e encontros e complementadas via *Whatsapp* (depois de alguns dias de espera) entre 12 de julho e 21 de setembro de 2018.

7.2.5 Zero Zine

Mas, claro, há quem tenha mantido um bom acervo da produção, como é o caso do professor de Educação Física e designer gráfico Eliomar Gonçalves da Silveira. Ele é mais conhecido como “Max ‘Banger’”, apelido recebido em 1987 devido ao fanatismo pela banda brasileira Sepultura, cujo vocalista original era Max Cavalera.

Max “Banger” há tempos frequenta a cena musical *underground* cuiabana e a relação com os zines é, literalmente, familiar. O irmão dele editou uma publicação em Cuiabá voltada para a cena *punk* no final da década de 1990 pouco antes de falecer, o Consciência Coletiva. Em homenagem ao irmão, Max lançou no início dos anos 2000 as primeiras edições do próprio zine, o Zero Zine, com a temática e a estética *punk* (Figura 94).

Figura 94: Primeiras edições do Zero Zine. Publicação feita por Max Banger no início dos anos 2000. Destaque para o aviso “Agora com menos erros” na segunda edição, à direita.



Fonte: Acervo pessoal de Max “Banger”

“Mas logo o meu sangue de *headbanger* falou mais alto e o Zero Zine se tornou uma publicação sobre o *heavy metal* e suas vertentes.” (MAX, 2017, *e-mail*)⁵³². Esta guinada coincide com o surgimento de diferentes bandas de *heavy metal* em Cuiabá no início dos anos 2000 (Capítulo 5). A parte visual acompanhou a temática *metaleira*: o material tornou-se mais sombrio, com imagens relacionadas ao universo *underground* (Figura 95).

Figura 95: Últimas edições do Zero Zine. Já com a temática e o visual voltados ao *heavy metal* e à cultura *underground* – como é o caso da capa da edição nº 07, que traz na capa a personagem do filme *Hellraiser: Renascido do Inferno*, de 1987. Destaque também para a fonte do nome da publicação, que emula as logomarcas de bandas.



Fonte: Acerto Pessoal de Max “Banger”

Assim como os demais zineiros cuiabanos, Max custeava todo processo de produção – *do it yourself*. A distribuição era feita em Cuiabá no corpo-a-corpo e para outras cidades de Mato Grosso via Correios:

Eu tinha a caixa postal 666⁵³³ na agência central dos Correios e isso facilitou a distribuição para fora. Eu trabalhava na base do escambo, coisa comum no mundo *underground*. Trocava zine por zine, zine por demo tapes, zines por selos para retorno [de correspondência]. Em Cuiabá eu

⁵³² Entrevista estruturada realizada via *e-mail* no dia 24 de agosto de 2017.

⁵³³ Cf. nota 408.

distribuía gratuitamente em shows e ensaios das bandas. (MAX, 2017, *e-mail*)

O processo como um todo era realizado sob o mote operacional do *underground*, que é a denegação do lucro em prol de uma autenticidade criativa. Esta atitude retornava em forma de reconhecimento e prestígio entre os pares.

A ideia de se fazer algo com o *underground* nunca pode ficar vinculado ao fator “lucro como retorno”. O maior retorno que eu tive foi o apoio e o reconhecimento de meu trabalho por arte do *underground* cuiabano, das bandas locais e bandas de muitos outros estados. (MAX, 2017, *e-mail*)

Max Silveira fez oito edições do Zero Zine. Inicialmente o material tinha 10 páginas em tamanho A5 (15x21 cm). Ao final eram 40 páginas em tamanho A4.

7.2.6 Brothers of Metal

Outra produção alternativa relacionada ao *heavy metal* que circulou por Cuiabá foi o Brothers of Metal, capitaneada por Victor Costa⁵³⁴ (Figura 96). O interesse dele por esse tipo de publicação tem origem no final da década de 1990, período em que passou a se envolver mais com a cultura *underground*. Victor se encantou com o processo comunicacional atrelado aos zines, em especial a interação das bandas com público através dessas publicações artesanais.

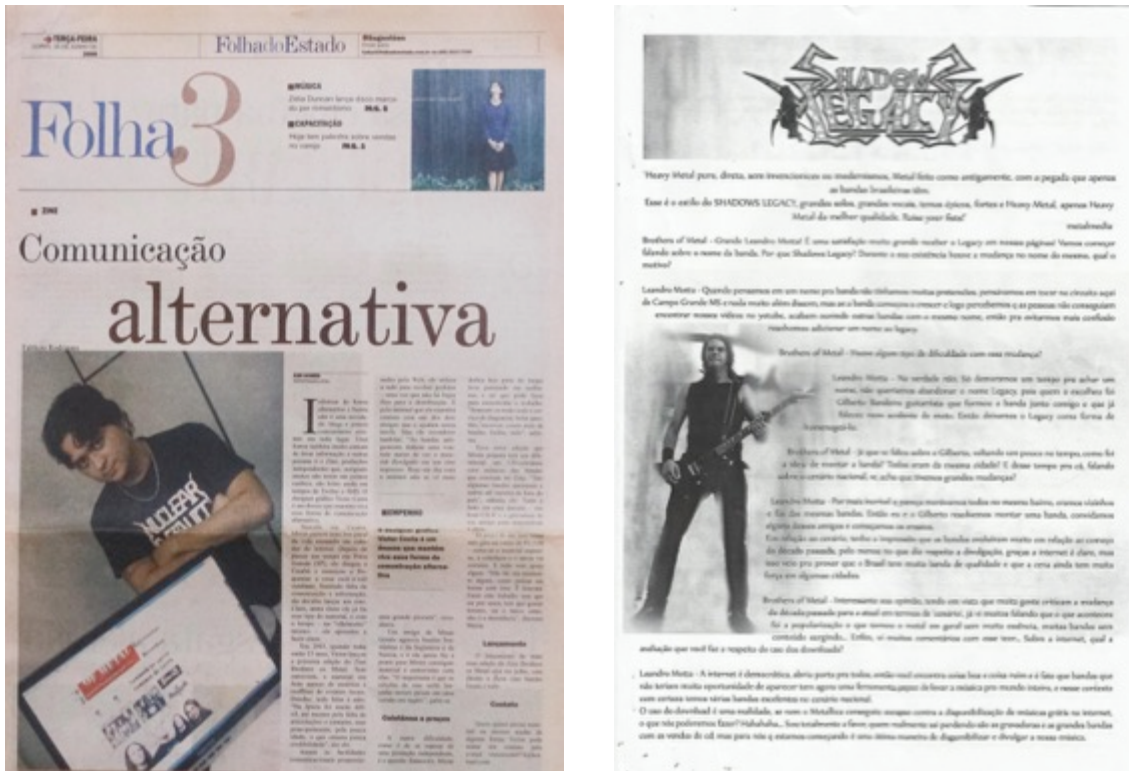
Victor teve a ajuda do irmão, Thiago Costa, para a montagem das edições iniciais do Brothers of Metal, em 2003. A primeira foi feita *à moda antiga*: colagens de revistas, releases e *flyers* de bandas e eventos, tudo feito à mão. Na segunda edição os dois irmãos usaram uma máquina de escrever. A partir do terceiro exemplar do zine Victor assumiu todo o processo, que incluía desde as entrevistas até a montagem do material, feita com *softwares* e aplicativos específicos para diagramação de revistas e imagens.

Tudo era feito por carta. Absolutamente tudo feito por carta enviada através dos Correios. Nem telefone na época eu usava. Era demorado, mas recompensador. Era um ritual apaixonante, somente quem amava aquilo de verdade continuava. Trabalhoso, mas absolutamente recompensador.

⁵³⁴ Victor é mais conhecido no cenário *underground* cuiabano como Mirim.

Viveria tudo novamente e sempre. Hoje com a modernização, tudo ficou tão banal e artificial. (VICTOR, 2017, e-mail)⁵³⁵

Figura 96: Brothers of Metal. À esquerda, matéria publicada no dia 16 de junho de 2009 no caderno cultural do Jornal Folha do Estado sobre o lançamento de mais uma edição do Brothers of Metal – com direito a show e coletânea com bandas locais e de outros estados. Na foto do jornal, Victor Costa. À direita, página do Brothers of Metal.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

O Brothers of Metal chegou a ter 40 páginas, e ser montado em formato próximo de revista. O diferencial deste zine eram as resenhas de shows e as entrevistas que Victor conseguia publicar – o que exigia, obviamente, uma articulação entre as cenas musicais de outros estados.

Apesar das dificuldades e de ter assumido todas as frentes de trabalho, Victor chegou a organizar um show com bandas locais em 2009 para o lançamento de uma edição do Brothers of Metal. Apesar da iniciativa ter sido positiva, o zine não teve continuidade, principalmente por questões profissionais e pessoais que impediam que Victor dedicasse mais tempo à publicação: estudos, trabalho e filhos.

Porém Victor crê na possibilidade de retomá-lo um dia. É como se o Brothers of Metal, assim como algumas bandas, também estivesse em *latência underground*.

⁵³⁵ Entrevista estruturada realizada via e-mail com Victor Costa no dia 28 de agosto de 2017.

Esta escolha de não desistir da publicação pode ser entendida tanto como resistência quanto resiliência, e envolve também a *autenticidade underground*.

7.2.7 Autenticidade comunicacional dos zines

Observa-se que os zines são ferramentas comunicacionais importantes na engrenagem *underground*, pois possibilitam o intercâmbio de itens materiais (discos, fitas, camisetas) e simbólicos (informações, “prestígio”, “atitude *underground*”). Essa troca é ampliada quando ocorrem os encontros *in loco* nos shows – quando são montadas as *banquinhas* onde as bandas oferecem seus *merchandising* – e em eventos específicos sobre zines, como a 1ª Mostra Sul-Americana de Zines Obscuros, realizada em novembro de 2009 no Cavernas Bar, em Cuiabá.

Este evento envolveu tanto a apresentação de material novo quanto zines outrora publicados e que estavam fora de circulação. Quem passava em frente ao bar podia ver muitos jovens vestidos de preto em frente ao bar, em pleno calor cuiabano. Os zines foram dispostos sobre algumas mesas do bar, tendo um som mecânico ao fundo. O evento foi encerrado com os shows das bandas Bemdesar (de Santa Cruz de La Sierra, Bolívia), Grave Desecrator (do Rio de Janeiro) e Necrosodommy (Cuiabá).

Eventos como este ajudam a manter viva uma forma específica de comunicação no meio *underground*, ainda que simbólica.

Atualmente o zine tem importância mais ideológica do que informativa, mas quando comecei os zines eram primordiais para a cena *underground*. Logicamente que havia a parte ideológica, mas a informação era vital para quem produzia o zine e principalmente para quem lia. Ter acesso às bandas e seus lançamentos recentes, bandas históricas e suas curiosidades era muito mais interessante nas páginas de um zine. (MAX, 2017, *e-mail*)

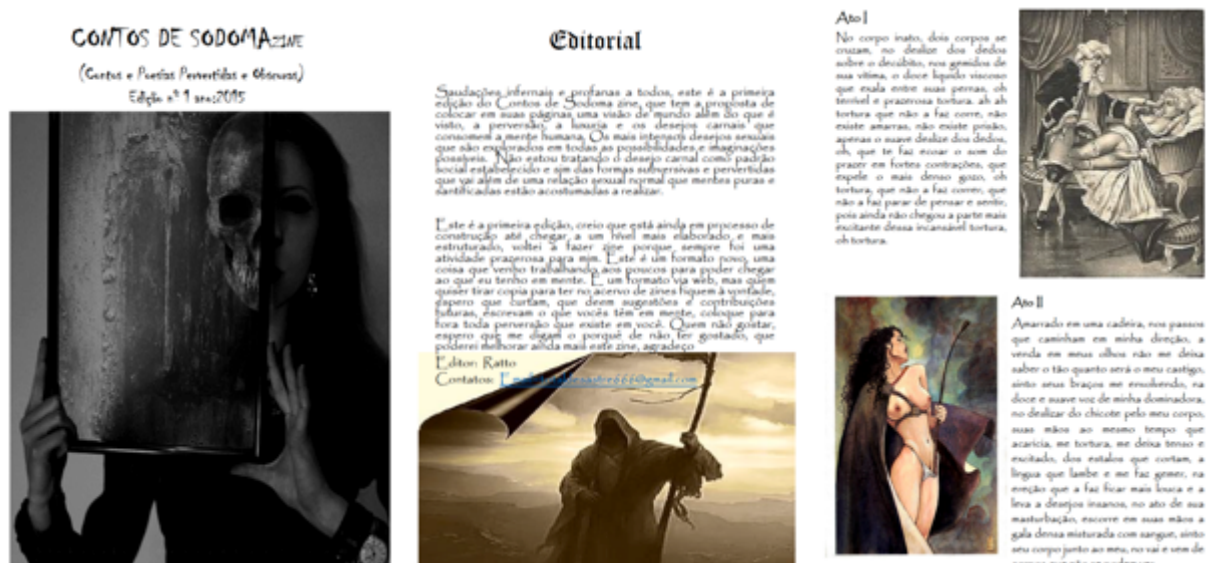
Porém, este *saber-fazer* enfraqueceu-se com o tempo. É inegável que a Internet alterou a forma como a informação circula em uma cena musical *underground*. As restrições geográfica e logística foram obliteradas pelo fácil acesso tanto a novidades sobre bandas quanto a registros sonoros. Sites como o do selo Misanhtropic Records, por exemplo, vendem desde fitas K7, zines, discos de vinil,

bandeiras a itens da *hélix underground* (patches, camisetas, bottons) – preferencialmente das “bandas mais obscuras de *Black Metal* e *Death Metal*”⁵³⁶.

Os próprios zines migram para a grande rede. Viram *webzines*⁵³⁷. É o caso do Contos de SodomaZine (Figura 97), lançado em 2015 por Añaretã Nhe'e Raxave Anha Ratto (guitarrista da Total Desastre, Subcapítulo 6.1.6). Segundo consta na capa, o material traz “Contos e Poesias Pervertidas e Obscuras”, ilustrados com algumas imagens eróticas de Milo Manara⁵³⁸ e outras imagens retiradas da Internet.

No editorial Ratto informa de antemão que o material está em processo de construção e que sempre foi uma atividade prazerosa para ele. “É um formato via web, mas quem quiser tirar cópia para ter no acervo de zines fiquem à vontade [...]”. Ratto segue o inevitável caminho de atualização do formato, mas não se afasta do universo underground ao adotar uma temática voltada à “perversão, luxúria e os desejos carnisais”.

Figura 97: Sodomazine. Da esquerda para a direita: capa, editorial e página do *webzine* Contos de Sodomazine, lançado por Ratto em 2015.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

⁵³⁶ Cf. nota 415, página 225.

⁵³⁷ Cf. o Sepulchral Voice Fanzine. Disponível em: < <http://www.sepulchralvoicefanzine.com> >. Acesso em 18 de setembro de 2017.

⁵³⁸ Artista italiano conhecido pelas histórias em quadrinhos de tom erótico, como *Gullivera*, de 1996. Cf. algumas imagens de Milo Manara na página Artnet, especializado no e-commerce de obras de arte e afins. Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/milo-manara> >. Acesso em 30 de setembro de 2018.

No quesito atualização, os conflitos e as contradições ideológicas são latentes no campo das publicações *underground*. Há quem defenda o *modelo tradicional* dos zines, que justamente diz respeito a um não-modelo: impresso, feito artesanalmente. Este modelo tende a agradar mais aos *troo*⁵³⁹, que são favoráveis à manutenção de um estar à margem intencional e irrestrito, uma segmentação que traz em si um forte imaginário romântico e nostálgico – “como antigamente”.

Para alguns *headbangers* menos ortodoxos, no entanto, não há conflito em aproveitar as benesses que o avanço tecnológico possibilita atualmente.

Nostalgia e romantismo são necessários. Porém, diferem dos *troo* que travaram no tempo, que ficam afirmando que na sua época era melhor, que era difícil conseguir as coisas. Eles não tem a ótica que se pode produzir com mais agilidade e qualidade. (MARCELO, 2017, *Messenger*)

Para Luiz Magrão (2017), entusiasta dos zines, outros fatores influenciam mais a continuidade dessa prática comunicacional do que os conflitos envolvendo a *cartilha underground*. “O que muda é que os caras vão ficando velhos. Às vezes abandonam o projeto por um tempo. Mas quando a vida fica mais tranquila com relação a trabalho e família, o cara reassume e vai fazer zine de novo.” (MAGRÃO, 2017, *Whatsapp*). A vida de adulto torna-se um óbice.

Não considero o meu zine morto, apenas adormecido. Um dia pretendo reativá-lo no mesmo modelo: impresso. Durou cerca de oito anos ativamente, mas aos poucos fui deixando de lado para me envolver em outros afazeres que pediam um pouco mais de atenção e dedicação: estudos, trabalho, filhos etc. (VICTOR, 2017, *e-mail*).

O envelhecimento dos integrantes da cena metaleira cuiabana é intrínseco ao processo de ressignificação e de atualização das formas de sociabilidade e fruição da música pesada pela cidade. No caso dos zines, há mais romantismo do que praticidade informacional ou retorno financeiro. “Não há, em momento algum, como pensar em lucrar com isso. É loucura. Fazer este trabalho tem que ser por amor, tem que gostar mesmo, ou o único caminho é a desistência.” (VICTOR, 2009)⁵⁴⁰

Os zines, por mais datados que possam parecer, carregam em si uma carga simbólica importante para a própria manutenção da marginalidade contracultural

⁵³⁹ Cf. nota. 415.

⁵⁴⁰ Esta entrevista foi realizada em 2009 sobre o lançamento de uma das últimas edições do *Brothers of Metal* (Cf. Figura 96). Na época, o pesquisador era repórter do caderno cultural do *Jornal Folha do Estado*.

associada ao *underground*. Marginalidade esta que se transubstancia em temas obscuros dispostos em uma materialidade artesanal.

Os zines, enquanto vetores da comunicação subterrânea, são atos comunicacionais que tem si um quê de desviante, uma forma alternativa de trocar informação e sons, uma vez que através deles fitas-demo das bandas circulavam entre diferentes cenas musicais país afora – e até fora do país.

E por um tempo os zines foram uma das principais vias de conectar as bandas cuiabanas a outras regiões do país e do mundo. Hoje são itens mais ricos em simbologia (exemplos do *princípio de autenticidade*) e significado social do que propriamente uma forma de informar *headbangers* e entusiastas da música pesada.

7.2.4 O *underground* e a imprensa tradicional

Apesar do aspecto amador e da estética pouco comercial, as bandas do *underground*, tanto as roqueiras dos anos 1980 e 1990 quanto as de *heavy metal* dos anos 2000 tinham acesso aos cadernos de cultura dos principais jornais de Cuiabá. Desde os primeiros eventos voltados ao público *headbanger* (Subcapítulo 4.5.2.1) aos shows mensais que marcaram a cristalização da música pesada na cidade, os veículos tradicionais de comunicação deram espaço com textos e fotos.

Matérias sobre shows eram o tipo de material mais comum. Alguns repórteres frequentavam a cena e também atuavam em bandas. Essa relação fez com que desde a formação da cena *heavy metal* cuiabana até a sua *cristalização* na primeira década dos anos 2000 fossem publicadas muitas matérias, entrevistas e serviço sobre eventos ou, mais raros, lançamentos de discos.

Cronologicamente, nos anos 1980 foram ao ar programas de rádio cujo repertório era composto por bandas do BRock e clássicos internacionais – além do apoio da imprensa escrita, já evidenciado anteriormente. Nos anos 1990, a sucursal cuiabana da MTV *fez época* ao “dar força” a muitos shows *underground*. Soma-se a isso o já citado TV Teen (Subcapítulo 5.3), que apresentava bandas locais, e outras publicações que cediam espaço para eventos e para a própria cena *underground* (Figura 98).

Figura 98: Matéria publicada na extinta Revista Contato, nos anos 1990. Uma das repórteres da publicação namorava Corvo, e ela era o elo de ligação entre as bandas *underground* e a revista.



Fonte: Acervo pessoal de Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”)

Já nos anos 2000, os jornais impressos foram os principais suportes para a divulgação dos eventos *underground* da cidade, em especial os de *heavy metal*. Bandas de fora costumavam ganhar destaque nas páginas dos periódicos, às vezes com direito a foto colorida em tamanho grande (Figura 99).

Porém, existiam outras frentes usadas para oxigenar o nicho comunicacional da cena e criar um público interessado em consumir uma informação mais segmentada que dialogava com a chamada “cultura pop”.

Nos anos 1990, por exemplo, era comum os organizadores pedirem apoio a rádios para a veiculação de pequenos *teasers* sobre os eventos. A aproximação com esta mídia inclusive manteve-se durante os anos 2000, com programas capitaneados por integrantes da cena *heavy metal* cuiabana. Fabinho Boretti (vocalista da Venial) comandou o Cidade Nitro Rock, na Rádio Cidade, em 2007. A partir desta iniciativa também foram organizados alguns shows⁵⁴¹.

⁵⁴¹ O Nitro Rock Fest II, por exemplo, foi realizado no Espaço Atômico (Subcapítulo 4.4.1) e contou com bandas das cenas roqueira e cena *heavy metal* cuiabanas, além de convidados de outras cidades. Cf.

Figura 99: Imprensa tradicional e o *underground* cuiabano. Exemplos da inserção de pautas sobre o *underground* e a cena *heavy metal* cuiabanos na mídia impressa da cidade nos anos 2000. Em cima, divulgação de show, entrevista e matéria sobre o lançamento da Total Desastre. Abaixo, nota sobre show e entrevista com Fabio Boretti, vocalista da Venial.



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

Jomar Brittes (ex-Karrascos e vocalista da Sr. Infame), junto com Neto “Gabiru”, comandaram o programa Rock Essência, na Rádio Metrópole FM, em 2017. O programa era veiculado as segundas, mas depois de algumas edições passou por dificuldades técnicas, tendo inclusive sido veiculado via Facebook. Parte do material está disponível na página oficial do programa⁵⁴².

Tanto no Cidade Nitro Rock quanto no Rock Essência a seleção de músicas incluía os clássicos da música pesada mas também abria espaço para bandas locais,

Nitro Rock Fest II. Disponível em: < https://youtu.be/VM_u0YFR5h8 >. Acesso em 29 de setembro de 2018.

⁵⁴² Por mais que ele tenha ido ao ar em um período que ultrapassa o recorte temporal proposto nesta investigação, considera-se importante citar este programa devido o papel agregador e de divulgação de notícias sobre o universo *underground* e da chamada “cultura pop” (quadrinhos, cinema). Cf. a página do programa no Facebook: <https://www.facebook.com/RockEssencia>.

além de realizar entrevistas com músicos e outros agentes do círculo autônomo *underground* da cidade (Figura 100).

Figura 100: Registros visuais do programa Rock Essência. Imagens de divulgação das entrevistas do programa Rock Essência, veiculado na Rádio Metrôpole FM, em 2017.



Fonte: [Página Oficial do programa no Facebook](#) (2018)

A partir deste breve percurso sobre o segmento comunicacional do *underground* cuiabano, com ênfase no espectro relacionado ao universo *headbanger*, é possível apreender um pouco do *modus operandi* dos atores envolvidos na cena quando o assunto é a divulgação dos materiais produzidos. Das publicações artesanais ao *merchandise* de fundo de quintal, há um misto de precariedade e romantismo que alimenta a própria conotação do termo “*underground*” atribuída tanto pelas bandas quanto pelo público.

Observa-se que ao longo dos anos 2000 algumas práticas comunicacionais descritas nesta pesquisa perderam intensidade e outras deixaram de ser realizadas. Mas entre a manutenção de um zine sem periodicidade⁵⁴³ e a desistência, entre o romantismo *old school* e a praticidade das novas tecnologias, a Internet mostrou-se mais uma alternativa para o *underground* cuiabano se esgarçar.

De 2004 a 2014 foram lançados diferentes sites e blogs em Cuiabá cujo foco era o rock em geral. Hércio Luís Souza dos Santos, o “Corvo”, utilizou da experiência já adquirida com os zines e manteve por 10 anos (2003-2013) uma página informativa na Internet sobre o *underground* musical da cidade, o Underground Cuiabá.

⁵⁴³ Chega a ser contraditório pensar em periodicidade para uma publicação cujo mote é fugir do que se convencionou para veículos informativos. Porém, há zineiros que buscam manter a constância no processo de produção e distribuição do material.

O *site* continha entrevistas, críticas de shows locais e um rico acervo fotográfico⁵⁴⁴. “Corvo” era responsável pelo conteúdo e o irmão, Victor Luciano, cuidava da programação da página – que não tinha anúncios e não recebia qualquer tipo de ajuda terceiros. Um dos atrativos era uma sessão de bate-papo na qual as pessoas precisavam *logar* na página para conversar. Era um diferencial, tendo em vista que à época um dos programas de *chat* mais popular, o MSN Messenger, costumava ser bloqueado no trabalho dos *headbangers*.

Em 2013, devido problemas financeiros, “Corvo” e Victor decidiram desativar o domínio. Segundo “Corvo” (2018), as redes sociais ganharam intensidade nesse mesmo período e ocuparam o espaço informativo antes ocupado por *blogs* e *sites*. Ele diz que não pensa em ativar o *site* novamente porque acredita não fazer mais sentido manter uma página como o Underground Cuiabá na atual conjuntura comunicacional.

Observa-se que as redes sociais, em especial o *Facebook*, tornaram-se a principal via de comunicação entre a tríade banda, público e donos de estabelecimentos *underground* – leia-se: *lugares*. As bandas criam páginas oficiais nas redes sociais e disponibilizam fotos e vídeos, agenda de shows e novidades – além de utilizarem esses espaços para venderem discos, camisetas e afins.

A Internet e as redes sociais e alguma medida parecem ser ferramentas contraditórias quando se pensa em *underground*: afinal, como permanecer *à margem* estando conectado a cabo a tudo que acaba de acontecer? De novo, trata-se do *paradoxo underground* mencionado anteriormente: a questão não é se isolar do mundo, mas estar ao alcance de quem consome e compartilha as ideais e os bens simbólicos e materiais da cultura *underground*⁵⁴⁵.

Porém, apesar de todo o fluxo informacional que os materiais impressos e *on-line* acima mencionados possam fazer circular, ainda é nos *lugares* que o *underground* se atualiza. É nestes espaços aos quais se atribui um valor de uso atrelado a um sentimento de confronto e de resistência (ao *status quo*, aos padrões sociais vigentes), e onde a teatralidade de músicos e público se torna *afeto*.

⁵⁴⁴ O material imagético cedido por Hécio Luís Souza dos Santos (“Corvo”) e que ilustra esta pesquisa é o mesmo que estava *on-line* no Underground Cuiabá.

⁵⁴⁵ Um exemplo é o Movimento Resistência Underground, MRU. Trata-se de um coletivo que tem como motivação a manutenção do caráter “verdadeiramente subversivo, libertário e livre de conservadorismo” do *underground*. Cf. a página da iniciativa no Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/mov.resistencia.underground> >. Acesso em 21 de outubro de 2018.

7.3 *Underground* performático

O percurso apresentado neste trabalho lança luz sobre como uma parcela da juventude cuiabana, munida de guitarras e uma boa dose de inconformismo (ou romantismo, para alguns), apropria-se de um corpo de convenções associadas ao termo “*underground*” e cria espaços de convivência e consumo material e simbólico de música pesada.

Os *lugares* tem papel fundamental no processo de diferença e reconhecimento que as bandas locais precisam realizar ao criar *heavy metal* a partir das condições locais. É nos *lugares* onde são realizados os shows, que devem ser entendidos como eventos ritualísticos que delineiam a cena musical em questão. O tocar ao vivo é relevante para a própria concepção de *underground* em Cuiabá: uma *performance* consumida coletivamente.

Performances musicais têm sido vistas como ocasiões para explorar a capacidade abrangente do som para organizar um senso de *communitas*, de transe, ou de transformação de um estado para outro, onde, como Van Leeuwen sugere (1999, p. 197), “ouvir é conexão, comunhão.” (FINNEGAN, 2003, p. 186)⁵⁴⁶

Durante os shows da cena *heavy metal* cuiabana há uma comunhão simbólica, na apreciação dos sons, mas também há um quê de físico, corpóreo: o bater-cabeça, as rodas de *pogo*, o aperto de mão e o abraço no encontro entre pessoas conhecidas. É um exercício da conexão entre o espírito *underground* e as relações sociais estabelecidas a partir de questões convergentes. Neste sentido, o que se entende por *underground* se atualiza nos shows, na performance⁵⁴⁷.

E a ideia de *performance* abordada a partir da cena *heavy metal* cuiabana deve ser entendida tanto como a execução das composições de uma banda ao vivo quanto pela definição proposta pela historiadora e crítica de arte sul-africana (radicada nos Estados Unidos) Roselee Goldberg, presente na obra *A arte da performance: do*

⁵⁴⁶ Do original: Musical performances have been seen as occasions for exploiting the encompassing capacity of sound to marshal a sense of *communitas*, of trance, or of transformation from one state to another where, as Van Leeuwen suggests (1999, p. 197), “listening is connection, communion.” (FINNEGAN, 2003, p. 186)

⁵⁴⁷ Para o pesquisador de mídia e estudos culturais Jason Toynbee (2003), a nova arte como um todo só se efetua através da interação entre artistas, parceiros e público – e, para isso, só através da performance.

futurismo ao presente (2007)⁵⁴⁸: “A performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.” (GOLDBERG, 2007, p. 8-9).

Para o professor de Estudos da Performance da New York University e diretor de teatro Richard Schechner (2003), a performance não está *em nada*, mas *entre*.

O “Ser” performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, concenção, uso e tradição. No entanto qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. (SCHECHNER, 2003, p. 25)

No caso da cena *heavy metal* cuiabana, cujas bandas por muitos anos não tinham registros de suas composições, a performance ao vivo nos *lugares* era o único modo de se consumir música pesada e a principal via de atualização do espírito *underground*.

E mesmo que atualmente (2018) haja uma maior facilidade de se registrar a dimensão sonora das bandas (via *home studio* ou gravações *one take* em estúdios de ensaio), é *ao vivo* que banda e público sublinham uma identidade desviante cujas feições são cênicas, mas que ao mesmo tempo contestadora. Os resíduos contraculturais estão diluídos na *héxis underground* dos *headbangers*, na interpretação dos músicos no palco e também na reação do público (*batendo cabeça* ou fazendo roda de *pogo*).

Mas é preciso ressaltar que na verdade o *underground* começa a ser atualizado antes mesmo de as bandas subirem ao palco com bandeiras e acessórios da *héxis underground*. Os cartazes que anunciam os shows iniciam o processo de atualização ao utilizar visualmente elementos associados a temas soturnos, bélicos ou agressivos em detrimento de artes com cores *alegres* ou ilustrações que não condizem com o espectro visual do universo subterrâneo (Figura 101).

⁵⁴⁸ O livro foi originalmente lançado em 1979. Utiliza-se nesta tese uma edição portuguesa de 2007.

Figura 101: Cartazes de shows de *heavy metal* em Cuiabá. A dimensão visual ganha tatilidade neste tipo de comunicação. Em cima, à esquerda, consta o primeiro cartaz de um evento de 2005 cujo mote sonoro era o *prog metal*. Ele foi substituído pelo cartaz do meio, que trazia uma arte mais *underground* (um cachorro com três cabeças). Nos demais, observa-se a prevalência de cores escuras, imagens que remetem à morte, guerra e conflitos de um modo geral, e logos de difícil leitura ("traduzidas" em letras miúdas).



Fonte: Acervo pessoal de Iuri Barbosa Gomes

A arte dos cartazes está intimamente relacionada com a teatralidade de cada subgênero na reafirmação de uma identidade sonora. Ela serve também para estabelecer uma relação mais próxima com o público ouvinte e demarcar o *princípio de autenticidade*. Enfim, ser *underground*. O *corpse paint* das bandas de *black metal*, por exemplo, para além de simplesmente adornar os músicos serve como elemento discursivo que atualiza o espírito *underground* – e é explorada desde os cartazes de shows de bandas deste subgênero. O mesmo vale para os *spikes*, *patches* e roupas pretas dos *headbangers*.

É evidente que há bandas que não se utilizam de muitos elementos da *héxis underground*, como é o caso da Fuzzly (Subcapítulo 6.4.1), por exemplo. Mas há uma

aproximação ideológica: o compartilhamento do desapego ao lucro – ou pelo menos uma compreensão mais clara de como funciona os circuitos autônomos de produção e distribuição musical. Soma-se a isso uma postura transgressiva com relação às convenções sociais – e, em alguns casos, estéticas.

O contracultural ou mesmo o senso crítico mantém-se sublimado no processo de criação sonora e visual – e não necessariamente se transubstancia em ações de cunho prático no campo social. Esta constatação vai de encontro ao *underground* da década de 1960 nos Estados Unidos ou mesmo o que se vivenciou nos anos 1980 no Brasil: diante de limitações técnicas se improvisava, *inventava-se* uma forma de fazer acontecer.

Do acesso a bens materiais e informações sobre bandas deste ou daquele subgênero do rock, o *geographic flavour* de Cuiabá fez com que o *underground* passasse de uma experiência mais visceral, que exigia uma ação conjunta – o panfletar nas ruas, a organização de shows em locais improvisados –, para algo mais intuitivo e *presencial*, mas que não exclui o posicionamento crítico contra o *establishment*.

Ressalta-se, portanto, a importância dos shows no processo de interação da cena *heavy metal* cuiabana com a cidade. A ressignificação dos *lugares* é feita nos shows, é quando ao espaço físico é atribuído um capital simbólico que remete à própria memória coletivamente compartilhada pelos *headbangers* e ouvintes de música pesada. “Seja de forma profundamente intensa ou de ação mais leve, a música fornece um recurso humano através do qual as pessoas podem encenar suas vidas de modo inextricavelmente entrelaçado com sentimentos, pensamentos e imaginações.” (FINNEGAN, 2003, p. 188)⁵⁴⁹

É na performance ao vivo das bandas que a significação do *underground* é construída – um diálogo entre músicos, público e o próprio *lugar*. O show é uma potência, representa “o que ainda pode vir a ser”: atualiza a cena e a própria ideia de *underground*, além de informar sobre o que é produzir e consumir música pesada em Cuiabá.

Experimental o heavy metal é experimentar o poder do concerto como um todo - os músicos são um aspecto disso, o sistema de amplificação outro, o

⁵⁴⁹ Do original: “Whether in deeply intense fashion or more light-touch action, music provides a human resource through which people can enact their lives inextricably entwined feeling, thoughts and imaginations.” (FINNEGAN, 2003, p. 188)

público um terceiro. Os fãs individuais se tornam parte necessária do processo geral - é por isso que os vídeos de heavy metal sempre têm que conter momentos de performance ao vivo, independentemente do enredo ao redor) para capturar e reconhecer o tipo de empoderamento envolvido no concerto em si. (FRITH, 1987, p. 264-265)⁵⁵⁰

Tal como aponta Simon Frith (1998), a performance é uma forma retórica de gestos, de signos corporais e sonoros que dependem do auditório cultural da audiência para serem apreendidos. Como se trata de um segmento cultural cujos elementos constitutivos são compartilhados previamente entre banda e público, há uma cumplicidade da atribuição de autenticidade a esta ou aquela banda. É justamente quando uma banda está em cima do palco que é possível observar com mais clareza os enunciados discursivos associados ao *underground*.

Por mais que os registros feitos pelas bandas (Capítulo 6) da cena *heavy metal* cuiabana sejam confeccionados no padrão *do it yourself* e tragam em si todo um discurso de contestação, eles traduzem apenas uma parte do que é ser *underground*. A circulação é um dos tópicos diretamente relacionados aos registros. Observa-se que mesmo quando a precariedade técnica é superada e o material tem uma qualidade melhor, ainda assim a circulação ou mesmo a temática das músicas são delimitadores do público consumidor.

No geral, a qualidade sonora propositalmente *lo-fi* dos registros reforça o *princípio de autenticidade* e reafirma a escolha por uma estética mais rústica e de alcance limitado.

Um *disco-demo* é um artefato artístico, mas ainda assim é uma reprodução do original, um registro expressivo da aparência, a concretização de uma possibilidade sonora. Através dos discos, claro, é possível analisar distintas questões sobre uma cena musical: da produção ao consumo, da dimensão visual à assinatura sonora das bandas e etc. Não por acaso utiliza-se nesta pesquisa o modelo teórico proposto por Venício Arthur de Lima (2001), *Comunicação como Cultura*, através do qual é possível analisar como o *underground* se constitui historicamente usando outras mídias e como resiste ao capitalismo em uma ambiência cultural marcada pelo difusionismo do capital norte-americano (as *majors*).

⁵⁵⁰ Do original: “To experience heavy metal is to experience the power of the concert as a whole – the musicians are one aspect of this, the amplification system another, the audience a third. The individual fans get their kicks from being a necessary part of the overall process – which is why heavy metal videos always have to contain moments of live performance (whatever the surrounding story line) in order to capture and acknowledge the kind of empowerment that is involved in the concert itself.” (FRITH, 1987, p. 264-265)

Desta forma, além de informar sobre os sons que caracterizam a *cena heavy metal cuiabana*, os registros representam a tatilidade que o *underground* reivindica – afinal, lançar músicas em fitas K7 ou vinil na era do MP3 é ser transgressivo, manter-se subterrâneo e ao mesmo tempo físico, tátil. A binaridade dos arquivos digitais não supera a materialidade imanente ao *underground* musical.

Porém, os shows das bandas, a performance, esgarçam a ideia do que é ser *underground*. Os agenciamentos sociais, os produtos e, com ênfase, o som ao vivo que viaja no ambiente e, literalmente, *atinge* os ouvidos⁵⁵¹: é a experiência de assistir *in loco* as bandas de *heavy metal* cuiabanas – no *lugar!* – que ajuda a delinear o que é ser *underground* em Cuiabá. *Comparecer!* Sentir a música, pensar sobre os processos comunicacionais envolvidos. Afinal, “[...] sentimento é sempre modelado através do pensamento... e pensamento é carregado de significado emocional.” (ROSALDO apud FINNEGAN, 2003, p. 183).

Mesmo que você mantenha fechada a sua banda na garagem, que você seja antissocial, você vai ter necessidade de tocar. Uma hora você vai querer que a galera veja. Seja pela internet ou no bar. Não tem como. Você tem que tocar! Quem mexe com música quer ser visto tocando. Aquele esforço que você fez, aquela música que você compôs, aquele *cover* que você tirou que é foda pra caralho. Essa necessidade existe! Impossível você guardar isso. (DANILO, 2015, vídeo)

A inauguração e manutenção do Cavernas Bar acelerou a *cristalização* da *cena heavy metal* cuiabana ao longo da primeira década dos anos 2000 ao ceder espaço para as bandas se apresentarem. Além de se transformar em *lugar* da música pesada na cidade, o Cavernas manteve acesa a ideia do que é *underground* ao possibilitar uma constante atualização das ações que movimentam os “circuitos autônomos de produção e distribuição musical” (VICENTE, 2014).

A singularidade desse processo reside em como o *geographic flavour* contribuiu para a atribuição de valor simbólico ao *modus operandi* das bandas, e em como isso reverbera nas músicas e no arcabouço ideológico sob o qual elas estão envoltas. Em um show é possível observar, quase de forma sinestésica, o que é *underground*.

⁵⁵¹ “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.” (WISNIK, 2017, p. 5)

O processo em tempo real da performance rotineiramente deixa não poucas memórias fragmentadas (como um feriado, digamos), mas a sensação de que experimentamos um *pedaço* de música, um objeto imaginário que de alguma forma continua a existir muito depois que o som morreu. (COOK, 2003, p. 208)⁵⁵²

É evidente que os *pedaços de música* ouvidos em um show *underground* devem estar circunscritos dentro de um espectro aceito pelo público subterrâneo. As dimensões sonora, visual e verbal, o *expertise* técnico na execução dos instrumentos e o processo comunicacional subtendido nas apresentações decantam – e não sintetizam! – o chamado *espírito* e a *autenticidade underground*.

[...] a importância da performance ao vivo reside precisamente no fato de que é apenas aqui que um pode ver a verdadeira produção do som, e o trabalho emocional carregado na voz. Não é a aparência visual do rock que é oferecida na performance ao vivo mas a produção concreta da música como som. A demanda por performance ao vivo sempre expressou esse desejo pela marca visual (e prova) de autenticidade. (GROSSBERG apud AUSLANDER, 2017, p. 181)

Por isso os *lugares* são fundamentais para a manutenção ou mesmo renovação de uma cena musical. É nos *lugares* que as relações sociais se estabelecem a partir de uma mediação sonora. Afinal de contas, para que haja a afecção sonora é preciso estar presente – ou como dizem os *headbangers*, é preciso *comparecer*.

Uma medida da boa música, por outro lado, é precisamente a sua 'presença', a sua capacidade de 'parar' o tempo, para nos fazer sentir que estamos a viver um momento, sem memória ou ansiedade sobre o que veio antes o que virá depois. É aqui que entra o impacto físico da música - o uso da batida, do pulso e do ritmo para compelir nosso envolvimento corporal imediato em uma organização do tempo que a própria música controla. (FRITH, 1987, p. 266)⁵⁵³

Assim, para se apreender o que é o *underground* cuiabano, em especial o segmento voltado ao *heavy metal*, faz-se necessário observar a interação entre os músicos e o seu entorno, das bandas com os *lugares* – ou *o lugar*, no caso específico

⁵⁵² Do original: “The real-time process of performance routinely leaves not a few, fragmentary memories (like a holiday, say) but rather the sense that we have experienced a *piece* of music, an imaginary object that somehow continues to exist long after the sound have died away.” (COOK, 2003, p. 208)

⁵⁵³ Do original: “One measure of good music, top ut it another way, is, precisely, its ‘presence’, its ability to ‘stop’ time, to make us feel we are living within a moment, with no memory or anxiety about what has come before, what will come after. This is where the physical impacto of music comes in – the use of beat, pulse and rhythm to compel our immediate bodily involvement in an organization of time that music itself controls.” (FRITH, 1987, p. 266)

de Cuiabá a partir da inauguração do Cavernas Bar, em 2004. É neste bar que a cena *heavy metal* cuiabana tem administrado sentimentos, criado e mantido uma identidade *underground* e organizado o próprio tempo social dos atores envolvidos.

Esta interação sulca traços acústicos na cultura da cidade e coliga diferentes atores em torno de uma forma de expressão artística que almeja se manter à margem da produção massiva de entretenimento. Tal escolha é feita tanto por opção como também por falta de opção, seja ela material ou meramente estética. E é no show que reside a tão comentada resistência *underground*, o viés político do movimento:

[...] ainda há uma essência de marginalidade, de estar a margem e por opção. Vez ou outra penso que isto está sendo aos poucos diluído, o que me entristece. Muitas vezes você percebe este estilo se aliando a práticas comerciais para sobreviver e em algum ponto isto o descaracteriza. Eu acredito que a contestação política/social esteve sempre atrelada ao *underground* como um todo, embora no metal as bandas de alguns gêneros optem por tratar de temas diferenciados, o ideal que elas representam está carregado de atitude política. Por exemplo, uma banda black metal costuma se definir como aquelas que não abordarão temas políticos em suas letras, todavia elas são notadamente anti-cristãs, logo elas encerram uma postura política ainda que neguem. Acho que há um certo preconceito com a palavra política, mas isto é indissociável de qualquer campo onde a expressão humana se realize. (MÁRCIA, 2016, *e-mail*)

O viés político da cena *heavy metal* cuiabana, portanto, não necessariamente se materializa em protestos ou manifestos contrários a este ou aquele assunto. Há quem se mobilize, evidentemente (Cf. nota 545), mas a contestação está mais aparente na interpretação – no sentido cognitivo e performático – que as bandas fazem das dimensões sonora, visual e verbal que compõem cada subgênero.

O entendimento do *underground* enquanto força política exortou Luiz “Magrão” (baixista da banda Gorempire), Jomar Brittes (ex-Karrascos e atual vocalista da Sr. Infame), Júlio Mangini (vocalista e guitarrista da Antrochaotic) e Vicente de Albuquerque Maranhão⁵⁵⁴ a fundarem iniciarem a Associação de Cultura Underground Mato-Grossense (Ascum)⁵⁵⁵ – com direito a estatuto, reunião com ata, material de divulgação e ficha de inscrição (Figura 102).

⁵⁵⁴ Vicente de Albuquerque Maranhão há tempos é um entusiasta da cena musical *underground* mato-grossense. Em 2008 ele fundou a Vendetta Produções, uma produtora que organiza shows de *heavy metal*. Graças a ele muitas bandas nacionais e até internacionais tocaram em Cuiabá – como a banda de *death metal* norte-americana Master (formada em 1983) – e em Rondonópolis. Para saber mais sobre a Vendetta Produções, cf. a página da produtora no Facebook. Disponível em: < https://www.facebook.com/vendettaprodbr/?ref=page_internal >. Acesso em 30 de outubro de 2018.

⁵⁵⁵ Cf. o blog da Ascum, ainda *on-line*. Disponível em: < <http://ascum.blogspot.com> >. Acesso em 30 de outubro de 2018.

Cearense do Rock (ACR)⁵⁵⁶. A intenção dos cuiabanos era “reunir, integrar e fomentar a produção alternativa e underground do segmento Rocker da nossa cidade⁵⁵⁷”.

Os objetivos descritos no estatuto da associação tendiam para uma abertura da cena *underground* para outros espectros sociais, tendo em vista que o plano de ação envolvia a administração de espaços culturais a ela cedidos ou por ela edificadas. Era uma associação com um claro viés político de ocupação da cidade a partir da fruição da cultura subterrânea. A dinâmica exigia um olhar crítico inclusive para o próprio *underground*, que se queixava de não ter apoio aos eventos mas que também não queria se envolver com as inevitáveis questões políticas.

A Ascum esteve à frente da organização de shows, como o que foi realizado em 2005 no Skate Park⁵⁵⁸ (uma pista de *skate* que era adaptada para receber as bandas), e ajudava na logística de eventos associados ao *underground*. A ideia era semelhante também ao que propôs Ivan “Tormentor” ao realizar o Blecaute nos anos 1990, mas a ênfase era voltada ao *heavy metal*.

No entanto a Ascum não teve continuidade – mesmo sendo idealizada no período em que mais grupos estavam em atividade na cena. Luiz “Magrão” (2016) relata que chegou a reunir algumas bandas em torno da associação, mas muitas não queriam ter o nome ligado a uma ação de cunho político. A associação encerrou as atividades entre o final de 2007 e o primeiro semestre de 2008. Desde o fim da Ascum nenhuma iniciativa semelhante foi realizada no segmento *heavy metal*⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ A Associação Cultural Cearense do Rock (ACR) existe há mais de 20 anos. O ForCaos é o principal “produto” da entidade: um festival realizado desde 1999 e que é referencial no campo da música pesada e independente no país. Cf. o site oficial da ACR. Disponível em: < <https://www.acrock.org> >. Acesso em 30 de outubro de 2018. Cf. também a página da associação no Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/ACRock> >. Acesso em 30 de outubro de 2018.

⁵⁵⁷ Este é o inciso um (01) do Capítulo 2 (Dos objetivos e das finalidades) do Estatuto Social da Ascum. Este material foi gentilmente cedido por Júlio Mangini, que também disponibilizou o material disposto na Figura 102 e mais matérias de jornais e a ata da assembleia de fundação, aprovação do estatuto, eleição e posse da diretoria da Ascum.

⁵⁵⁸ Tocaram nesse evento boa parte das bandas cuiabanas em atividade na época: Venial, Hellzen, Antrochaotic, Eighteenth Angel, Sedna e Karrascos. Cf. *Antrochaotic - Swami Vivekananda*. Disponível em: < <https://youtu.be/OiQ3tiYDOcY> >. Acesso em 30 de outubro de 2018.

⁵⁵⁹ Em 2007 um grupo de jovens (e que também tocavam em bandas de rock) se uniram para formar o Operação Cavalão de Tróia (OCT), um coletivo dedicado a organizar eventos e que chegou a participar dos debates sobre as políticas públicas e culturais da cidade. Apesar de um escopo ideológico semelhante ao da Ascum, a OCT estava mais associada às bandas do chamado rock alternativo – que apesar de também serem consideradas *underground*, elas não tinham trânsito nos eventos de *heavy metal*, e vice-versa (com raras exceções). Cf. o blog da Operação Cavalão de Tróia – OCT. Disponível em: < <http://operacaocavalodetroia.blogspot.com/> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

Ao longo de 2010 foram realizados uma série de shows sob o nome de Venial Mosh Fest, evento que ficou mais conhecido como “VMF” (Figura 103). A iniciativa foi idealizada e realizada por Fábio Boretti (vocalista da Venial; Subcapítulo 6.4.4) e mais um conjunto de músicos e entusiastas da cena roqueira cuiabana.

Figura 103: Registros do Venial Mosh Fest, VMF. Em cima: à direita, frente do cartaz imagem do segundo VMF; à esquerda, o verso do cartaz com o mapa de como chegar ao lugar do evento. Abaixo: cartazes da quarta (direita) e quinta (esquerda) edições do VMF, em 2010 (também com um mapa para chegar ao lugar).



Fonte: [Blog da banda Lothus](#) (2018) e [blog do coletivo Operação Cavalo de Tróia](#) (2018)

Por mais que o VMF abrisse espaço para bandas de rock alternativo, havia um diálogo com o público de *heavy metal*, e era comum *headbangers* ou integrantes de bandas *metálicas* prestigiar o evento. Alguns shows do VMF foram realizados no Cavernas Bar e outros no Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado de Mato (Senalba-MT), no Bairro Porto.

A iniciativa dos shows associados ao nome “Venial Mosh Fest (VMF)”, contudo, não teve continuidade: acabou na sexta edição, ainda em 2010.

Ao longo do processo de investigação foi possível observar que alguns entrevistados não entendem a cena *heavy metal* como uma força política no campo cultural da cidade. Para muitos é apenas uma válvula de escape, uma forma artística de se expressar – e não necessariamente uma via de contestação social efetiva ou mesmo de enfrentamento cultural.

O espírito contestador/transgressor que algumas bandas expressam nas dimensões sonora, visual e verbal não se atualiza necessariamente no campo social cuiabano. É muito mais vivenciado por quem *comparece* aos *lugares* onde se ouve música pesada. O *espírito underground* associado ao *heavy metal* em Cuiabá tem sido mantido ao longo dos anos graças à rede que envolve os músicos e o público, *lugares* e *afetos*.

É por isso que se observa os preceitos contraculturais dos anos 1960 atrelados mais aos processos de produção e consumo de música pesada do que em protestos, manifestos e afins. Mais uma vez: isso não faz da cena *heavy metal* cuiabana nem mais nem menos *underground*. Mas de alguma maneira é um processo autofágico, uma vez que a fecha em si mesma e não a abre para novidades, para a renovação de bandas e público.

A diluição do viés político apenas na expressão artística pode ser um indício da *exaustão* da própria cena.

7.4 Entropia *metálica*

A cena *heavy metal* cuiabana, de tão sectária, em alguma medida se fechou ao longo dos 10 anos sobre os quais esta pesquisa se debruçou. Alguns entrevistados reconhecem a não-renovação do público e muito menos das bandas. Aliás, a

dependência delas com relação a músicos é algo peculiar na cena *heavy metal* cuiabana (Figura 104)⁵⁶⁰.

Um mesmo instrumentista chega a tocar dois instrumentos diferentes em distintas bandas. Luciano “Punk” Santos, por exemplo, canta e toca guitarra na banda Malignant Excremental (Subcapítulo 6.1.6), e chegou a tocar bateria na Diocese (Subcapítulo 6.1.8). Luiz Paulo de Souza Silva, o “Magrão”, atualmente (2018) integra a Gorempire (Subcapítulo 6.1.2) e a banda de *death metal old school* Heretic Razor⁵⁶¹, mas já passou pela Eighteenth Angel (Subcapítulo 6.1.4) e Godhum (6.1.10).

No gráfico da cena *heavy metal* cuiabana (Figura 104) constam os nomes das bandas citadas ao longo do Capítulo 6 (círculos maiores) e de alguns músicos (círculos menores). O critério utilizado para a identificação de alguns personagens foi o fato deles terem feito parte de uma ou mais bandas. Roberto “Poison”, por exemplo, está no grupo de ligações verdes (na parte inferior e central do gráfico): ele está conectado a seis bandas.

Observa-se que uma das razões para a entropia da cena *heavy metal* cuiabana é justamente a não renovação de bandas, pois ao longo dos anos houve apenas um remanejamento dos mesmos músicos em diferentes projetos musicais. A banda Dying Order é um exemplo. Formada em 2015⁵⁶², ela é composta pelo baterista Fabrício Roder (ex-Extremunção, Venial, Godhum), o baixista Aldivan “Jacaré” Assad (ex-G.T.W., Sr. Infame), o guitarrista Anderson Rezende (ex-Karrascos, Sr. Infame) e o vocalista Fernando Extremo (Black Mirror).

Ressalta-se que esta tese não questiona o remanejamento dos músicos. Afinal, não há nada de errado em montar uma banda com amigos ou com músicos com quem já se tem afinidade. O que se analisa é a não inserção de novos músicos e novas bandas. Desde a inauguração do Cavernas Bar, em 2004, surgiram diferentes bandas de *heavy metal* em Cuiabá. Algumas encerraram as atividades e seus integrantes

⁵⁶⁰ De novo, as cores não tem caráter valorativo. Buscou-se apenas diferenciar as bandas e os músicos envolvidos no gráfico. O gráfico em questão foi elaborado com o auxílio do *software* Gephi.

⁵⁶¹ Esta banda não é mencionada com mais detalhamento nesta tese por ter sido formada em 2017 – e ultrapassa, assim, o recorte temporal estabelecido para esta pesquisa (2004-2014). Para mais informações sobre a Heretic Razor, cf. a página oficial da banda no *Facebook*. Disponível em: < <https://www.facebook.com/heretic.razor/> >. Acesso em 13 de março de 2018.

⁵⁶² Ressalta-se que a pesquisa se volta para o período compreendido entre 2004 e 2014. A inclusão da banda Dying Order é apenas para ilustrar a ideia de entropia da cena *heavy metal* cuiabana. Para saber mais sobre a Dying Order, cf. a página oficial da banda no *Facebook*. Disponível em: < <https://www.facebook.com/Dying-Order-766934256846439/> >. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

inclusive deixaram de frequentar os eventos *underground*. Outras foram desfeitas mas os músicos seguiram em novos projetos. O que se ouve, portanto, são sonoridades originais obtidas com os mesmos instrumentos/instrumentistas.

Figura 104: Gráfico das bandas da cena *heavy metal* cuiabana. Destaque para os músicos que fizeram/fazem parte de diferentes bandas. Tem-se ilustradas neste gráfico as intersecções sociais originadas a partir de afinidades musicais – e que envolve, obviamente, laços de amizade.



Fonte: Gráfico elaborado por Iuri Barbosa Gomes

As bandas que se mantiveram ativas ao longo da década (2004-2014), assim como os produtores culturais *underground*, passaram por diferentes situações que

colocaram à prova o discurso de resistência: diminuição de público, aumento da oferta de bares na cidade, bandas em estado de *latência underground*. Porém os fatores mais decisivos para a perda de vitalidade da cena *heavy metal* cuiabana talvez sejam as exigências da “vida de adulto” e o inevitável envelhecimento dos instrumentistas.

Em um cenário onde as afinidades musicais devem coincidir com a rotina extra-palco, sobram poucos músicos que se dispõem a manter uma agenda de ensaios e apresentações. Soma-se a isso a diminuição da participação de entusiastas mais engajados na manutenção de um circuito mínimo de shows e eventos relacionados à cultura *underground*.

A circulação dos músicos entre as bandas também é sinônimo do vínculo social estabelecido entre eles ao longo das fases de *formação* e, principalmente, de *cristalização* da cena *heavy metal* cuiabana. Há muitos amigos de longa data, e isso facilita o entrosamento pessoal e a afinidade musical – e explica, em parte, a não renovação de novos instrumentistas com novas bandas na cena.

Vale lembrar que os shows do início da cena roqueira *underground* em Cuiabá (Capítulo 5), além de reunir diferentes públicos, de alguma maneira fomentaram a formação de bandas e da própria cena *heavy metal* cuiabana.

É interessante notar a sinergia musical entre músicos e entusiastas da cena *underground* dos anos 1980 e 1990 com a nova geração de *headbangers* dos anos 2000. Isso resultou em diferentes texturas sonoras na cena musical cuiabana. Paradoxalmente, há um caráter inértico imanente ao espírito *underground* que exorta à *fixação* de alguns elementos que reafirmam e reforçam a identidade marginal associada à música pesada em Cuiabá.

É evidente que há uma negociação com o próprio contexto em que esses elementos emergem, mas a precariedade técnica e o engajamento dos atores – para alguns, romantismo – persistem. A questão dos registros é um exemplo: em tempos de MP3 e demais formatos digitais, há quem insista em registrar composições em fita K7 ou em vinil. Que se pese a condição financeira das bandas *underground*, o uso de mídias obsoletas é uma forma de reafirmar o *princípio de autenticidade* e também de explicitar o posicionamento de uma banda diante da dinâmica musical difusionista que prevalece no *mainstream*.

Will Straw (2005) pontua que os produtos culturais tem funções inerciais e aceleradoras. No primeiro caso, o autor se refere à repetição que garante graus de continuidade e familiaridade. Na cena *heavy metal* de Cuiabá, a inércia reside em

reafirmar o que já é familiar ao universo *headbanger* local e aos preceitos *underground* oriundos dos anos 1960 e às táticas das bandas cuiabanas 1980 e 1990: a denegação do lucro, o lema *do it yourself*, as trampolinagens, a invenção de *lugares*, o intercâmbio entre músicos⁵⁶³ e a busca por uma autonomia criativa diante da rotina ordinária da vida.

A função aceleradora, segundo Straw (2005), tem como objetivo renovar o que já é familiar, trazer o novo à tona mesmo que associado ao que já é conhecido. Na cena *heavy metal* cuiabana os produtos – em especial os registros sonoros – e, com maior ênfase, os shows atualizam o que se entende por *underground*. Esta atualização, que pode ser entendida também enquanto resistência, está intimamente relacionada com o *lugar* onde ela ocorre.

Ora, música é mobilidade, fluxo e temporalidade baseados na repetição (LEFEBVRE, 1991). A inércia e a aceleração da cena *heavy metal* cuiabana podem ser entendidos como parâmetros para se lançar um olhar mais atento ao que é denominado *underground* em Cuiabá. O que permanece como elemento constitutivo da cena musical e o que a atualiza.

Assim, a partir da cena *heavy metal* é possível compreender um sentido diferente para o que é *underground* em Cuiabá. Ele não é um movimento cultural de viés assumidamente político, mas considera as escolhas estéticas – sonoridade, visual e “poética” das letras – como um vetor expressivo do olhar crítico que os músicos tem diante do seu entorno. Há romantismo nessa postura, mas sem a ingenuidade de outrora:

“Ah, vai passar um empresário aqui e vai levar a gente. A gente vai lá pra Europa.” Não vai acontecer. Você pode trabalhar pensando nisso, mas... Não tem essa ilusão. Quando você era adolescente poderia até ter (essa ilusão). Agora não tem mais. Eu prefiro eu hoje, mais maduro, mais consciente e tocando realmente porque gosto. (FABRÍCIO, 2014, vídeo)

Para quem experimentou o cenário nos anos 1980, ser *underground* era uma forma de se posicionar no mundo que ia além de subir no palco e tocar com uma banda, *bater cabeça* ou vestir uma *peita*. “A galera confunde visual com atitude. Qual atitude você vai ter? Para mim ser *underground* é você ir contra as normas básicas,

⁵⁶³ Afinal, por mais que a música pesada cuiabana circule na Internet, trata-se de uma cena musical local com produção artística feita em *carne e osso*. Raras são exceções de bandas que compõem a partir de *softwares*.

trilhar o seu caminho de uma forma que você tenha base depois para segurar a bronca. Nem tudo é só diversão.” (DANILO, 2015, vídeo).

A definição de *underground*, portanto, envolve uma identificação no campo abstrato dos sentimentos idiossincrásicos, de visões particulares de mundo. “Há bastante gente que vive ideologicamente o *underground*. Mas eu não. Eu separo bem as coisas. Eu gosto, eu me sinto bem, eu me identifico. Mas não posso dizer: ‘Pô, eu sou um cara *underground*’. Porra, cara, eu sou tiozão. Não tem jeito.” (ANKH, 2014, vídeo)⁵⁶⁴.

A fala dos entrevistados remetem ao que Keith Kahn-Harris (2004) define como “lógica mundanidade”, que diz respeito ao modo como músicos e entusiastas se relacionam com uma cena musical. A descrição feita pelo autor vai ao encontro da cena *heavy metal* cuiabana:

A maioria dos membros da cena concilia com sucesso os múltiplos espaços em que estão envolvidos. Para alguns membros da cena, o mundo do trabalho e do estudo pode até ser um espaço de realização pessoal. Enquanto alguns dos membros da cena mais comprometidos sacrificam carreiras promissoras para se envolverem na cena, os outros têm empregos bem remunerados e satisfatórios em uma ampla variedade de setores. É bastante comum que os membros da cena sejam seguros em termos econômicos. Também é comum que os membros da cena sejam educados para o nível universitário. Os membros da cena também mantêm amizades fora do cenário e têm interesses e *hobbies* não relacionados ao Metal. (KAHN-HARRIS, 2004, p. 113)⁵⁶⁵

A experiência de participar de uma cena musical *underground* em Cuiabá é para alguns uma ação feita com a segurança de um emprego (seja ele formal ou não). Diante de um cenário cultural carente de políticas públicas, é presumível que viver do circuito autônomo subterrâneo é mais um exercício árduo de resiliência artística do que propriamente uma forma de “ganhar a vida”. Tal como alguns dos entrevistados disseram, paga-se para tocar no *underground*. Porém, a primazia do imaginário

⁵⁶⁴ Franclim Ankh concedeu uma entrevista semi-estruturada registrada em vídeo no dia 17 de novembro de 2014, no Cavernas Bar, em Cuiabá. Na ocasião foi realizado o show comemorativo de 10 anos da Venial (Subcapítulo 6.4.4).

⁵⁶⁵ Do original: “Most scene members attend successfully to the multiple spaces within which they are involved. For some scene members, the world of work and study can even be a space of personal fulfilment. While some of the more committed scene members sacrifice promising careers to become involved in the scene, other's have well-paid and satisfying jobs in a wide variety of industries. It is quite common for scene members to be secure in economic terms. It is also common for scene members to be educated to university level. Scene members also maintain friendships outside the scene and have non-Metal interests and hobbies.” (KAHN-HARRIS, 2004, p. 113)

underground supera a materialidade precária e alivia os custos físicos e econômicos envolvidos na produção e no consumo do *heavy metal* em Cuiabá.

7.5 Atualização do *underground*: reverberação sonora e cultural

O *underground* em Cuiabá, portanto, é performativo. Trata-se de uma opção que alia um *saber-fazer* subalterno a uma estética transgressiva distante da *estandardização* do *mainstream*. Mas isso só se atualiza nos shows, nos *lugares*. Em uma cidade longe demais das capitais, toda cena musical é *underground* e dependente de *lugares* para se cristalizar. No caso do *heavy metal*, é ao vivo que os resquícios da contracultura contestadoras reverberam nas dimensões sonora, visual e verbal que as bandas apresentam ao público.

E a reverberação referida neste contexto diz respeito a uma outra forma de experiência sonora, apesar de não se afastar do significado convencionalmente dado ao termo. Segundo o pesquisador francês Jean-Pierre Odion⁵⁶⁶, na obra *Sonic Experience: a guide to everyday sounds* (2005)⁵⁶⁷, reverberação é

Um efeito de propagação no qual um som continua após a cessação de sua emissão. Reflexos do som em superfícies no espaço circundante são adicionados ao sinal direto. Quanto mais essas reflexões conservarem sua energia, maior será o tempo de reverberação. Na linguagem cotidiana, a reverberação é muitas vezes referida como efeito “catedral” ou, por extensão, como eco. (ODION apud AUGOYARD; TORGUE, 2005: p. 111)⁵⁶⁸

Ao considerar o *underground* cuiabano performático, a partir da cena *heavy metal*, é preciso ter mente que a reverberação referida aqui envolve tanto a questão

⁵⁶⁶ Os trabalhos dele versam sobre urbanismo e as questões sonoras envolvidas na construção das habitações. Na obra em questão ele escreve sobre *drone* (um tipo de som grave e sem variação perceptível na intensidade) e reverberação.

⁵⁶⁷ *Sonic Experience: a guide to everyday sounds* foi originalmente lançado em 1995, na França, sob o título *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, pela Editions Parenthèses. A obra foi traduzida e publicada em 2005 pela McGill-Queen's University Press, sob organização do filósofo, urbanista e musicólogo Jean-François Augoyard, e do sociólogo, urbanista e compositor Henry Torgue. Segundo Raymond Murray Schafer, que assina o prefácio, o livro fornece um rico léxico para aliviar a frustração de experiências auditivas incommunicáveis.

⁵⁶⁸ Do original: “A propagation effect in which a sound continues after the cessation of its emission. Reflections of the sound on surfaces in the surrounding space are added to the direct signal. The longer these reflections conserve their energy, the greater the reverberation time. In everyday language, reverberation is often referred to as the “cathedral” effect, or by extension, as echo.” (ODION apud AUGOYARD; TORGUE, 2005: p. 111)

sônica (o som que se propaga no espaço físico, no *lugar*) quanto cultural (manutenção e atualização de uma ideia de contracultura, de transgressão social e estética). A teatralidade envolvida associada a cada subgênero, principalmente a partir da *hélix underground*, reforça o caráter presencial e ritualístico do que é ser *underground* em Cuiabá. Em outras palavras, para ser *underground* é preciso *comparecer* aos eventos.

Os shows, logo, são momentos ritualísticos importantes para a atualização da ideia de *underground* e reforço dos códigos sonoros e visuais do *heavy metal*. É evidente que shows realizados em um *lugar* como o Cavernas Bar tem outra significação se comparados a uma apresentação *mainstream* – realizada em um estádio, com uma enorme estrutura logística. Em eventos desta natureza banda e público não costumam ter contato direto. Paga-se para ver e ouvir um espetáculo com pirotecnia e afins, e não necessariamente para reafirmar uma identidade *underground* e transgressora.

Os shows *underground* são diferentes. Em Cuiabá, mesmo quando os eventos trazem no *cast* bandas já veteranas e respeitadas dentro de uma cena musical, ao final da apresentação os integrantes descem do palco e tomam cerveja junto ao público. Em muitos casos, os próprios músicos desmontam seus instrumentos, pois não há roadies (assistentes de palco). Não há *glamour*, e sim comprometimento com a cartilha *do it yourself* – ou seja, um engajamento com a cultura *underground*. Os shows *underground* são ritos nos quais bandas e público realizam performances em um *lugar*.

Ressalta-se que “performance” neste contexto diz respeito a usar o corpo e outros instrumentos para se expressar, mas não necessariamente no sentido artístico associado ao termo:

A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaio. (GOLDBERG, 2007, p. 09)

Ora, um show *underground* – leia-se: com bandas de *heavy metal* – em Cuiabá também envolve espontaneidade, vários meses de ensaios, e podem durar horas ou minutos. E esta *espontaneidade calculada* faz com que a primeira vez que alguém ouve e vê uma banda metálica cuiabana seja, também, a última chance de ouvir e vê-

la – até porque, como se apresentou anteriormente, há diferentes razões que forçam uma banda a entrar em estado de *latência underground* ou simplesmente encerrar as atividades. Assim, a efemeridade de uma performance artística, nos moldes de Goldberg (2007), em alguma medida também reside nos shows *underground* cuiabanos.

Ressalta-se mais uma vez que a sociabilidade envolvida em um evento subterrâneo é fundamental para a própria manutenção da cena musical, principalmente ao levarmos em consideração o fluxo de pessoas e bens materiais restritos e hipercodificados. O caráter mais diletante deste tipo de apresentação inclusive é um dos elementos relacionados ao *princípio de autenticidade*.

Uma das fontes teóricas para a construção desta tese é o livro *Heavy metal: the music and its culture*, da socióloga Deena Weinstein (2000). A autora discorre sobre a importância dos shows para a criação de um senso de comunidade entre os *headbangers*. É válida esta observação. Porém, ela escreve sobre as apresentações de artistas consagrados e, em boa medida, distancia-se do universo subterrâneo. Ela, por exemplo, se refere à iluminação como uma “expressão de poder” (WEINSTEIN, 2000, p. 222). Ora, em shows *underground* em Cuiabá – e em outras cenas musicais (CAMPOY, 2010) – a iluminação é precária, mesmo quando é considerada boa (cf. Figura 94).

Weinstein (2000) utiliza um termo hierofania, do mitólogo e filósofo Mircea Eliade, para descrever os shows de *heavy metal*: são momentos nos quais o sagrado é relevado, o transcendente se manifesta. Ao fazer referência a este conceito, a autora faz um contraponto ao mundo cotidiano ao qual os *headbangers* precisam se sujeitar – tendo em vista a visão de mundo contestadora deles.

Porém, para evidenciar o viés performático do *underground* cuiabano, a narrativa desta tese prefere a palavra *anamnesis*, definida no livro *Sonic Experience: a guide to everyday sounds* (2005) da seguinte maneira:

A anamnese, uma evocação do passado, refere-se a situações em que um som ou um contexto sonoro revive uma situação ou uma atmosfera do passado. Esse efeito pode abranger períodos de tempo muito diferentes, mantendo sua natureza intrínseca: pode acontecer na escala de uma vida inteira - uma música que evoca uma memória infantil - ou um curto espaço de tempo - por exemplo, quando uma trilha sonora de filme é reproduzida, a exposição de um elemento sonoro previamente ouvido. No entanto, quanto mais distante e inesperada a referência, mais a emoção pode sobrecarregar o ouvinte. O efeito não é baseado no som ou no seu significado. É antes o ouvinte que lhe dá um valor anamnésico. Duas

peças ouvindo o mesmo ambiente sonoro podem desenvolver evocações muito diferentes, mas esses efeitos não poderiam acontecer sem a ocorrência do som. O efeito da anamnese mescla som, percepção e memória. Ele brinca com o tempo, reconectando imagens mentais passadas para apresentar a consciência, sem outra vontade que a livre atividade de associação. Em seu significado clínico, a anamnese não se refere apenas a uma simples evocação de uma memória; implica também a reconstituição histórica de uma doença por um paciente. Do mesmo modo, um som ou um grupo de sons pode levar à reconstituição de todo um período da vida à medida que se desdobra durante toda a atualização de uma sequência temporal. (AUGOYARD; TORGUE, 2005, p. 21)⁵⁶⁹

O efeito anamnésico de coligar som, percepção e memória, portanto, sintetiza a compreensão do que é ser *underground* em Cuiabá a partir da cena *heavy metal*. Tem-se a sonoridade das bandas, a compreensão tátil da cena musical nos *lugares*, e a rememoração do viés contracultural de tempos passados. O *geographic flavour* é um item-chave na transubstanciação de uma ideia de transgressão e contestação que remete aos anos 1960 em sons ruidosos e agressivos.

O vocalista da banda Venial, Fabio Boretti⁵⁷⁰, resume a questão da seguinte maneira: ele considera o *underground* uma distorção de *status*. Para ele, o Brasil é um país *underground*, com vocação para tirar leite de pedra ao invés de buscar formas mais inteligentes e sensatas de se autogovernar. “Porque todo mundo é *underground*. Todos! Pode ser a classe mais alta até a mais baixa. Porque na verdade se resume a *status*. O *underground* é o lugar onde eu estou.”

Assim, é na reverberação sonora que se evidencia a estética contracultural da cena *heavy metal* cuiabana. E é no *comparecimento* aos *lugares* que *headbangers* e entusiastas da música pesada atualizam a ideia de ser *underground* na capital mato-grossense.

⁵⁶⁹ Do original: “Anamnesis, an evocation of the past, refers to situations in which a sound or a sonic context revives a situation or an atmosphere of the past. This effect can span very different periods of time while retaining its intrinsic nature: it can happen on the scale of an entire life – a song that evokes a childhood memory – or a short span of time – for example, when a film soundtrack plays on the exposition of a sound element previously heard. However, the more distant and unexpected the reference, the more the emotion may overwhelm the listener. The effect is not based on the sound or on its meaning. It is rather the listener who gives it an anamnestic value. Two people listening to the same sound environment can develop very different evocations, but these effects could not happen without the occurrence of sound. The anamnesis effect merges sound, perception, and memory. It plays with time, reconnecting past mental images to present consciousness, with no will other than the free activity of association. In its clinical meaning, anamnesis does not refer only to a simple evocation of a memory; it also implies the historical reconstitution of a disease by a patient. In the same way, a sound or a group of sounds may lead to the reconstitution of a whole period of life as it unfolds during the entire updating of a time sequence.” (AUGOYARD; TORGUE, 2005, p. 21)

⁵⁷⁰ Entrevista semi-estruturada realizada no dia 17 de maio de 2014 no Cavernas Bar, em Cuiabá. A conversa foi registrada em vídeo. Na entrevista com Luiz “Magrão” e Jomar Brittes, realizada na Cervejaria Kessbier no dia 28 de outubro de 2016, foi registrado em vídeo outro depoimento de Fabio acerca da cena *underground* e do processo de manutenção e renovação dela.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O psicólogo russo Alfred L. Yarbus (1914-1986) pesquisou nos anos 1960 os movimentos do olhar diante de uma imagem. Em 1967 ele lançou o livro *Eye Moviment and Vision*, no qual ele descreve dois tipos de olhares. Segundo o autor, o primeiro olhar ocorre de forma espontânea, uma olhadela rápida sem motivo específico. Já o segundo olhar é incitado por elementos que despertam curiosidade, dúvida, novidade, prazer, repulsa ou algum outro sentimento.

Esta pesquisa nasceu de um primeiro olhar efetuado *in loco* para a cena *heavy metal* cuiabana, ainda no início da primeira década dos anos 2000. Identificou-se uma cena musical, os atores e as formas de produção e de circulação da música pesada em Cuiabá. Porém, foi necessário o devido afastamento para que um “segundo olhar” incitasse a curiosidade e a dúvida sobre alguns dos processos comunicacionais e artísticos empreitados por músicos e entusiastas do *underground*.

A pesquisa de campo foi marcada por uma amálgama de sentimentos e de diferentes olhares sobre o *modus operandi* dos agentes da cena *underground*. E o percurso não foi dos mais simples, pois envolve analisar ações de natureza conflituosa – tanto por causa das condições materiais que o entorno impõe quanto das crenças de cada entrevistado.

Assim, a rota traçada no processo de investigação exigiu um olhar atento sobre Cuiabá e a relação da cidade com as distintas expressões musicais que povoam a paisagem sonora cuiabana. Antes, porém, foi necessário abordar a própria história do rock e do *heavy metal*, já que a emergência deles é inseparável da própria ideia de contracultura que norteia ideologicamente o *underground*. Entender as características desses gêneros auxilia na maneira como se pode abordar a releitura feita em Cuiabá dos clichês e convenções que delineiam o discurso político e artístico das bandas.

Desta forma, a confecção desta tese exigiu uma costura interdisciplinar para dar conta da amálgama de nomes de bandas, datas e definições mais técnicas sobre instrumentos musicais e características sonoras de cada subgênero. Vários questionamentos surgiram: sobre este tópico, qual banda citar como referência? Qual disco mencionar? O desafio esteve em enfrentar estes conflitos internos para construir uma primeira parte introdutória informativa o suficiente para que pudesse ser feita uma análise mais crítica de tópicos pertinentes a uma cena musical periférica.

A história musical do *underground* cuiabano é rica em detalhes, causos e construída a partir de encontros e colisões entre os jovens e a cidade. Da escassez de equipamentos à invenção de *lugares* para shows, observa-se que os roqueiros cuiabanos estavam atentos com o que ocorria mundo afora. O cosmopolitismo cultural de Cuiabá, é preciso dizer, foi um elemento importante na disseminação e consolidação do rock e, claro, do *heavy metal*.

Muito material físico sobre as primeiras bandas do *underground* cuiabano foi perdido ou extraviado. O processo de sedimentação da memória roqueira no cenário cultural da cidade foi realizado de maneira dispersa, sem qualquer tipo de sistematização. E é claro que só poderia ter sido dessa maneira, afinal, não se pode esperar muito cartesianismo e organização de músicos diletantes cujo lema de ação é “faça você mesmo”.

Foi a partir de um quadro de improviso e precariedade técnica que a ideia de um “*underground* cuiabano” ganhou corpo nos anos 1980. Enquanto a hiperinflação afligia os brasileiros, alguns jovens estavam mais interessados em protestar e criticar o sistema com guitarras distorcidas e bateria acelerada. É claro que o quadro socioeconômico e cultural do país e da cidade em si influenciou a ação dos iminentes *headbangers*.

O suposto isolamento geográfico foi superado parcialmente via televisão e rádio, mas também e enfaticamente através de zines, cartas e fitas K7 nos anos 1980 e 1990. À medida que o tempo passou os roqueiros cuiabanos absorveram como puderam as novas tecnologias, e após pouco mais de 20 anos de mudanças econômicas e sociais, tecnológicas e culturais, as bandas cuiabanas passaram a manter contato via redes sociais, entres *curtidas* e *compartilhamentos*, e, mais recentemente, *e-mails* e *Whatsapp*. Os *home studios* e o acesso às novas tecnologias da informação também permitiram um melhor e maior número de registros – ainda que alguns busquem exatamente a estética *lo-fi* de antigamente.

É evidente que houve a busca por uma maior profissionalização da cena. Nenhum dos entrevistados tem saudade do período em que os instrumentos eram divididos entre péssimos e aceitáveis, ou mesmo quando sequer tinham condições de ter o básico – o que acarretava performances precárias:

Quando a gente chegava num som grande, tipo no Festival de Inverno, e a gente plugava os nossos instrumentos de terceira linha, começava aquele *zumbi-zumbi* e o técnico falava: “Porra, vocês tem que ter cabo, galera!”

Cabo é acessório!” Mas nem acesso a cabo de qualidade a gente tinha. Porque era caro, tudo muito caro em Cuiabá. A galera tinha um trampinho pra tomar cachaça. Não tinha como investir. (JOELCIO, 2015, vídeo)

Mas para além do processo criativo de composição envolve a improvisos e instrumentos de qualidade inferior, havia por trás das ações das bandas processos comunicacionais que se mostraram importantes nas fases de formação e cristalização do rock e do *heavy metal* em Cuiabá. A relação de proximidade entre as bandas e os veículos impressos ajudou inclusive no auto-reconhecimento de um movimento cultural *underground*. A simbiose entre a cena musical roqueira e o jornalismo envolvia amigos jornalistas e jornalistas músicos. Um lado precisando de pautas e o outro de divulgação.

A cena *heavy metal* cuiabana começa a cristalizar-se na primeira década dos anos 2000. O *saber-fazer* herdado das bandas de *punk rock/hardcore* de outrora foi reaproveitado dentro de uma estética mais pesada, obscura. O *heavy metal* cuiabano tende aos subgêneros extremos, enfaticamente ao *death metal*. O surgimento de diferentes bandas retroalimentou a própria organização de eventos e exortou músicos e produtores culturais a inventar *lugares* para os shows. Estacionamentos, garagens e bares são alguns dos espaços apropriados pelas bandas de *heavy metal* na Cuiabá dos primeiros anos do século XXI.

Observa-se que a cristalização da cena *heavy metal* cuiabana se efetiva após a inauguração do Cavernas Bar, em 2004. Com um *lugar* disponível e voltado ao universo *underground* músicos e entusiastas se empenharam em manter uma agenda de shows e estreitar as relações com outras cenas do país. E este processo se mantém ainda, entre a resistência e a insistência.

O recorte temporal para abordar a cena *heavy metal* cuiabana – 2004 a 2014 – em alguns momentos se expande e ultrapassa os limites impostos pelo rigor científico. A intenção é salpicar a narrativa com informações que auxiliem na concatenação das muitas histórias compartilhadas com o pesquisador entre conversas informais e entrevistas previamente agendadas – além de lembranças confidenciais em ensaios e em mesas de bar.

Optou-se por um processo cartográfico e catalográfico para elaborar esta apresentação da cena metaleira e refletir sobre a dialética de mudança e permanência que norteia o *underground* em Cuiabá. A fim de facilitar o percurso teórico, foram apresentadas as dimensões sonora, visual e verbal exploradas pelas bandas cuiabanas.

É através da dinâmica entre elas que é possível visualizar a teatralidade que caracteriza o *underground* na cidade.

O *underground* em Cuiabá tem um quê de contestação ao mundo da produção econômica – notadamente o capitalismo. Porém, queira ou não, o *underground* cuiabano deixou de ser um segmento contracultural de ações transgressivas para se transformar em um espaço para *hobbies*: tocar bateria, guitarra e baixo sem o compromisso político de subversão, apenas fruição estética – com crítica, mas ainda assim no campo idiossincrásico.

A cristalização da cena *heavy metal* em boa medida fez com que ela fechasse em si mesma e em torno de convenções estilísticas que asfixiam a própria renovação de bandas e público. Os conflitos no *underground* cuiabano vão além da “luta contra o sistema” e envolvem questões mais mundanas e sujeitas aos dispositivos de vigilância convencionais:

O distanciamento de jovens menores de 18 anos é algo problemática ao meu ver. Hoje a maioria dos eventos do estilo são realizados no Cavernas Bar e nesta casa menores de 18 anos não entram. Deste modo eu penso que a renovação da cena acontecerá de modo muito mais lento, em comparação ao ritmo do passado. A cena metal comporta uma gama muito diversificada de pessoas e há algumas ainda com valores muito retrógrados, como por exemplo a discriminação de homens homossexuais (com a mulher gay há sentimento inverso), há algum machismo, todavia eu não penso que estes dois problemas sejam caracterizadores desta cena... Mas, sim, isso existe no metal também, persiste e incomoda. (MÁRCIA, 2016, e-mail)

O *underground* encontra-se em constante conflito. O *heavy metal*, assim como o rock, é um produto musical e midiático do século XX. Carrega consigo esta paradoxal existência de ser produto das liberdades individuais e das pressões da modernização ocidental e capitalista em países como o Brasil. E assim o é em Cuiabá, cidade incrustada nas bordas do Pantanal Mato-grossense e no Centro Geodésico da América do Sul.

Outro tipo de conflito presente na cena *heavy metal* cuiabana é a própria relação dos *headbangers* com a cidade. O esteriótipo pejorativo que se associou ao “cabeludo vestido de preto” (o famigerado “metaleiro”) em alguma medida persiste. Quando é realizado show no Cavernas Bar, por exemplo, é comum viaturas da polícia passarem em frente ao bar. Porém, tanto bandas quanto público compreendem minimamente que não há como escapar dos limites da sociedade de controle. Dos

alvarás da prefeitura às máquinas de cartão de débito/crédito, das cervejas especiais às parcerias com outros segmentos musicais: ou *underground* se atualiza diante de algumas imposições da sociedade do consumo, ou se torna inviável inclusive aos entusiastas que tentam mantê-lo musical e ideologicamente vivo.

Soma-se a isso a chamada “vida de adulto”, elemento conflituoso que influencia os processos comunicacionais e culturais dos metaleiros. As experiências sonoras de muitos músicos inclusive está atrelada à ideia das *dilatações juvenis* da qual fala Canevacci (2005):

Cada jovem, ou melhor, cada ser humano, cada indivíduo pode perceber sua própria condição de jovem como não-terminada e inclusive como não-terminável. Por isso, assiste-se a um conjunto de atitudes que caracterizam de modo absolutamente único nossa era: *as dilatações juvenis*. O dilatar-se da autopercepção enquanto jovem sem limites de idade definidos e objetivos dissolve as barreiras tradicionais, tanto sociológicas quanto biológicas. Morrem as faixas etárias, morre o trabalho, morre o corpo natural, desmorona a demografia, multiplicam-se as identidades móveis e nômades. (CANEVACCI, 2005, p. 29)

É evidente que as barreiras das quais fala o autor supracitado não são dissolvidas por completo. Mas há sim uma *interminável juventude* que insiste em se expressar musicalmente tendo como premissa uma sonoridade suja, caótica e transgressora. Em alguma medida esses jovens remetem aos intelectuais não-comprometidos dos anos 1960, que não dependiam de uma carreira ou da aprovação de instâncias profissionais superiores para sobreviverem.

Porém, há uma clara inversão: os *headbangers* cuiabanos precisam sim de uma aprovação profissional que dê estabilidade financeira, senão as bandas entram em estado de *latência underground*. É uma bola de neve: sem tantas bandas são realizados menos shows, sem tantos shows a cena perde força – ou, para não soar apocalíptico, *transforma-se*.

Por isso o *underground* cuiabano, quando analisado a partir da cena metálica, é essencialmente performático. Há uma interpretação, mas que se mantém distante do caráter ficcional que se associa ao termo. Vestir a *héxis underground*, comparecer ao show, estar no *lugar*: isso é ser *underground*. Mas é *também!* O manual de ação subterrâneo é um palimpsesto que se atualiza a cada evento, e traz em seu bojo todo um conjunto de trampolinagens que autenticam a *atitude underground*.

É claro que esta síntese é sujeito a rasuras, a correções. E nem é definitiva, dogmática. Encerra-se esta pesquisa porque é necessário dar um ponto final, amarrar

as pontas, e também porque tem-se claro que não é possível apreender plenamente um objeto de estudo cuja natureza é a própria mudança – ainda que seja uma mudança parcial e associada a hábitos arraigados no imaginário *headbanger*. E frisa-se: esta polaroide foi tirada a partir de um enquadramento teórico, e que por isso foi apresentada desta forma.

No fundo, o resultado final é mesmo uma polaroide: um instantâneo que com o tempo pode vir a perder a cor, perder o contraste e se transformar em outra imagem. Com o tempo, será mais um dos muitos ângulos e enquadramentos possíveis para se abordar uma cena musical em uma cidade sujeita a limitações técnicas e estruturais.

Assim, infere-se que *underground* em Cuiabá é um exercício de resiliência que se efetua nos shows realizados nos *lugares* dotados de valor simbólico para a cena *heavy metal*. É na verdade muito mais “faça você mesmo porque não há mais quem o faça” do que uma escolha deliberadamente pensada. As imposições do entorno se confundem com as preferências estéticas dos envolvidos na cena musical em questão.

Ressalta-se que o chamado *espírito underground* ainda está associado a uma contestação econômica e/ou política – apesar de não ter um viés prático, o que faz com que as mensagens de protesto das letras fiquem circunscritas aos shows. Mas ele deve ser compreendido também como uma vontade de estar junto, de compartilhar valores simbólicos e estéticos a partir de uma experiência sonora localizada, *presentificada*.

O *underground* cuiabano é *afeto sonoro* reverberando em algum *lugar* da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BAND Called Death. Direção: Mark Covino, Jeff Howlett. EUA, 2012. Documentário. Colorido. 96 minutos.

ADORNO, T. W. & SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max (org.). Studies in philosophy and social science. Nova York, Institute of Social Research, 1941, v. IX, p. 17-48.

ALEXANDRE, Ricardo. Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008). Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

_____. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013(a).

ANDERSEN, Mark; JENKINS, Mark. Dance of Days: duas décadas de punk na capital dos EUA. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

ARNETT, Jeffrey. Adolescents and heavy metal music: from the mouths of metalheads. In: Youth & Society, Vol. 23, n. 1, september 1991, 76-98. Disponível em: <http://jeffreynet.com/Arnett%20new%20website/Articles/ARNETT_1991_Adolescents_and_Heavy_Metal_Music.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2018.

ATTON, Chris. **Alternative Media**. London: Sage, 2002.

AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry (eds). Sonic experience: a guide to everyday sounds. Québec: McGill-Queen's University Press, 2005.

AUSLANDER, Philip. Ver é acreditar: a performance ao vivo e o discurso de autenticidade na cultura do rock. Tradução: Bruno Jaborandy. In: PIRES, Victor de Almeida Nobre; ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. (orgs.). Circuitos urbanos e palcos midiáticos: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017. Pg. 167-194.

BARBOSA JÚNIOR, Protásio de Moraes. Práticas de Comunicação Integrada na Orquestra do Estado de Mato Grosso (OEMT) e formação de plateia para música de concerto. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

BARCINSKI, André. Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BEFORE the music dies. Direção: Andrew Shapter. Roteiro: Andrew Shapter, Joel Rasmussen. Produção: Joel Rasmussen, Lisa McWilliams, Michael Girard, Brian McNulty, Joseph Celis, Michael Lehrter. Estados Unidos, 2006. Documentário. Colorido. 95 minutos.

BELTRÃO, L. Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BENHAMOU, Françoise. A economia da cultura. Tradução Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. In: UK: Poetics número 32, pg. 223-234, 2004. Disponível em: < <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf> > Acesso em 01 de setembro de 2016.

_____. Cultures of popular music. United Kingdom: Open University Press, 2005.

BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. After subculture: critical studies in contemporary youth culture. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Music scenes: local, translocal & virtual. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERGER, Harris M. Metal, Rock, and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience. Hanover, Londres: University Press of New England, 1999.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A evolução criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEZERRA, Silvia Ramos. Zé Boloflor: boemia e modernidade em Cuiabá. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

BORGES, Fernando Tadeu de Miranda (organizador). Tempos idos: tempos vividos: crônicas do Cel. Octayde Jorge da Silva. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2013.

BOTINADA: A origem do Punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil, 2006. Documentário. Colorido. 110 minutos.

BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. A cathedral e a cidade: uma abordagem da educação como prática social. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria, 2010. 253 pp

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CALDAS, Dewis. Jacildo some do mapa e bandas de vários estilos surgem em Cuiabá. *Folha do Estado*, Cuiabá, 23 out. 2012. Folha 3, p. 28.

_____. O Ventania que passa por Cuiabá, novo batera no Mr. Fuck, Engenho em gravações e o ChitaBong. In: <
<http://www.olhardireto.com.br/conceito/colunas/exibir.asp?id=44&artigo=o-ventania-que-passa-por-cuiaba-novo-batera-no-mr-fuck-engenho-em-gravacoes-e-o-chitabong>
>. Acesso em 18 de julho de 2018.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura*. São Paulo: Global, 1986.

_____. *A cultura da juventude de 1950 a 1970*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Cristina. *O falar cuiabano*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2014.

CAMPOY, Leonardo Carboniere. *Trevas sobre luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/deconhecimento. In: *A cultura pela cidade*. Teixeira Coelho (org.). São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. Pg. 15-31.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CASTOR, Ricardo Silveira. *Arquitetura moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos*. 2013. 456 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2013.

CATUNDA, Marta. *O canto de céu aberto e de mata fechada*. Cuiabá: Editora Universitária da UFMT, 1994.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 14. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHANEY, David. Lifestyles. London: Routledge, 1996.

_____. Fragmented culture and subculture. In: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. After subculture: critical studies in contemporary youth culture. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Pg. 36-48

COGUMELO 35 ANOS. Produção: Anderson Sabazinho, Clinger Carlos e Gisela Cardoso. Brasil, 2015. Colorido. 47 minutos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PzjSI2FSDCs> >. Acesso em 22 de novembro de 2018.

CONTER, Marcelo Bergamin. LO-FI: música pop em baixa definição. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.

COOK, Nicholas. Music as performance. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds). The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. First Edition. London and New York: Routledge, 2003, pp. 204-214. Disponível em: < https://www.academia.edu/4636577/Material_Culture_of_Music >. Acesso em 04 de abril de 2014.

CÓRDOVA, Fernanda Peixoto; SILVEIRA, Denise Tolfo. A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 31-42.

CORREA, Laura Josani Andrade. Videoclipe: a dimensão audiovisual da música na contemporaneidade. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

CORRÊA, Tupã Gomes. Rock, nos passos da mora: mídia, consumo x mercado. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Produção Lynn O'Donnell. EUA, 1995. Colorido. 120 minutos.

CUIABÁ. LEI N.º 3.819 de 15 de janeiro de 1999. Dispõe sobre padrões de emissão de ruídos, vibrações e outros condicionantes ambientais e dá outras providências. Cuiabá, MT, 26 de fevereiro de 1999. Disponível em: < http://www.cuiaba.mt.gov.br/upload/arquivo/LEI_MUNICIPAL_3819.pdf >. Acesso em 18 de março de 2017.

CUIABÁ sob o olhar de Lázaro Papazian. Direção e roteiro: Aliana Camargo e Cristiano Costa. Colorido/PB. 12 minutos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oa9rpNWyJ40> >. Acesso em 15 de março de 2017.

DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUARTE, Sidnei Moura. A música Rap do bairro Alvorada em Cuiabá: colagens musicais contrapondo discursos. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2010

DUNCOMBE, Stephen. Notes from underground: zines and the politics of alternative culture. 2nd Edition. Portland, OR, USA: Microcosm Publishing, 2008.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FEAR and loathing in Las Vegas. Direção: Terry Gilliam. Roteiro: Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies, Alex Cox. EUA, 1998. Colorido. 118 minutos.

FIGUEIREDO, Aline (org.). Percurso: magia propiciatória. MACP/UFMT: 40 anos. Cuiabá-MT: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014.

FINNEGAN, Ruth. Music, Experience, and the Antropology of emotion. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, eds. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. First Edition. London and New York: Routledge, 2003, pp. 181-192. Disponível em: <https://www.academia.edu/4636577/Material_Culture_of_Music>. Acesso em 04 de abril de 2014.

FLORENCE, Hércules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

FONTES, Tânia Aparecida de Oliveira. O lambadão de Mato Grosso: Registros de uma dança popular urbana. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

FREITAS, Maria Auxiliadora de. Cuiabá: imagens da cidade: dos primeiros registros à década de 1960. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2011.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma história social. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FRITH, Simon. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: LEPPERT, R; MCCLARY, S. (eds). Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Pg. 257-273.

_____. Rock and politics of memory. In: Social Text, nº. 9/10, Duke University Press, 1984, 59-69. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/f480/07562f83ebf849cfc49d8c9315d9fdb3996b.pdf>>. Acesso em 06 de setembro de 2017.

_____. Music and identity. In Stuart Hall, Paul Du Gay (eds), Questions of Cultural Identity. London: Sage, 1996, 108-27.

_____. Performing rites: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

FUJIMORI, Bianca. Grandiosa, Galeria do Pádua abriga mais de 100 obras e um teatro. Disponível em: < <http://www.midianews.com.br/cotidiano/grandiosa-galeria-do-padua-abriga-mais-de-100-obras-e-um-teatro/334174> >. Acesso em 24 de setembro de 2018.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GERHARDT, Tatiana Engel; SOUZA, Aline Corrêa. Aspectos teóricos e conceituais. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 11-29.

GERHARDT, Tatiana Engel. Notas para a elaboração e o desenvolvimento do método de observação. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Iuri Barbosa. Cachorrão: sempre em movimento. Folha do Estado. Cuiabá - MT, p. 1 - 2, 28 mar. 2010. Folha 3.

_____. Vasquinho Neves: o primeiro DJ de Mato Grosso. Jornal Folha do Estado, Cuiabá, edição de 11 de abril de 2010. Folha 3, p.01-02.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994. Pg. 67-80.

GONDAR, J. (2005). Quatro proposições sobre memória social. En: Gondar, J., & Dodebei, V. *O que é memória social?* (pp. 11-26). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GRANATO, Guilherme. Música popular e participação política na década de sessenta. Música e Sociedade, 2015. Disponível em: < <http://www.musicaesociedade.com.br/musica-popular-e-participacao-politica-na-decada-de-sessenta> >. Acesso em 06 de dezembro de 2017.

GUSHIKEN, Yuji. Comunicação e subjetividade em festas rave. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 2004.

_____. Mapa das festas de santo na Grande Cuiabá e suas hinterlândias. In: Anuário Unesco/Methodista de Comunicação Regional, Ano 16 n.16, p. 47-66 jan/dez. 2012

GUSHIKEN, Yuji; MARIA SOUZA, Sandra Rosa. Lambadão: A invenção de um circuito cultural e comunicacional na Baixada Cuiabana. In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, realizado de 04 a 09 de setembro de 2013 na Universidade Federal do Amazonas (Ufam), em Manaus, Amazonas, Brasil. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0734-1.pdf> >.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro – 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEBDIGE, Dick. Subculture: the meaning of style. London: Routledge, 1979.

_____. Style as homology and signifying practice. In: On record: rock, pop, and the written word. Simon Frith and Andrew Goodwin (editors). Nova York, United States: Pantheon Books, 1990. Pg. 56-65

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Cultura e participação nos anos 1960. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

IFPI. International Federation of the Phonographic Industry's. Global Music Report 2018 – Annual State of the Industry. Disponível em: < <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf> >. Acesso em 29 de abril de 2018.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

JANOTTI JR., Jader. Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

_____. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012. Disponível em: < <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/812/598> >. Acesso em 19 de novembro de 2016.

_____. Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais. Jader Janotti Junior. (organizador). Guararema, SP: Anadarco, 2013.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KAHN-HARRIS, Keith. Unspectacular subculture? Transgression and mundanity in the global extreme metal scene. In: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. After subculture: critical studies in contemporary youth culture. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Pg. 107-118.

LACHOWSKI, Gilbran Luis. O universo rap no cotidiano do jovem pobre de Cuiabá. Cuiabá: Dissertação (Mestrado em Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2008.

LAGE, Nilson. A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 22. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAUGHEY, Dan. Music and youth culture. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991.

_____. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace 4ª éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev. 2006

LE GOFF, Jacques. História e memória. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LE MOS, Vinícius. Obras de artista são retiradas de exposição após crítica. Disponível em: < <http://midianews.com.br/cotidiano/obras-de-artista-sao-retiradas-de-exposicao-apos-critica/307095> >. Acesso em 19 de setembro de 2017.

LIMA, Venício Artur de. *Mídia: Teoria e política*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

LISTEN. Direção: David New. Canadá, 2009. Colorido. 6 minutos. Disponível em: <https://www.nfb.ca/film/listen>. Acesso em 15 de março de 2017.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Pesquisa em Comunicação: Formulação de um modelo metodológico. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

LUNA, João Carlos de Oliveira. O Udigrudi da pernambucália: história e música no Recife (1968-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

LUNA, Pedro de. Niterói rock underground: (1990-2010) da fita k7 ao Araribóia Rock, 20 anos de lembranças e transformações marcantes. Rio de Janeiro: s.n., 2011

MACIEL, Luis Carlos. Anos 60. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MACIEL, Luis Carlos. Nova Consciência: jornalismo contracultural 1970/72. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

MANDEL, Ernest. O capitalismo tardio. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MANKIW, N. Gregory; WEIL, David N. The baby boom, the baby bust and the housing Market. In: *Regional Science and Urban Economics*, 1989, vol. 19, n. 2, 235-258. Disponível em: < <http://www.nber.org/papers/w2794.pdf> >. Acesso em 21 de agosto de 2018.

MASSEY, Doreen B. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

_____. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAZETTO, Luiz. *Nós somos a tempestade: conversas sobre o metal alternativo dos EUA*. São Paulo: Edições Ideal, 2014.

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. Tradução Andrea Gottlieb. 1.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTANARI, Valdir. *História da música: da idade da pedra à idade do rock*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988.

MOORE, Allan. F. The Persona-Environment Relation in Recorded Song. In: *Music Theory Online*, Volume 11, Nº 5, Out-2005. Disponível em: < <http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.pdf> >. Acesso em 11 de dezembro de 2017.

MORAIS, Larice Barbosa de. *Zines: ideologia e estética marginal*. 2014. 132 fl. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Centro Universitário Senac Santo Amaro, São Paulo, 2014.

MOREIRA, Marcelo. *Skol Rock traz nomes consagrados ao país*. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cx043828.htm> >. Acesso em 02 de agosto de 2018.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

MORENO, Gislaene; HIGA, Tereza Cristina Souza. *Geografia de Mato Grosso: território, sociedade, ambiente*. 2. ed. rev. e atual. Cuiabá: Entrelinhas Editora, 2017.

MUDRIAN, Albert. *Choosing death: the improbable history of death metal & grindcore*. United States: Bazillion Points, 2016.

NAPALM. *O som da cidade industrial*. Direção: Ricardo Alexandre. Brasil, 2012. Documentário. Colorido. 52 minutos. Disponível em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=lQCjXA5v7xc> >. Acesso em 29 de novembro de 2017.

NETO, Otávio Cruz. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. Pg. 51-66

NEVES, Vasco. Vasquinho Neves: o primeiro DJ de Mato Grosso. Jornal Folha do Estado, Cuiabá, edição de 11 de abril de 2010. Folha 3, p.01-02.

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção Éditions Montaparnasse, Paris. França, 1996. Colorido. 158 minutos. Título original: L'Abécédaire de Gilles Deleuze.

ON YOGA: Architecture of Peace. Direção: Heitor Dhalia. Brasil, 2017. Documentário. Colorido. 86 minutos

ORTIZ, R. (2003). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

O SOL, caminhando contra o vento. Direção: Tetê Moraes. Roteiro e conversas: Martha Alencar. Brasil, 2006. Documentário. Colorido. 95 minutos.

PAJNIK, Mojca; DOWNING, John D. H. (org.). Alternative media and the politics of resistance: perspectives and challenges. Ljubjana: Peace Institute, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto M.. O que é contracultura. 8ª ed., nº 100. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

Pró-Música Brasil Produtores Fonográfico Associados. MERCADO FONOGRAFICO MUNDIAL E BRASILEIRO EM 2017. Disponível em: < http://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Pro_MusicaBr_IFPIGlobalMusicReport2018_abril2017-003.pdf >. Acesso em 24 de abril de 2018.

RIVERA, Márcia Silva Pereira. Cuiabá: um nó na rede. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso. Março de 2006. Disponível em: < <http://www.geografiaufmt.com.br/index.php/biblioteca-dissertacoes/send/30-dissertacoes/36-cuiaba-um-no-na-rede> >. Acesso em 12 de julho de 2017.

_____. Cuiabá: uma expressão na rede urbana. In: ROMANCINI, Sônia Regina. Novas territorialidade nas cidades mato-grossenses. Cuiabá: EdUFMT, 2009. Pg. 19-51

_____. Cuiabá: um nó de rede. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

ROCHA, Bruna Lacerda. Rock e cibercultura: uma cena independente em Cuiabá. 2008. 44 f. TCC (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2008.

ROCK BRASÍLIA – Era de Ouro. Direção Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Brasil, 2011. Documentário. Colorido. 111 minutos.

RODRIGUES, Nelio. Histórias secretas do rock brasileiro dos anos 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps. *Movimento musical em Cuiabá*. Cuiabá: Ed. da Autora, 2000.

ROMANCINI, Sônia Regina. Reestruturação urbana e novos territórios em Cuiabá. In: ROMANCINI, Sônia Regina. *Novas territorialidade nas cidades mato-grossenses*. Cuiabá: EdUFMT, 2009. Pg. 53-75

ROSA, Pablo Ornelas. *Rock underground: uma etnografia do rock alternativo*. São Paulo: Radical Livros, 2007.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*. New York: Anchor Books/Doubleday & Co, Inc, 1969.

RUÍDO DAS MINAS. A origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção: Filipe Sartoreto. Produção: Gracielle Fonseca. Brasil, 2009. Documentário. Colorido. 83 minutos.

RUIZ, Téo. *A autoprodução musical*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SALES, Andressa. Na data em que comemora 135 anos, Praça Alencastro é entregue à população. Disponível em: < <http://www.cuiaba.mt.gov.br/meio-ambiente-e-desenvolvimento-urbano/na-data-em-que-comemora-135-anos-praca-alencastro-e-entregue-a-populacao/15672> >. Acesso em 29 de setembro de 2017.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 8. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madri, Espanha: Alianza Editorial, 1996.

SCHAFER, R. Murray. *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Toronto: Arcana, 1993.

_____. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editoria UNESP, 2001.

_____. I have never seen a sound. In: *Canadian Acoustics – Journal of the Canadian Acoustical Association*. Vol. 37, nº 3, 2009. Disponível em: < <https://jcaa.caa-aca.ca/index.php/jcaa/article/download/2123/1870> >. Acesso em 12 de setembro de 2017. Pg. 32-34.

_____. O ouvido pensante. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SCHECHNER, Richar. O que é performance? In: O Percevejo – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12, 2003. Pg. 25-50.

SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. Roteiro: Alexandre Petillo e Ricardo Alexandre. Brasil, 2015. Documentário. Colorido. 120 minutos.

SHOT! The psycho-Spiritual Mantra of Rock. Diretor: Barney Clay. EUA, 2016. Documentário. Colorido. 98 minutos.

SHUKER, R. (1999). *Vocabulário de música pop*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra.

SILVA, Nelsinho de Moraes da. Paisagem sonora e criação musical contemporânea: o processo composicional em instâncias. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2012. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/bitstream/1/558/1/DISS_2012_Nelsindo%20de%20Moraes%20da%20Silva.pdf>. Acesso em 16 de julho de 2018.

SIQUEIRA, E., (et al.) (orgs.) (2007). *Cuiabá: De vila a metrópole nascente*. Cuiabá: Entrelinhas, 2007.

SMITH, H. Herbert. Do Rio de Janeiro a Cuyabá – notas de um naturalista. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1992.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUSA, Jorge Pedro. Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia. Florianópolis-SC: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. Counterculture in the periphery of capitalismo: Raul Seixas and the Brazilian underground scene in the early 1970s. In: GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia (orgs.). Keep it simples, make it fast! An approach to underground music scenes. Porto, Portugal: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015. Pg. 499-511

SOUZA, Tárík de. O som do Pasquim. Organização e prefácio Tárík de Souza. Rio de Janeiro Desiderata, 2009.

STRAW, Will. Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal. In Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes, nº 5, 1984, p. 104-122.

_____. Scenes and Sensibilities. In: Public, nº. 22/23, 2002, pp. 245-257. Disponível em: <

<https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335/27864> > Acesso em 04 de abril de 2014.

_____. Music as Commodity and Material Culture. In: *Repercussions*, vol. 7-8 Spring-Fall, 1999-2000, published 2002, pp. 147-172. Disponível em: < <https://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-7-8-Straw-Will-Music-as-Commodity-and-Material-Culture.pdf> > Acesso em 19 de fevereiro de 2016.

_____. Cultural Scenes and the Unintended Consequences of Policy. In: *Loisir et société / Society and Leisure*. Volume 27, número 2, 2004, p. 411-422.

_____. Pathways of Cultural Movement. In: ANDREW, Caroline; GATTINGER, Monica; JEANNOTTE, Sharon; STRAW, Will (editors). *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005, pp. 183-197.

_____. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. Reprinted in Chris Rojek, ed., *Popular Music: Sage Benchmarks in Culture and Society*. Los Angeles and London: Sage, 2011, pp. 219-249.

_____. Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org.). *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais*. Guararema, SP : Anadarco, 2013, pp. 9-23.

_____. Music and material culture. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012. Disponível em: < https://www.academia.edu/4636577/Material_Culture_of_Music >. Acesso em 04 de abril de 2014.

_____. Scènes: ouvertes et restreintes. In: *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17–32, 2014. Disponível em: < <https://www.erudit.org/en/journals/crs/2014-n57-crs02378/1035273ar.pdf> > Acesso em 16 de março de 2018.

TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

THE WEATHER Underground. Direção: Sam Green e Bill Siegel. Australia, Special Broadcasting Service, 2002. Colorido/PB. 95 minutos.

THOMPSON, Hunter S.. *Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TOLSTOY, Leo. *What is art?* New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.

TOYNBEE, Jason. Music, Cultures, and Creativity. In: Martin Clayton, Trevor

Herbert and Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. First Edition. London and New York: Routledge, 2003, pp. 102-112. Disponível em: < https://www.academia.edu/4636577/Material_Culture_of_Music >. Acesso em 04 de abril de 2014.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: Denise Gomes, e Paula Cosenza. Brasil, 2012. Documentário. Colorido. 87 minutos.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

UNDERGROUND. Direção: Emile De Antonio, Haskell Wexler e Mary Lampson. EUA, 1976. Colorido. 90 minutos.

UNTIL THE LIGHT Takes Us. Direção de Aaron Aites e Audrey Ewell. EUA, 2008. Documentário. Colorido. 93 minutos

VALE, V. *Alguém come centopeias gigantes? Seleção de entrevistas do Zine Search & Destroy e da RE/SEARCH Publications*. Organização de Fabio Massari; tradução Alexandre Matias. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014.

VIELLIARD, Jacques M. E. *A zoofonia de Hercule Florence*. Cuiabá: Editora Universitária UFMT, 1993.

VILARINHO NETO, Cornélio Silvano. *A metropolização regional: formação e consolidação de rede urbana do estado do Mato Grosso*. Cuiabá, MT: EDUFMT, 2009.

VILARINHO NETO, Cornélio Silvano. *As transformações urbanas da cidade de Cuiabá nos últimos 40 anos*. In: *Anais do VII Congresso Brasileiro de Geógrafos*, 10 a 16 de agosto de 2014. Vitória-ES. Disponível em: < http://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1403369260_ARQUIVO_ARTIGO_SOBREASTRANSFORMACOESURBANADACIDADEDEDECUIABA.pdf >. Acesso em 10 de julho de 2017.

WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris M.; GREENE, Paul D. *Metal rules the globe: heavy metal music around the world*. United States of America: Duke University Press, 2011.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: the music and its culture*. Rev. ed. Estados Unidos: Da Capo Press, 2000.

_____. Just so stories: how heavy metal got its name—a cautionary tale. In: Vol. 1, No. 1, 36–51, 2013. Disponível em: < <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19401159.2013.846655?needAccess=true> >. Acesso em 13 de agosto de 2017.

WIEDERHORN, Jon; TURMAN, Katherine. Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal. Tradução Denise Chinem. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2015.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WITT, Stephen. Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Tradução Andrea Gottlieb de Castro Neves. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

WRIGHT, Fred. The history and characteristics of zines (Part. I e Part II). 1997. Disponível em: < <http://www.zinebook.com/resource/wright1.html> >. Acesso em 28 de outubro de 2017.

ZAN, José Roberto. In: Rumos_Brasil da música: pensamentos e reflexões. Coordenação-geral Núcleo de Música. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

ANEXOS

TABELA DE ENTREVISTADOS

Nome do entrevistado	Data	Tipo da entrevista	Tipo de registro	Local
Fabrizio Roder , ex-baterista da Extremunção e Dross. Atualmente baterista da Venial e Godhum	17 de maio de 2014 06 de abril de 2017	Não-estruturada Estruturada	Vídeo <i>Whatsapp</i>	Cavernas Bar (Cuiabá) Alto Araguaia / Cuiabá
Fabio Boretti , vocalista da banda Venial	17 de maio de 2014	Não-estruturada	Vídeo	Cavernas Bar (Cuiabá)
Franclim Ankh , guitarrista da banda Venial, Godhum	17 de maio de 2014	Semi-Estruturada	Vídeo	Cavernas Bar (Cuiabá)
Banda Valhalla (Brasília-DF): Alessandra Tavares (baixista), Adriana Tavares (guitarrista) e Ariadne Souza (baterista e vocalista)	31 de maio de 2014	Não-Estruturada	Vídeo	Cavernas Bar (Cuiabá)
Dark Jordão e Rafael Arruda (Fuzzly)	19 de agosto de 2014 05 de abril de 2017	Semi-Estruturada Estruturada	Vídeo <i>E-mail</i>	UFMT (Cuiabá) Alto Araguaia / Cuiabá
Cristiano Nakazato (“Koringa”)	30 de setembro de 2014 28 de setembro de 2018	Semi-estruturada Não-estruturada	Vídeo <i>Whatsapp</i>	Butteko (Cuiabá) Tangará da Serra / Cuiabá
Banda Fantasma (Cuiabá-MT): Drailler Souza (guitarrista), Sandro Camargo (baixista e vocalista) e Sandro Souza (baterista)	05 de novembro de 2014	Semi-Estruturada	Vídeo	Estúdio Riff (Cuiabá)
Glauco Luis Flôres Monteiro , compositor multi-instrumentista e maestro, produtor de bandas marciais, de rock e <i>rhythm & blues</i>	13 de maio de 2015	Não-estruturada	Vídeo	UFMT (Cuiabá)
Banda Mental Grave (Chile): Christopher Falk (baixista), Diego Catro (guitarrista), Bastian Velásquez (Vocalista e guitarrista) e Sebastián Molina (bateria)	27 de junho de 2015	Semi-Estruturada	Vídeo	Cavernas Bar (Cuiabá)
Danilo Bareiro , guitarrista e produtor musical	06 de novembro de 2015	Não-estruturada	Vídeo	Estúdio pessoal (Cuiabá)
Joelcio Lemes Fagundes (“Joe”), ex-baixista da G.T.W, e ex-baixista e vocalista da Hellzen	13 de novembro de 2015 08 de abril de 2017	Não-estruturada Semi-estruturada	Vídeo <i>Whatsapp</i>	Teletron (Cuiabá) Alto Araguaia / Cuiabá
Gislene Marcolan , vocalista da banda Total Desastre	30 de abril de 2016	Semi-estruturada	Áudio	Cavernas Bar (Cuiabá)
Márcia Oliveira , idealizadora e organizadora do Art Underground	09 de agosto de 2016	Estruturada	<i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá

Rodivaldo Ribeiro , ex-baixista da Atack Sonoro, ex-vocalista da Dross	16 de outubro de 2016 Entre 06 e 08 de agosto de 2018	Estruturada Não-estruturada	<i>E-mail</i> <i>Whatsapp</i>	Alto Araguaia / Cuiabá Tangará da Serra / Cuiabá
Everton Lobão , proprietário do Canelas Rock Bar, República Rock Bar e Confrade 76	15 de setembro de 2016	Semi-estruturada	Vídeo	Confrade 76 (Cuiabá)
Rodrigo Zuca , ex-guitarrista da banda Karrascos	15 de setembro de 2016	Semi-Estruturada	Áudio	Cervejaria Kessbier (Cuiabá)
Jorge Ferreira Castro , ex-guitarrista da banda Diorese	29 de setembro de 2016	Não-Estruturada	<i>Messenger</i> (Facebook)	Alto Araguaia / Cuiabá
Drailler Souza , ex-guitarrista das bandas G.T.W. e Fantasma. Guitarrista e líder da banda Zagaia	17 de outubro de 2016	Semi-estruturada	<i>Hangout</i> (registrada em áudio)	Alto Araguaia / Campo Grande
Valdivino F. Vilas Boas (“Cachorrão”), dono do Cavernas Bar, baterista das bandas Total Desastre e Malignant Excremental; e vocalista da banda Desdém	27 de março de 2010 28 de outubro de 2016	Semi-estruturada Semi-estruturada	Áudio Áudio	Cavernas Bar (Cuiabá) Cavernas Bar (Cuiabá)
Moracyr Isac Anunciação , primeiro baterista da banda Jacildo & Seus Rapazes	28 de outubro de 2016	Não-estruturada	Vídeo e áudio	Cuiabá
Luiz Paulo de Sousa Silva (“Magrão”), baixista da banda Gorempire, Godhum, Heretic Razor	28 de outubro de 2016 01 de setembro de 2017	Semi-estruturada Estruturada	Vídeo <i>Whatsapp</i>	Cervejaria Kessbier (Cuiabá) Cuiabá/Alto Araguaia
Jomar de Souza Brittes , ex-vocalista da Homicídio, Blokeio Mental e Karrascos. Atualmente canta na Sr. Infame	28 de outubro de 2016 08 de abril de 2017	Semi-estruturada Estruturada	Vídeo <i>E-mail</i>	Cervejaria Kessbier (Cuiabá) Alto Araguaia / Cuiabá
Camilo Pio Saes , baterista da banda Gorempire, baixista da Total Desastre	11 de novembro de 2016	Semi-estruturada	Áudio	Cervejaria Kessbier (Cuiabá)
Aldivan Assad (Jacaré), ex-baixista da G.T.W., e atual baixista da Sr. Infame	23 de dezembro de 2016	Estruturada	<i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá
Moscão , vocalista da banda Necrosodomy e guitarrista e vocalista da Heretic Razor	19 de junho de 2017	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Alto Araguaia / Cuiabá
Max Silveira , <i>headbanger</i> , zineiro e ex-dono do Zero Metal Bar	24 de agosto de 2017	Estruturada	<i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá
Victor Costa , zineiro e ex-baixista da Animus Sacra	28 de agosto de 2017	Estruturada	<i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá
Marcelo Campos Belo , zineiro	24 de agosto de 2017	Não-estruturada	<i>Messenger</i> (Facebook)	Alto Araguaia / Campo Grande

Hélcio Luís Souza dos Santos (“Corvo”) Ex-integrante da Blokeio Mental. Atualmente toca guitarra da banda Malevah	26 de agosto de 2017 21 de dezembro de 2017	Estruturada Estruturada	<i>E-mail</i> <i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá Alto Araguaia / Cuiabá
Luciano Henrique de Lima Pereira (Luck Mamute) , ex-vocalista das bandas Dr. Mabuse, Pacu Atômico	14 de dezembro de 2017 29 de maio de 2018 12 de julho e 21 de setembro de 2018	Estruturada Semi-estruturada Não-estruturada	<i>E-mail</i> <i>Whatsapp</i> <i>Whatsapp</i>	Alto Araguaia / Cuiabá Tangará da Serra / Cuiabá Tangará da Serra / Cuiabá
Victor Costa , zineiro e ex-baixista da Animus Sacra	28 de agosto de 2017	Estruturada	<i>E-mail</i>	Alto Araguaia / Cuiabá
Cláudio Dias , ex-integrante da banda Joãozinho & Maria	16 de maio de 2018	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Eduardo Ferreira , ex-baixista da BR-364 e da Caximir	24 de maio de 2018	Semi-estruturada	<i>E-mail</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Juliano Aparecido (“Gil”) , baixista e vocalista da banda Burning in Hate	14-20 de julho de 2018	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Luciano “Punk” Santos , guitarrista e vocalista da banda Malignant Excremental	17 e 18 de julho de 2018	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Roberto “Poison” , ex-baterista das bandas When the Angels Cry, Ritual Sombrio, Necrosodomy, Sr. Infame. Atualmente toca bateria na banda Eretic Razor	27 de julho de 2018	Semi-Estruturada	<i>E-mail</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Ivan Luiz Victorio – Ivan Tormentor⁷ –, organizador do show Blecaute	26 a 30 de julho de 2018	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Cuiabá
Júlio Mangini , guitarrista e vocalista da banda Antrochaotic	09 de outubro de 2018	Semi-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Brasília
Levy Ramos Pereira , ex-baixista da S.S.	20 de outubro de 2018	Não-estruturada	<i>Whatsapp</i>	Tangará da Serra / Cuiabá

GLOSSÁRIO DE SUBGÊNEROS

O rock e o *heavy metal* se subdividem em uma série de subgêneros, cada qual com uma característica ímpar no somatório de suas dimensões sonoras, visuais e verbais (WEINSTEN, 2015). A amálgama destas dimensões criam um código específico ou padrões sonoros. Porém, estes padrões não esgotam totalmente o subgênero, e cada banda os explora de maneira a criar uma *assinatura sonora*.

Além de Deena Weinstein (2000), utilizou-se para compor este glossário a obra *Metal rules the globe: heavy metal music around the world* (2011), de Jeremy Wallach, Harris M. Berger e Paul D. Greene. Também nos serviu como fonte o livro *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, escrito por Robert Walser e lançado em 1993. Soma-se a estes *Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal* (2015), escrito por Jon Wiederhorn e Katherine Turman.

Além dos livros acima citados, tomou-se como base a série *Metal Evolution*, capitaneada pelo antropólogo, cineasta e músico Sam Dunn.

Blues: Este gênero musical está diretamente associado aos músicos negros norte-americanos. A característica sonoridade do *blues* advém de um artifício musical denominado *blue note*, que consiste numa nota tocada fora da escala natural. Isso faz com que seja impresso um tom de lamento às composições, que em geral traziam imagens do sofrimento causado pela recém abolida escravidão e discriminação enfrentadas pelos negros no Novo Mundo. Não é por acaso que o gênero se chama *blues*, palavra que pode ser traduzida como “tristeza”, “triste” ou “melancolia”.

“O termo ‘blues’ vem da expressão *blues devils*, que significa ‘pensamentos tristes’. Ele começou a se espalhar quando descobridores de talentos e etnomusicólogos vindos do Norte começaram a cruzar o Sul depois da Primeira Guerra Mundial. O objetivo era documentar e lucrar com essa forma única de expressão musical, que se desenvolveu após o final da Guerra de Secessão e da abolição da escravatura, em 1865. Tocado com uma guitarra clássica [no Brasil popularmente chamada de violão], um piano ou uma gaita, o blues cresceu nos lares negros, nas serrarias, nos campos de lenhadores, nos trens, nas prisões e nas plantações de algodão.” (MAZZOLENI, 2012, p. 20).

Brutal death metal: Subgênero do *death metal* no qual a velocidade da execução dos instrumentos é explorada como elemento estético – e de maneira extrema. A banda

brasileira Krisiun, formada na década de 1990, é um exemplo emblemático deste estilo. Cf. *Conquerors of Armageddon* (2000), da Krisiun.

Crossover: subgênero também conhecido como crossover thrash. Caracteriza-se por unir elementos do thrash metal (em especial o trabalho mais elaborado das guitarras) com punk rock / hardcore (a velocidade e a agressividade das letras).

Glam rock: é uma vertente musical oriunda da fusão entre o *hard rock* e o suposto *glamour* da estética baseada nos padrões culturais dominantes e papéis sociais referentes ao sexo feminino. É uma provocação aos papéis sociais impostos culturalmente. [ROSA, 2007, p. 79]

“**Glams** são, grosso modo, os indivíduos ou atores sociais e os grupos que compartilham o gosto pelo exagero no que se refere aos papéis sociais determinados por uma cultura dominante que designa a feminilidade. Geralmente andam maquiados, de unhas pintadas, roupas extremamente justas e escutam em sua grande maioria *hard rock*, *glam rock*, entre outros gêneros.” [ROSA, 2007, p. 79]

Grindcore: Este subgênero é caracterizado por músicas compostas por uma massa sonora caótica e barulhenta. O primeiro disco de estreia do Napalm Death, *Scum*⁵⁷¹, de 1987, é considerado o precursor do *grindcore*.

Groove metal: também chamado de *post-thrash* ou *neo-thrash*. Subgênero que emergiu no final dos anos 1980 oriundo do *thrash metal*. Cf.: *Vulgar display of power* (1992), do Pantera.

Hardcore: é uma vertente musical oriunda do *punk rock* de 1976/1977.

“Em 77 é o fim dos Sex Pistols. E Sid Vicious, o baixista, morre em 79 de overdose de heroína, depois que é morta também a sua namorada loura, Nauseating Nancy. É quando as bandas todas começam a ‘se vender’: é aqui que cabem as acusações dos punks de hoje contra essas bandas de ‘infiéis ao punk’. É, em todo caso, a predominância de um desfile de tendências, um som na maior parte produzido como moda. Aqui se disse que o punk morreu. [...] O segundo aparecimento do punk foi a explosão de centenas de bandas em todo mundo. 1981. As bandas fazem um som mais rápido ainda que o punk, as músicas duram segundos. Cada vez mais

⁵⁷¹ Cf. *Napalm Death – Scum [FULL ALBUM - HQ SOUND]*. Disponível em: < <https://youtu.be/Zz6j57MIFvQ> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

hard. Esses punks já são contra aquele primeiro som que faziam em 77, considerado antigo e superado.” [CAIAFA apud ROSA, 2007, p. 40]

Hard rock: uma corrente musical oriunda da fusão entre o *rock'n'roll* clássico e o *blues*. [ROSA, 2007, p. 79] Rótulo criado nos anos 1970 para diferenciar bandas realmente pesadas de outras nem tanto ou que tinham mais facilidade de emplacar suas músicas nas rádios (Leão, 1997. P 109)

Lite metal: também identificado como “*hair metal*”, “*melodic metal*” ou “*pop metal*”, este é um subgênero do *heavy metal* que ganhou notoriedade nos anos 1980, tendo como apoio de uma mídia *mainstream* – especificamente a MTV norte-americana, lançada em 1981. Algumas bandas que caracterizam este estilo: Poison, Van Halen, Twisted Sister, Bon Jovi e Ratt.

As dimensões que caracterizam o *lite metal* incluem uma referência sonora ao *hard rock* dos anos 1970 (Aerosmith, por exemplo), com ênfase em baladas e em letras lascivas entoadas por um vocal tenor. Soma-se a isso um visual elaborado e espalhafatoso, que inclui calças coloridas e apertadas, além de cabelos esvoaçantes (o termo “*hair metal*” é uma referência a isso). O *lite metal* foi um subgênero que conseguiu amplo apoio comercial (de rádios, revistas) porque estes artistas conseguiam boas vendas de discos – lembrando que a indústria fonográfica até os anos 1990 era o carro chefe da indústria musical.

Math metal: também chamado de mathcore ou “hardcore torto” (MAZETTO, 2014). É um subgênero que surgiu no começo dos anos 1990 e que se destacou por aliar velocidade e agressividade a ritmos complexos (polirritmia) e *riffs* dissonantes. A dimensão sonora do math metal traz referências do metal progressivo, *jazz* e outros gêneros mais experimentais. Os discos *American Nervoso* (1998)⁵⁷², da Botch, e *Calculating Infinity* (1999)⁵⁷³, da The Dillinger Escape Plan – ambas norte-americanas – são considerados referências deste subgênero.

New metal: também conhecido como “nu-metal”, um subgênero *mainstream* caracterizado por aliar *heavy metal* com *rap* (Limp Bizkit, Linkin Park) ou vocais

⁵⁷² Cf. Botch - *American Nervoso* (Full Album). Disponível em: < <https://youtu.be/x0FoJW5kpSw> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁷³ Cf. THE DILLINGER ESCAPE PLAN - '*Calculating Infinity*' (Full Album Stream). Disponível em: < <https://youtu.be/BCmQN6nZz14> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

agressivos (Korn, Slipknot, Disturbed). O disco *Korn* (1994)⁵⁷⁴, primeiro disco da Korn, tem muitos elementos que definem este subgênero.

NWOBHM: New Wave of British Metal (NWOBHM) – Nova Onda do Heavy Metal Britânico, em tradução livre. Associa-se o termo a Iron Maiden, Del Leppard, Saxon e outras, sendo estas as que obtiveram maior reconhecimento artístico e comercial. Há bandas mais obscuras associadas a esta cena: Raven, Praying Mantis, Sledgehammer, Samson, Witchfynde e outras. O termo New Wave of British Metal (NWOBHM) foi usado pela revista Sounds ao cobrir shows da cena no Bandwagon Heavy Metal Soundhouse, localizado no norte de Londres. Trata-se de um *lugar*.

Punk rock: vertente musical do rock com uma posição política contestatória influenciada pelos pensamentos socialistas utópicos, anarquistas e comunistas. A origem remete à Inglaterra da década de 1970. O nome mais conhecido do período é da banda Sex Pistols. Trata-se de um gênero musical cujas estruturas musicais tendem a ser mais simples que as do *heavy metal*: poucos acordes, músicas curtas e rápidas. “*Rockers* são, grosso modo, os indivíduos ou atores sociais e os grupos que compartilham o gosto pelas vertentes musicais mais clássicas do *rock’n’roll*, por exemplo, o gosto pelo *hard rock* ou pelo *rockabilly*.” [ROSA, 2007, p. 79]

“Os *punks* são, grosso modo, os indivíduos ou atores sociais e os grupos que compartilham o gosto pela música *punk rock*, além de muitos deles serem militantes de movimentos sociais específicos, tais como a luta contra o serviço militar obrigatório, o voto nulo, a luta contra a homofobia, os preconceitos raciais, entre outros.” [ROSA, 2007, p. 79]

Pós-metal: subgênero criado a partir do cenário norte-americano conhecido como “metal alternativo” e que surgiu na metade dos anos 1980.

Raw black metal: pode ser traduzido como “black metal bruto” é um 'subgênero' que busca retornar às primeiras raízes do *black metal* norueguês, optando por uma música

⁵⁷⁴ Cf. *Korn – Korn (full album)*. Disponível em: < <https://youtu.be/LHRNkjfVtKE> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

ainda mais primitiva, caótica, e registros *lo-fi*. Vai de encontro às bandas de *black metal* de sonoridade “mais limpas” e melódicas⁵⁷⁵.

Sludge: “Estilo musical mais associado ao metal alternativo *underground*, é conhecido por um som extremamente pesado e ‘feio’, quase sempre lento e arrastado, mas nem por isso sem influência punk, seja pelas (poucas) passagens rápidas como pelo espírito DIY.” (MAZETTO, 2014, p. 47). Cf. o disco *In the name of suffering* (1990)⁵⁷⁶, da banda Eyehategod.

Sludge progressivo: subdivisão do *sludge* cuja característica sonora é a complexidade rítmica (riffs de guitarra e frases de bateria) que tende aproxima elementos do *thrash metal* ao metal progressivo. Bandas referenciais: Mastodon⁵⁷⁷, Baroness⁵⁷⁸ e Kylesa⁵⁷⁹.

Stoner rock: este subgênero do rock tem algumas variações, dependendo da escolhas estéticas adotadas por cada banda. Alguns elementos da dimensão sonora podem remeter mais claramente ao *heavy metal* – e aí tem-se o *stoner metal* ou *stoner doom*. Nomenclaturas à parte, o *stoner rock* mescla elementos do heavy metal com rock psicodélico. O termo *stoner* (“chapado”, em português) faz alusão às músicas “viajadas”, com constante repetição de *riffs* e interlúdios instrumentais longos. O som grave é um dos destaques da dimensão sonora deste subgênero, e é obtido tanto com a distorção *fuzz* da guitarra quanto pelo baixo distorcido ou afinações baixas. Uma outra característica marcante do *stoner rock* é um caráter *vintage* (retrô) das produções, geralmente associado à sonoridade da bateria e a própria distorção *fuzz*, que data dos anos 1960. As bandas seminais deste subgênero são as californianas Fu Manchu⁵⁸⁰

⁵⁷⁵ Para se ter uma noção da dimensão sonora das bandas deste subgênero, cf. esta seleção randômica disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qkXDUKCq3c&list=PLH81WFRAzrz5atUCsuqvV5usY-NkCJDar> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁷⁶ Cf. EYEHATEGOD - *In The Name Of Suffering (FULL ALBUM)*. Disponível em: <https://youtu.be/gS5F9YLGvvs> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁷⁷ Cf. MASTODON - *Leviathan (Full Album Stream)*. Disponível em: <https://youtu.be/4Kp0LxKTZhk> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁷⁸ Cf. BARONESS - *Red Album [FULL ALBUM STREAM]*. Disponível em: < <https://youtu.be/6BW16I9NPCA> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁷⁹ Cf. Kylesa - *Static Tensions [Full Album]*. Disponível em: <https://youtu.be/pFRirdsEDHo> >. Acesso em 29 de outubro de 2018.

⁵⁸⁰ Cf. Fu Manchu *"In Search Of..." (Full Album)*. Disponível em: < <http://youtu.be/F6jS00k0XtQ> >. Acesso em 17 de junho de 2016.

(1985-), Kyuss⁵⁸¹ (1987-1996) e Sleep⁵⁸² (1990-). São três bandas que exploram os principais elementos da dimensão sonora do *stoner rock*.

Splatter: subgênero cuja principal referência são filmes de terror que exploram violência explícita sobre o corpo humano – principalmente a mutilação. Em termos sonoros, é muito próximo do *grindcore*.

⁵⁸¹ Cf. *Kyuss - Welcome to Sky Valley - Full Album*. Disponível em: < <http://youtu.be/9j3XdBdsUUI> >. Acesso em 17 de junho de 2016.

⁵⁸² Cf. *Sleep - Dopesmoker*. Disponível em: < <http://youtu.be/ugp8a7B9izw> >. Acesso em 17 de junho de 2016. Este disco foi lançado em 1998 e é composto por apenas uma música.