



FOLKCOMUNICAÇÃO E *HEAVY METAL*: APONTAMENTOS SOBRE O CENÁRIO *UNDERGROUND* CUIABANO¹

Iuri Gomes Barbosa²
Yuji Gushiken³

RESUMO

Este artigo apresenta dados parciais de pesquisa sobre a emergência e a trajetória do *heavy metal* na cidade de Cuiabá, capital de Mato Grosso, Brasil, ao reafirmar, já na segunda década do século XXI, o que na segunda metade do século XX era designado como “movimento *underground*” e hoje se entende no âmbito da produção independente. Faz-se um breve histórico do cenário e alguns apontamentos sobre a dialética teórico-operacional que aproxima o movimento *underground* cuiabano da Folkcomunicação. Busca-se, no modelo teórico da “comunicação como cultura” (LIMA, 2001), fazer reflexões sobre as práticas comunicacionais do movimento e sobre como a teoria proposta por Luiz Beltrão (1980) dialoga com a subalternidade de práticas artísticas e comunicacionais que almejam estar a margem mas que trazem em si resquícios de uma cultura capitalista.

Palavras-Chave: *Underground*. Folkcomunicação. Cidade. Cuiabá.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta dados parciais de pesquisa sobre a emergência e a trajetória do *heavy metal* na cidade de Cuiabá, capital de Mato Grosso, Brasil, ao reafirmar, já na segunda década do século XXI, o que na segunda metade do século XX era designado como “movimento *underground*”. No século passado como no atual, o movimento *underground* mantém como visão de mundo o estar e permanecer alheio aos circuitos de valor de troca que caracterizam o desenvolvimento do capitalismo histórico. Na cena, busca-se atribuir, de modo restrito e segmentado, valor simbólico à produção musical que

¹ Artigo de tese de doutorado em desenvolvimento no âmbito do Projeto de Pesquisa “Modernização tecnológica e midiática: Imagens da cidade e demandas do cosmopolitismo” (Propeq/UFMT). Trabalho apresentado no GT 2: Morfologia da Folkcomunicação: Gêneros e Formatos, da XVII Conferência Brasileira de Folkcomunicação, realizada na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá, Mato Grosso, Brasil, de 10 a 12 de junho de 2015.

² Professor do Curso de Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat/Alto Araguaia). Doutorando em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT/Cuiabá). E-mail: i_b_gomes@hotmail.com.

³ Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT/Cuiabá). E-mail: yug@uol.com.br.



não necessariamente se reconhece pela chamada cultura do *mainstream* midiático e cultural, caracterizado pela produção, circulação e consumo enfaticamente comercial (MARTEL, 2012).

Por mais romântica que possa parecer essa prática, tendo em vista hoje o grande fluxo de informações que veiculadas nas chamadas *comunidades sem proximidade*⁴, o movimento *underground* em Cuiabá passou da pura e simples resistência (BURKE, 2006) dos anos 1980 a um enfrentamento com os poderes instituídos na cidade, com os fluxos comunicacionais e socioculturais que atravessam a contemporaneidade em Cuiabá e outros municípios mato-grossenses no que se tem como *atitude* definidora do *underground*:

O *underground* [...] segue um conjunto de princípios de confecção de produtos que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. [...] Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadores independentes etc. e o agenciamento plástico das canções segue princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 8-9)

Essa dicotomia entre *mainstream* e *underground*, e o entendimento do que vem a ser *underground* nos dias de hoje – uma discussão que está sendo levantada na pesquisa em questão –, é o que caracteriza o ideal de bandas *subterrâneas* e agentes culturais neste segmento musical em Cuiabá. E é justamente essa dialética teórico-operacional que aproxima o movimento *underground* da Folkcomunicação, uma vez que as bandas que admitem e defendem essa vertente estética e política apresentam um caráter contestatório e, por isso, comumente são aliadas dos circuitos de divulgação das grandes mídias corporativas (ROSA, 2007).

Por se tratar de um cenário afastado dos grandes centros urbano e culturais do país, a singularidade do movimento *underground* cuiabano muito está associada às condições históricas e geográficas de Cuiabá, cidade cuja tradição musical passa por ritmos como o

⁴ “Comunidade sem proximidade” é uma ideia elaborada pelo sociólogo Melvin Webber no ensaio “The Nonplace Urban Realm”, de 1964. Sua explicação é que “[...] comunidades significativas poderiam se formar na ausência da proximidade geográfica, por telefone, correio e outros meios.” (WEBBER apud WILLIAMS, 2008, p. 46)



cururu, lambadão e instrumentos típicos, como a viola-de-cocho. Esta singularidade traz em si, obviamente, traços da cultura de massa, pois o *rock'n'roll* não é um estilo musical brasileiro, apesar de ter em sua origem um viés *folk*:

As raízes do rock'n'roll estão profundamente ligadas às tradições musicais rurais do sul dos Estados Unidos. Desde o surgimento das rádios e de uma indústria fonográfica ao longo da década de 1920, vários gêneros musicais do Sul, como o blues negro e o country branco, finalmente passaram a encontrar repercussão fora de sua região de origem. Nas ondas do rádio, nos *jukeboxes*, nas lojas de eletrodomésticos, nas ruas, nos salões de dança músicas negras e brancas começavam a se misturar, dando lugar a vibrações inéditas e a uma fusão rítmica que ainda não era chamada "rock'n'roll". (MAZZOLENI, 2012, p. 11)

Essa particularidade dialoga com a abordagem folkcomunicação proposta por Luiz Beltrão (1980), principalmente se levarmos em conta como o movimento se comunica e transita pela cidade desde o seu surgimento.

Destarte, entende-se aqui o movimento *underground* cuiabano como um grupo urbano culturalmente marginalizado que, à sua maneira, contesta os princípios e a estrutura social vigente. Tal definição, emprestada de Luiz Beltrão (1980), ajuda a nortear a leitura deste cenário sob uma perspectiva folkcomunicação. Para além de mera transmissão de informações, é a partir de práticas subalternas de comunicação – e aqui adota-se o modelo da “comunicação como cultura” (LIMA, 2001) – em espaços urbanos por si só marginalizados que a subjetividade *underground* das bandas de *heavy metal* em Cuiabá é construída e reproduzida⁵.

BREVE HISTÓRICO DO UNDERGROUND CUIABANO

Antes de aproximarmos a teoria da Folkcomunicação proposta por Luiz Beltrão (1980) do movimento *underground* cuiabano, faz-se necessário uma breve contextualização histórica. Sabe-se que o movimento *underground* surge nos EUA, na década de 50, tendo em seu bojo poetas marginais, quadrinhistas de fanzines e quem ouvia e fazia um som não comercial. Era um movimento, em grande parte, de resistência à apropriação da cultura musical negra (jazz e blues) pelo branco. Na década de 60, por

⁵ “Se a produção é hoje diretamente produção de relação social, a ‘matéria-prima’ do trabalho imaterial é a subjetividade e o ‘ambiente ideológico’ no qual esta subjetividade vive e se reproduz.” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 46).



exemplo, a cultura *underground* passa a valorizar a liberação sexual, a liberação das drogas e incorporou novos valores – o Festival de Woodstock, realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 nos Estados Unidos, é um marco desta resistência contra o avanço do *capitalismo tardio*:

[...] 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)

É importante destacar que o *rock'n'roll* surgiu na década de 1950 nos Estados Unidos a partir da junção de diferentes estilos, como o *blues*, *gospel*, *country* e o *rhythm and blues*, tendo desde o início um caráter contestatório dos padrões dominantes e socialmente estabelecidos (CHACON, 1982). No caso brasileiro, o rock se insere num universo cultural eferescente entre as décadas de 1950-1960 no qual a Bossa Nova, Jovem Guarda e o Tropicalismo conviviam musicalmente, contrapondo questões como o uso de guitarras e reverberando de preceitos da Semana da Arte Moderna de 1922.

O *rock'n'roll* chega ao Brasil em 1955, ironicamente, na voz de uma artista brasileira: a cantora Nora Ney, conhecida intérprete de boleros e sambas-canções nos anos 40. Em arriscada jogada comercial, ela gravaria *Rock Around the Clock*, mas não aconteceu o sucesso esperado. A explicação é óbvia, mas necessária. O público de Nora Ney era o da chamada “velha guarda”, acostumado a ouvir suas músicas lentas, tristes, de “dor-de-cotovelo” e não acolheu bem a música de Bill Haley. A juventude, de sua parte, não tinha a mínima identidade coma cantora de boleros. O resultado já sabemos, foi desastroso. Assim, embora o ano de 1955 marque a entrada do *rock'n'roll* no Brasil, é só em 1956 que nossa juventude vai efetivamente vivenciá-lo. Naquele ano este ritmo chegaria até nós, através do filme *Ao Balanço das Horas*, cuja trilha sonora era nada menos que a música *Rock Around the Clock*, interpretada por Bill Haley e seus Cometas. (CALDAS, 2008, p. 73)

Porém, apesar de o *rock'n'roll* ter em sua origem um viés contestador e de encontro a preceitos de diferentes bandeiras ideológicas, isso não impediu que em alguma medida essa contestação fosse absorvida pelo *star system*⁶, próprio de um cenário capitalista

⁶ 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



mundializado, e transformada em uma espécie de *mais-valia sonora*. Assim, a dicotomia entre *mainstream*⁷ e *underground*, principalmente no que tangencia o universo econômico, foi acentuada ao longo dos anos, culminando numa ambígua relação nos dias de hoje entre o mercado e as bandas *subterrâneas*. Destas estão envolvidas demandas, interesses e uma ideologia atrelada a denegação de preceitos comerciais, sendo esta o mote para uma militância que por vezes ultrapassa o âmbito *musical* e evidencia o modo tático de atuação social, típico de grupos marginalizados, *dominados*.

Quanto aos dominados, estes só terão possibilidade de se impor no mercado através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento. Assim, são condenados a promoverem revoluções parciais que deslocam as censuras e transgridem as convenções, mas em nome dos próprios princípios reivindicados por elas. (BOURDIEU, 2006, p. 32)

O cenário *underground* em Cuiabá não está alheio a esse tipo de conflito. Na década de 1980, por exemplo, quando o rock cuiabano ganhou peso – no aspecto sonoro –, ficou mais evidente tal conflito entre a proposta das bandas e a postura política adotada por elas. As bandas Barato Estranho, Apocalipse 2000 e Kabbalah, formadas entre o final da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980, foram seminais em uma linguagem roqueira na cidade. Em entrevista⁸, Glaucos Luiz Flôres Monteiro⁹, que integrou as três citadas bandas, informa que os grupos de jovens em idade colegial se reuniam para ouvir e fazer música para evidenciar uma postura política contrária à estrutura sociocultural

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)

⁷ “O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como ‘fluxo principal’) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada à outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*). Conseqüentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada.” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 8)

⁸ Entrevista concedida no dia 13 de maio de 2015, nas dependências da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá. O material foi filmado para posterior confecção de um documentário, fruto da pesquisa sobre a emergência e trajetória do movimento *underground* cuiabano.

⁹ Compositor multi-instrumentista e maestro brasileiro, produtor de diversas bandas marciais, de rock e *rhythm & blues*. Atuou em Mato Grosso e outros estados do Brasil. Nascido em Aquidauana, Mato Grosso do Sul, hoje é funcionário público da Universidade do Estado de Mato Grosso (UFMT).



vigente numa Cuiabá que, parafraseando Humberto Gessinger¹⁰, estava (e ainda não deixou de estar completamente) longe demais das capitais.

Paralelo a esse movimento iniciado em algumas escolas de Cuiabá, outro grupo se reunia numa feira de artesanato na Praça Alencastro – centro da cidade. Músicos e entusiastas da música *pesada* (naquela época, principalmente o *thrash metal* e o *hardcore*, subgêneros do *heavy metal*) se encontravam para trocar informações sobre discos ou apenas ouvir novidades sonoras. Aliás, o acesso a informação era restrito nesse período. Poucas lojas ofertavam LPs de bandas pesadas, e tais artistas em boa medida chegavam aos ouvidos dos músicos cuiabanos quando alguém conhecido ia ao exterior e trazia discos. A partir desse *agente-comunicador*, numa leitura folkcomunicacional, é que as referências musicais circulavam no grupo de jovens numa Cuiabá dos anos 1980.

Situação semelhante se observava com relação aos instrumentos musicais: poucas lojas que não conseguiam se estabelecer no mercado e logo fechavam. Segundo Glaucos, o preço alto dificultava o acesso a boas guitarras, por exemplo. O músico relata que os primeiros instrumentos aos quais ele teve contato eram do colégio no qual ele estudava. Por ser uma escola cristã, a contrapartida do empréstimo foi tocar em missas. A partir deste episódio, e de outros que tem sido levantados na pesquisa, infere-se que os meios táticos de apropriação das ferramentas necessárias para a produção de bens simbólicos num cenário *underground* são diversos, sendo alguns inseparáveis do âmbito econômico. A banda Kabbalah, por exemplo, foi a primeira a adquirir equipamento completo (instrumentos, caixas e mesa de som), tendo inclusive subsidiado eventos, como o Show das Águas – realizado no início da década de 1980 na antiga sede do Mixto Esporte Clube, atual Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL).

Em meio ao crescimento da cidade e às novidades que chegavam dos grandes centros do país, na década de 1990 houve uma politização maior do movimento, culminando inclusive com a criação do Centro de Cultura Libertária (CCL), também conhecido como Coletivo Libertário. Trata-se de uma associação organizada por bandas na qual eram cedidos espaço e infraestrutura para ensaios. A iniciativa abarca a ideia de apropriação das tecnologias da comunicação por um grupo subalterno, marginalizado, para

¹⁰ Vocalista e líder da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii. A frase em questão faz referência ao primeiro disco da banda, *Longe Demais das Capitais*, lançado em 1986 pela gravadora RCA (hoje, Sony Music).



a sua subsistência política e vinculação social. Essa apropriação passa, evidentemente, por uma ressignificação a partir da teia urbana cuiabana:

Assim, percebe-se que o *rock underground* acaba sendo um modelo cultural significativo – supostamente único e funcionando como um conceito universal –, enquanto os seus significados variam, na medida em que essas tribos reinterpretam e ressignificam essas diferentes concepções das suas realidades (temporais/espaciais). (ROSA, 2007, p. 53)

É interessante notar o desenvolvimento desse cenário tendo como pano de fundo questões geográficas e políticas. Numa cidade distante dos grandes centros e num período marcado pelo fim um regime ditatorial que privou a liberdade política e artística no país, a resistência dos grupos em Cuiabá é evidenciada para além da audição de bandas de rock ou se vestir de preto, mas também por uma postura contrária ao sistema transmitida em panfletagens e outras formas de expressão (estéticas, ideológicas e, claro, musicais). Trata-se de uma de não-adesão a um sistema de consumo exacerbado, mas que, paradoxalmente, não consegue se livrar dele para se manter.

No início dos anos 2000 o cenário ganha novos matizes com o coletivo Espaço Cubo, que adota uma postura mais próxima do *star system* e que acaba gerando uma celeuma com os integrantes mais antigos do movimento – conhecidos como *true* ou *troo*¹¹. Das muitas bandas que surgiram na primeira década de 2000 com apoio do Espaço Cubo, poucas ainda se mantêm em atividade – Vanguard é uma delas, mas já inserida no *mainstream*. Paralelo a isso, a faceta mais pesada do cenário *underground* se manteve, adrede, à margem das aproximações políticas e mercadológicas que o Espaço Cubo fez enquanto atuou na cidade. É a partir desta postura que ganha força a ideia de que o *underground* em Cuiabá está associado ao cenário metal. Esta associação foi construída à medida que a cidade passou por transformações físicas e sociais, refletidas na própria emergência do movimento.

Observa-se que tais transformações são oriundas de fatores do meio, que induzem a criação, motivando-a e modelando-a. Dos idos anos 1980 até os dias de hoje, nota-se que o espírito *glocal* do rock cuiabano, que, numa perspectiva das culturas juvenis

¹¹ O termo em inglês significa “verdadeiro”. Faz-se menção aos músicos e simpatizantes da cultura *underground* que se mantêm fiéis a certos dogmas que tangenciam as questões religiosa, mercadológica e estética. Costumam adotar posturas extremas e, em alguns aspectos, segregam quem não compactua com suas ideias. Atualmente observa-se um *afrouxamento* desse extremismo, mas não a sua completa extinção – no caso específico do movimento *underground* cuiabano.



metropolitanas de Massimo Canevacci, apresenta suas diversas temperaturas, salinidades, cores e sabores (CANEVACCI, 1996, p. 25), espalha-se hoje em discos gravados em *homestudios* que possibilitam o registro e posterior divulgação do material produzido, em especial na Internet e em shows nos espaços que abrigam a veia musical da cultura underground cidades afora.

BARES UNDERGROUND: VINCULAÇÃO SOCIAL

Após breve histórico que apresenta algumas das características do movimento underground cuiabano, faz-se necessário localizar como as bandas e demais integrantes desse cenário dialogam com a cidade e promovem o intercâmbio de informações. Os bares são identificados como instrumentos que há tempos são utilizados em Cuiabá – e em outros locais em que a cultura *subterrânea* se erige – para evidenciar a produção simbólica desse setor marginalizado – independente de essa evidência se restringir ao próprio grupo.

Entende-se aqui a comunicação como prática que vincula socialmente as pessoas (SODRÉ, 2001). Neste sentido, interessa enquanto análise folkcomunicação a comunicação subalterna do movimento underground cuiabano em suas diferentes abordagens, tendo como premissa a ideia de ritual – que se situa na construção de espaços de convivência. São nestes espaços – predominantemente bares, como já mencionado – que o cenário musical *subterrâneo* em Cuiabá se constrói enquanto expressão cultural e comunicacional na cidade. Esta leitura é possível porque adota-se também o modelo da “comunicação como cultura” (LIMA, 2001), no qual a definição de comunicação é “processo simbólico no qual a realidade é produzida, mantida, reparada e transformada” (LIMA, 2001).

As transformações pelas quais o cenário underground passou tem uma forte ligação com os bares cuiabanos. Segundo Glaucos Luiz Flôres Monteiro¹², no início os bares eram afastados, em bairros mais periféricos. No anos 1990 eles passaram a operar em bairros mais próximos ao centro, uma região da cidade considerada antiga, e por isso mesmo em desvalorização como espaço comercializável na modernização capitalista que exige sempre a produção do “novo”.

¹² Cf. nota 9.



Ante a desvalorização econômica, a atribuição de valor simbólico se revitaliza na medida em que novos atores sociais atribuem distintos sentidos ao espaço antes ocupado pela população cuiabana de origem estrangeira. A ocupação daquele trecho nos dias de hoje aponta para novos usos do espaço urbano, o que inclui o funcionamento de entidades trabalhistas (Sindicato de Professores), oficinas de tatuagem e mesmo um bar destinado ao público de rock, que é o Cavernas Bar¹³. É neste processo de transformação urbana que a espacialidade ocupada pelo Cavernas dota-se de sentido simultaneamente simbólico, mas também econômico, considerando que o bar busca ser minimamente autossuficiente como negócio e o negócio com sua singularidade de espaço cultural no Centro que se transforma.

Em 2014, ao completar dez anos de instalação e funcionamento no Centro de Cuiabá, hoje espaço de trânsito, mais que de permanência, o Cavernas Bar ganha, ele próprio, a condição de um espaço de fluxos: o bar, instituição no cotidiano da cidade, torna-se um lugar de socialidade no dia-a-dia e também condição de circulação de informações musicais do *heavy metal* e, de alguma maneira, de todo o cenário local. Nesta perspectiva, os bares underground podem ser entendidos como *zonas de fronteira*:

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, p. 73)

No caso de Cuiabá, tais *zonas de fronteira* funcionam ainda hoje como catalizadores de forças que ajudam a moldar a *singularidade* do movimento underground cuiabano e que auxiliam na fruição da produção simbólica desse segmento cultural. É evidente que este modo de construção da singularidade cultural não é exclusivo do cenário em questão:

De modo similar, o *rock underground* aparece como um modelo cultural supostamente único entre as diferentes tribos urbanas das Américas. Entretanto, a própria diferenciação entre regiões das Américas e suas diferentes realidades acabam particularizando as compreensões do *rock underground* dessas tribos, no sentido de que estas procuram adaptar as suas realidades àquele modelo/sistema

¹³ A primeira locação do Cavernas Bar, próxima à região central de Cuiabá, era a imagem personalizada de um *ambiente underground*: escuro e sem atrativos outros senão cerveja e música. Hoje a aparência é outra, e diferentes públicos frequentam o *lugar*. Apesar de o público, em sua maioria, ser ouvinte de *heavy metal*, Valdivino Ferreira Vilas Boas – dono do Cavernas e mais conhecido como Cachorrão – defende a ideia que desde o início o espaço não é “um bar de metal”, e sim *underground*, podendo abrigar do blues ao metal extremo, “sem modismos”.



cultural que possuem como referência, particularizando-o de acordo com as suas formas de compreensão do que seria este *rock underground*. (ROSA, 2007, p. 54)

Essa ressignificação do que é *underground* em Cuiabá, em especial no campo musical – tendo em vista ser possível uma abordagem mais ampla do termo –, é atualmente construída e vivenciada nos bares *subterrâneos*. Por mais que sejam poucos e que hoje inclusive abram espaço para apresentações culturais de cunho tão-somente comercial – bandas *covers*, por exemplo –, esse bares são espaços de convivência e resistência de jovens vestidos de preto, com coturnos e *spikes*: os *headbangers*¹⁴. Dialogando com a ideia de Peter Burke (2006), os bares underground em Cuiabá, para além de uma coordenada física para as bandas, são *lugares*:

O lugar, aí, não é apenas produto de relações sociais cuja singularidade é marcada pela combinação específica de múltiplas redes, o “lugar-encontro”, sempre dinâmico e em aberto, conectado ao mundo; ele está também mergulhado na densa espaço-temporalidade da própria natureza, nunca estática, que se reconstrói permanentemente em sua indissociável vinculação ao igualmente complexo mundo dos homens. (HAESBAERT apud MASSEY, 2008, p. 12)

São nestes *lugares* que os rituais comunicacionais do cenário musical underground em Cuiabá – adotando-se aqui a faceta metaleira do termo – operam na produção, distribuição e recepção de bens simbólicos. Com o avanço das novas tecnologias da comunicação, tem-se uma ampliação da atuação dos atores e do alcance da cultura *subterrânea* em geral. Em Cuiabá, observa-se, há uma apropriação de plataformas nas quais são divulgados vídeos, músicas e eventos. Bandas, entusiastas e produtores culturais se apropriam das tecnologias da comunicação de massa e fazem uso dos canais massivos para realizar um intercâmbio de informações e manifestações estético-sociais. É neste aspecto da comunicação – sob um viés cultural (LIMA, 2001) – que aproxima-se o underground cuiabano – notoriamente um movimento de características *glocais* – de uma perspectiva folkcomunicacional.

¹⁴ *Headbanger* é o termo usado para identificar os fãs de heavy metal e seus subgêneros. O termo faz alusão ao hábito de “bater cabeça” (*headbanging*) na cadência das músicas. Além do cabelo comprido e das roupas pretas, há outros itens que identificam um *headbanger*, como coletes jeans, logo de bandas de metal em jaquetas, *spikes* (“espinhos” metálicos presos em acessórios e vestimentas) e outros. No Brasil os *headbangers* são mais conhecidos como *metaleiros*, termo que ganhou projeção midiática na primeira edição do Rock in Rio, em 1985 – em parte pela utilização do termo por uma grande rede de televisão nacional –, e que teve a participação de Whitesnake, Iron Maiden, Scorpions, AC/DC, Ozzy Osbourne e outros.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

É a partir de algumas escolhas que se faz aqui apontamentos sobre o movimento underground cuiabano a partir dos espaços urbanos associados à sociabilidade e à fruição do que se produz enquanto expressão cultural. São esses apontamentos que aproximam a relação dialética entre a cultura *subterrânea*, lida como uma subcultura¹⁵, e a cidade de uma perspectiva folkcomunicacional. Por se tratar de um artigo, alguns aspectos não podem ser aprofundados, e por isso optou-se por identificar características desse cenário que dialogam com a proposta teórica de Luiz Beltrão (1980) e que reforçam o aspecto subalterno e marginalizado desse segmento cultural.

Inferi-se que a fruição de bens simbólicos e a sociabilidade nos *lugares* citados ajudam a construir a subjetividade do cenário e a destacar a figura de alguns *agentes-comunicadores*. São estes que, à sua maneira, se utilizarão de diferentes canais de comunicação – muitos deles (re)adaptados ao *ethos* do movimento – para realimentar as diferentes identidades ou possibilidades de identificação do que é ser *underground* hoje em Cuiabá.

O *ethos underground* em questão encontra sustentação em *lugares* como o Cavernas Bar, no qual prevalece o sentido já proposto na segunda metade do século XX de que o *underground* musical daria conta de bastar-se a si próprio, como mundo alternativo em meio à hegemonia de um mundo caracterizado pelo pensamento liberal e pela economia de mercado. Mas talvez o rock, como produto musical e midiático do século XX, carregue esta paradoxal existência de ser simultaneamente produto das liberdades individuais em meio às pressões da modernização ocidental e capitalista em países como o Brasil. Marginalizados, os integrantes desse movimento se mostram conscientes do uso político, estético e comunicacional dos canais massivos, mas preferem a uma não-adesão para fazer valer os princípios subterrâneos propostos por eles em nome de uma denegação de preceitos comerciais.

¹⁵ “Em suma, a subcultura é uma classe menor dentro de uma maior – um subgrupo não apenas social, mas também territorial, sexual, étnico, de geração, desviante etc. – que, por sua vez, pode ser outra classe para uma outra ordem ainda menor. Por isso a ideia de subcultura – em seu particular – herda todos os limites do conceito de cultura mais geral do qual é parte.” (CANEVACCI, 2005, p. 16-17)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura da juventude de 1950 a 1970**. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento**. In: A cultura pela cidade. Teixeira Coelho (org.). São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. Pg. 15-31.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: explorações das hibridações culturais**. São Paulo: Nobel, 1996.

_____. **Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JAMESON, Frederic. **Periodizando os anos 60**. In: Pós-modernismo e política. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, Venício Artur de. **Mídia: Teoria e política**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAZZOLENI, Florent. **As raízes do rock**. Tradução Andrea Gottlieb. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.



PERAZZO, Priscila Ferreira; CAPRINO, Mônica Pegurer. **Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional.** In: Comunicação e inovação: reflexões contemporâneas. Mônica Pergurer Caprino (org.). São Paulo: Paulus, 2008. Pg. 111-126.

ROSA, Pablo Ornelas. **Rock underground: uma etnografia do rock alternativo.** São Paulo: Radical Livros, 2007.

WILLIAMS, Richard J.. **Espaço público e cultura pública: teoria, prática e problemas.** In: A cultura pela cidade. Teixeira Coelho (org.). São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. Pg. 33-47