

Música na cultura ‘underground’: Precariedade e improviso nos registros sonoros da cena metaleira em Cuiabá, Brasil¹

Iuri Gomes Barbosa²
Yuji Gushiken³

RESUMO

No modelo teórico da “comunicação como cultura”, proposto por Venício Artur de Lima (2001), este artigo aproxima a teoria da Folkcomunicação proposta por Luiz Beltrão (1980) das *maneiras de fazer* (DECERTEAU, 2008) que constituem uma cena musical (BENNETT, 2004; STRAW, 2012), em especial no que se refere aos registros sonoros da cena metaleira em Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Compreender o processo de produção dos registros da cena metaleira possibilita visualizar como se dá a relação entre uma cultura juvenil e o espaço urbano na qual ela circula e se reproduz, bem como lança luz sobre maneiras alternativas de construção de uma memória sonora. Como pano de fundo, apresenta-se de que maneira as práticas socioculturais e valores morais das décadas de 1960-1970 reverberam nos estratagemas das bandas *underground* em Cuiabá, localizada entre o cerrado e o Pantanal Mato-Grossense.

Palavras-chave: Underground; Folkcomunicação; Precariedade; Memória; Cuiabá.

INTRODUÇÃO

A cidade de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, no Centro-Oeste brasileiro, passa na virada do século XX ao século XXI pela sua experiência de metropolização, ao mesmo tempo em que carrega, em sua contemporaneidade, características das hinterlândias dos ermos sertões entre o cerrado do Centro-Oeste e o Pantanal Mato-Grossense.

O município, entre atributos e problemas de toda espécie, apresenta dimensões de uma semiosfera sonora, com gêneros musicais variados, cuja amplitude oscila entre o moderno e o tradicional: do cururu à música eletrônica, da música de concerto às variações do heavy metal. É neste cenário de distintas sonoridades que, desde a década

¹ Trabalho apresentado no GT 2 (Morfologia da Folkcomunicação: Gêneros e Formatos) na XVIII Conferência Brasileira de Folkcomunicação, realizada de 02 a 05 de maio de 2017 na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e na Faculdade Integrada de Pernambuco (FaciPE), em Recife, Pernambuco, Brasil. O artigo apresenta dados parciais de tese de doutorado em desenvolvimento no âmbito do projeto de pesquisa “Comunicação e Cidade: Interfaces Interdisciplinares” (Propeq-UFMT) e na Linha de Pesquisa em Comunicação e Mediações Culturais do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (PPG ECCO-UFMT/Cuiabá).

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 (PPGECCO-UFMT/Cuiabá). E-mail: yug@uol.com.br.

de 1980 insiste em movimentar-se pelo espaço urbano um movimento cultural cujo mote identitário ainda hoje, em pleno século XXI, autodenomina-se de “underground”.

Neste artigo, buscamos apresentar a emergência e a trajetória do *heavy metal* em Cuiabá, em especial sobre *maneiras de fazer* (CERTEAU, 2008) das bandas para realizar gravações de trabalhos musicais. O modo subalterno e desviante – leia-se alternativo – de alguns dos registros sonoros aproxima a cena metaleira produzida em Cuiabá ao modelo teórico da folkcomunicação proposto por Luiz Beltrão (1980). A aproximação entre *underground* e folkcomunicação se dá na maneira como o grupo de metaleiros produz música à margem da cultura *mainstream* midiática, transmite enunciados discursivos através da produção musical e busca distintas maneiras de produzir gravações dos trabalhos de composição.

Faz-se necessário apresentar as táticas operadas pelas bandas *underground* em Cuiabá e assim descrever o cenário musical da cena metaleira na relação direta com o entorno urbano. A justaposição de uma *cena musical* a um dado espaço urbano torna possível observar como é construída a prática musical dos atores envolvidos. Assim, interessa-nos também compreender a relação estabelecida entre músicos e a cidade, e como são construídas as condições materiais e simbólicas para o processo tático de comunicação nas gravações das bandas. Para tanto, usa-se como subsídio o modelo teórico proposto por Venício A. de Lima (2001) da “comunicação como cultura”, a partir do qual:

“[...] busca-se a compreensão [...] das representações e práticas culturais que expressam os valores e significados construídos na relação entre a mídia e as demais instituições da sociedade urbana contemporânea. [...] Aqui o consumidor é visto como ativo e construtor das mediações culturais” (LIMA, 2001, p.49-50)

A trajetória artística das bandas *underground* caracteriza-se pelo afastamento das atividades comerciais das grandes gravadoras, as chamadas *majors*. Desde a década de 1990, a emergência e a popularização do acesso às novas tecnologias digitais permitiram às bandas produzir registros sonoros em estúdios caseiros (*home studios*). A tecnologia torna-se e firma-se como o elemento mediador entre o que se produz subterraneamente numa cena musical e a divulgação dessa produção. Na atual sociedade em rede, dada as novas condições do ambiente tecnológico, o *underground* ganha outra condição de visibilidade midiática.

O espaço urbano, cada qual em sua singularidade, apresenta as demais variáveis que favorecem a apropriação dos meios técnicos para a produção de uma subjetividade *underground* e a produção da vida social dos grupos que optam por este estilo de vida no século XXI. A socialidade *underground* se atualiza nos encontros face-a-face, em especial quando são realizados shows musicais, através dos quais a cena musical encontra meios para reunir seus adeptos e promover a difusão do gênero musical preferido. O próprio conceito de *cena musical* remete à relação do espaço citadino com os gêneros musicais:

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 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 localmente⁴. (BENNETT, 2004, p. 223)

O ambiente *underground* cuiabano apresenta uma relação muito próxima entre a experiência de urbanização da cidade e as condições de reprodução da cena metaleira. A mudança do meio é imanente à mudança de uma cena musical. Will Straw, professor e pesquisador canadense que na década de 1980 começou a deslindar o termo, atualizou a ideia do que é uma *cena musical* nos dias atuais: “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).

A relação entre uma cena musical e o seu entorno urbano favorece a compreensão da própria ideia do que significa o *underground* no século XXI em Cuiabá, cidade localizada entre o cerrado e o Pantanal Mato-Grossense. Assim, para se apreender o significado do que pode ser o *underground* nos dias de hoje, convém buscar as referências históricas da década de 1960, período em que o *rock’n’roll* se instituiu como *leitmotiv* ideológico e sonoro para dar vazão à insatisfação de parte da juventude mundo afora. Apesar de hoje o *rock’n’roll* estar associado a uma indústria cujas engrenagens envolvem diferentes tecidos sociais tendo o lucro como força-motriz, os primórdios deste gênero musical estão ligados ao universo *folk*, às tradições musicais

⁴ “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)

rurais do sul dos Estados Unidos (*blues* negro e *country* branco), cuja fusão rítmica ainda não era chamada “rock’n’roll” (MAZZOLENI, 2012).

São muitos os atores e os elementos simbólicos envolvidos no surgimento e na consolidação do *rock’n’roll* como gênero musical. Porém, o cenário sociocultural do pós-Guerra nos Estados Unidos foi relevante para que este estilo, inicialmente atrelado a artista negros⁵ e considerado ofensivo (por conta da dança, pela *atitude* lasciva dos músicos), fosse entendido enquanto abundância comercial aparentemente sem fim (MAZZOLENI, 2012). O *rock’n’roll* surgiu, assim, a partir da união de diferentes estilos, como o *blues*, *gospel*, *country* e o *rhythm and blues*, sendo uma gravação de 1951 um dos marcos iniciais⁶.

Segundo o pesquisador brasileiro Waldenyr Caldas (2008), o *rock’n’roll* aportou no Brasil em 1955 na voz de Nora Ney, uma cantora de boleros e samba-canções que interpretou a música *Rock Around The Clock*, que já era sucesso nos Estados Unidos na interpretação de Bill Haley & His Comets⁷. Porém, a aceitação do público brasileiro à versão de Nora Ney não foi positiva, e a recepção ao gênero só ocorreria de fato em 1956 com o filme *Ao Balanço das Horas*, cuja trilha sonora era justamente *Rock Around The Clock* na voz de Bill Haley. Com a repercussão nacional alcançada na década de 1950, o *rock’n’roll* chegaria a Cuiabá em meados dos anos 1960.

À medida em que o *rock* ganhava adeptos e se difundia comercialmente pelo mundo como produto da chamada indústria cultural, nos Estados Unidos uma agitação em outra direção ganhava notoriedade a partir de ações de poetas marginais, quadrinistas de fanzines e de quem ouvia e fazia trabalhos musicais não comerciais. Era um movimento, em grande parte, de resistência à apropriação da cultura musical negra (*jazz* e *blues*) pela elite branca, mas que acabou sucumbindo ao avanço do capitalismo a partir da década de 1960:

[...] 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

⁵ “Muita gente pensa que fui em quem lançou esse negócio, mas o rock’n’roll estava lá muito antes de eu chegar. Ninguém consegue cantar esse tipo de música tão bem quanto os negros. Sejamos honestos: eu não consigo cantar como Fats Domino. Eu sei muito bem disso” (ELVIS PRESLEY apud MAZZOLENI, 2012, p. 175).

⁶ A música *Rocket 88*, escrita por Ike Turner e gravada em 5 de março de 1951 em Memphis (Mississippi, EUA) por Jackie Brenston & His Delta Kings, é considerada o primeiro sucesso e, portanto, um dos marcos iniciais do gênero.

⁷ Bill Haley & His Comets – Bill Haley & Seus Cometas, em tradução livre – foi uma banda norte-americana nascida nos anos 1950.

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 década de 1960 é emblemática para a compreensão das transformações socioculturais ocorridas mundo, no Brasil e, especificamente, em Cuiabá. Trata-se de um período de efervescência cultural cuja estética musical e visual ainda hoje reverberam em diferentes espaços urbanos. A valorização da liberação sexual e da legalização das drogas e o posicionamento contra os preceitos morais da sociedade vigente na época fertilizaram o terreno cultural e ideológico para o surgimento do que hoje se denomina *underground*.

No século XXI, o *underground* apresenta-se difuso em sua concepção, mas continua muito próximo ao *estar e permanecer* alheio aos circuitos de valor de troca que caracterizam o desenvolvimento do capitalismo como modo de produção econômica. No que tange à criação musical, esta atitude atribui enfaticamente valor simbólico à produção que se afasta do *mainstream* midiático e cultural, caracterizado pela produção, circulação e consumo enfaticamente comercial.

Apresentar-se como *underground* atualmente passa por uma relação com o entorno urbano, com as localidades onde as práticas de comunicação encontram espaço para se difundir pelas bordas sociais:

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*. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006: 18)

Observa-se, assim, que atrela-se ao *rock’n’roll* um caráter contestatório aos padrões dominantes e socialmente estabelecidos (CHACON, 1982), e isso se estende ao que é considerado *underground* – ou o que faz-se *underground*. Há nestas relações sociais o embrião da *atitude underground* que teve início nos Estados Unidos e, junto a cultura massiva, foi difundida mundo afora, ganhando contornos de acordo com o local onde se desenvolveu – como é o caso de Cuiabá.

Neste sentido, há uma aproximação do que é marginalizado socialmente, na teoria comunicacional de Luiz Beltrão (1918-1986). Analisando manifestações folclóricas, o teórico brasileiro lançou olhar sobre segmentos da população que, à sua maneira, transmitiam informações e circulavam no tecido social. É esta observação que tem correspondência ao *modus operandi* de grupos culturais marginalizados, tais como as bandas de *rock* e *heavy metal* em Cuiabá. É a partir deste espectro teórico que serão deslindadas ponderações sobre algumas das táticas de gravação destas bandas.

1. CIDADE, PAISAGENS SONORAS E ROCK

A cidade de Cuiabá, cuja fundação está ligada à mineração em garimpo de ouro por bandeirantes paulistas, completará 300 anos em 2019. Descrições de Cuiabá do século XIX apontavam na cidade a produção e circulação de uma sonoridade musical erudita que possibilitava tornar menos monótona a vida provinciana (RODRIGUES, 2000), com destaque ao piano. Cuiabá é descrita 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 construída.

Desta Cuiabá cujas casas possuíam quintais com laranjeiras, limoeiros, goiabeiras e cajueiros, passa-se à cidade com prédios, automóveis, habitantes oriundos de várias partes do país e que conta hoje com uma economia voltada para produção de serviços, embora a economia mato-grossense esteja fortemente ligada ao agronegócio. As transformações no tecido urbano e cultural de Cuiabá iniciam-se notadamente na década de 1960, período de mudanças no Brasil e no mundo. Houve uma alteração da paisagem visual e sonora da cidade. Cada cidade possui uma ecologia acústica composta por mensagens que constituem as paisagens sonoras. No caso cuiabano, uma dessas sonoridades é o *rock'n'roll* e suas diferentes vertentes, dentre elas o *heavy metal* e seus subgêneros.

A década de 1960 é um marco importante para se situar o *rock'n'roll* no espaço urbano de uma Cuiabá que então testemunhava, no Oeste brasileiro, o processo de modernização do país. Enquanto a cidade expandia seus horizontes físicos – novos bairros, abertura de avenidas –, o âmbito cultural, em especial o musical, também acompanhava tais transformações. Em 1961, por exemplo, foi fundado o Conservatório Mato-Grossense de Música, no qual eram oferecidas aulas de piano, teoria musical, acordeão, violão e harmonia.

É em meio a este cenário de transformações estruturais e simbólicas que o *rock'n'roll* aporta em Cuiabá, tendo como inspiração estética e sonora a Jovem Guarda, que tinha como maior representante Roberto Carlos. Em Cuiabá, a banda pioneira a gravar um disco de rock foi Jacildo e Seus Rapazes⁸, que lançou um único disco em 1966, *Lenha – Brasa e Bronca*, pela gravadora Califórnia, de São Paulo.

Moracyr Isac Anunciação⁹, primeiro baterista da banda de Jacildo, lembra que naquela década o *rock* não era bem visto socialmente, assim como aconteceu em outros países. Ele relata que naquele período os músicos precisavam procurar locais para as apresentações, algo que perdurou na cena contemporânea. Soma-se a isso a dificuldade de comprar instrumentos musicais, caixas amplificadoras e todo e qualquer item que integra a formação de uma banda.

Em Cuiabá, porém, houve um dos espaços mais importantes nesse período inicial de absorção do *rock*, não apenas em termos locais, mas também nacional, que foi o clube noturno Sayonara¹⁰. Apesar da fama das bandas de *rock* não ser das melhores, a segunda banda de Moracyr, chamada de Janghs7, chegou a se apresentar na inauguração da primeira retransmissora televisiva de Cuiabá, em 1969, na típica cooptação das culturas populares pela então nascente indústria midiática.

Durante a década de 1970 é possível observar que uma linguagem roqueira mais engajada politicamente passa a circular pela cidade. Ressalta-se que, naquela década, artistas como Raul Seixas e grupos de tendência progressista, mesmo que sem uma divulgação massiva, foram importantes para a consolidação de uma vertente musical mais pesada em Cuiabá. Foi nesse clima de contestação que surgiram bandas como Barato Estranho, Apocalipse 2000 e Kabbalah, formadas entre o final da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980. Em entrevista¹¹, Glaucos Luiz Flôres

⁸ A banda chegou a abrir o show de Roberto Carlos no Sayonara. Cf. nota 8.

⁹ Entrevista concedida no dia 28 de outubro de 2016, na casa de Moracyr Isac Anunciação, no bairro Jardim Mariana, em Cuiabá. Moracyr foi o primeiro a usar uma bateria completa em Cuiabá (com bumbo, caixa e pratos num mesmo instrumento). A entrevista foi filmada para posterior confecção de um documentário sobre a emergência e trajetória do *rock/heavy metal* cuiabano.

¹⁰ O Sayonara foi um conhecido e importante espaço cultural em Cuiabá, tendo recebido nos anos 1970/1980 muitos artistas conhecidos nacionalmente, entre os quais Maysa, Jair Rodrigues, Beth Carvalho, Alcione e o já citado Roberto Carlos. Fechou as portas na década de 1980, e a construção foi demolida em 2004 para a construção de um residencial.

¹¹ Entrevista concedida no dia 13 de maio de 2015, nas dependências da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá. O material foi filmado, assim como a entrevista de Moracyr, para ser usado no documentário sobre a emergência e trajetória do *rock/heavy metal* cuiabano.

Monteiro¹², que integrou as três bandas, relata que os grupos de jovens em idade colegial se reuniam para ouvir e fazer música com o objetivo de evidenciar uma postura política contrária à estrutura sociocultural vigente na cidade.

Ressalta-se que naquele período a concepção sonora e visual do que era o *heavy metal* começara a ganhar corpo com o lançamento mundial do primeiro e homônimo disco da banda Black Sabbath, em 1970. Soma-se a isso o movimento *punk* na Inglaterra, cujo mote *do it yourself* (faça você mesmo) ainda hoje ajuda a definir as estratégias de ação do chamado *underground* roqueiro cuiabano, o que inclui as formas de fazer circular música pela cidade. Vale lembrar ainda que foi justamente nesse período, entre 1960 e 1970, que a teoria da Folkcomunicação foi gestada no Brasil concebendo a condição dos marginalizados econômica e culturalmente.

A politização através do *rock* em Cuiabá perdurou na década de 1980, período em que a sonoridade mais pesada e uma linguagem *underground* mais definida começa a se estabelecer na cidade. Um grupo de músicos e entusiastas de uma sonoridade mais pesada passam a se encontrar numa feira de artesanato na Praça Alencastro, no Centro da cidade. O interesse comum por gêneros musicais mais “agressivos” (notadamente o *thrash metal* e o *hardcore*, subgêneros do *heavy metal*) fez com que muitos jovens se encontrassem para trocar informações sobre discos ou apenas ouvir música, fazendo do centro da cidade um ponto de encontro dos fãs de “música pesada”.

Naquele período, e dadas as condições de consumo material e simbólico, o público do heavy metal atuava como *agentes comunicadores* no *underground* cuiabano. O acesso a discos de vinil, fitas K-7 e materiais informativos (revistas, zines) era restrito pela distância da cidade aos grandes centros urbanos como São Paulo e pelas condições financeiras dos integrantes da cena. Quem possuía, por exemplo, um disco do Iron Maiden¹³ o emprestava para que os demais o reproduzissem em K7. Este era um dos modos como as informações sonoras circulavam na constituição desta cena musical

¹² 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).

¹³ Banda britânica de *heavy metal* formada em 1975 pelo baixista Steve Harris. Hoje é, indubitavelmente, uma referência mundial no gênero. Trata-se de uma banda importante na própria história do heavy metal no Brasil, pois foi devido à sua participação no primeiro Rock in Rio, em 1985, que surgiu o termo “metaleiro” - por conta de uma matéria veiculada na Rede Globo. A apresentação da Iron Maiden no Brasil se deu durante a *World Slavery Tour* 84/85, do disco *Powerslave* (1984), um clássico na discografia da banda e do panteão *heavy metal*.

numa cidade como Cuiabá. Porém, esse altruísmo musical – que pode ser hoje entendido como os primórdios da pirataria – perdeu-se com o tempo, sendo praticamente extinta a partir do fácil acesso a bens simbólicos possibilitado pela Internet.

A partir de afinidades musicais e pessoais, jovens montavam bandas (Força Vital, Atenas, Petardo, G.T.W. e outras) e organizavam shows. Mais uma vez, o distanciamento geográfico de Cuiabá dificultava a aquisição de equipamentos e do mínimo de estrutura para realização de eventos de cunho *underground* – o que levava as bandas em busca constante de lugares improvisados para suas apresentações. A precariedade material trazia os traços que definem a *atitude underground* aderentes ao lema *do it yourself* do movimento *punk* inglês.

Os anos 1990 e a primeira década de 2000 foram marcados por essa precariedade material e marginalidade simbólica que forçou as bandas a buscar e inventar *maneiras de fazer* num processo de *antidisciplina*:

Essas “maneira de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural.” Trata-se de “[...] formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância”. Esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, à rede de uma antidisciplina [...]. (CERTEAU, 2008, p.41-42

Um exemplo dessa *antidisciplina* foi o Sexta-Feira na Praça, evento realizado uma vez por mês entre 1994 e 1996 por Claudemir Jr., que sequer tocava em banda. Cada um contribuía com um instrumento, uma caixa de som e ajudava na logística do evento: panfletagem, organização, passagem de som e afins. A busca por locais para shows, questão cara ao cenário musical cuiabano desde a década de 1960, também integra o conjunto de trajetórias indeterminadas que a cena escolhe para se manter nesse processo de *antidisciplina* com relação ao ambiente urbano no qual se desenvolve.

Atualmente a cena se mantém com poucas bandas em atividade, sendo escassos os shows, realizados em bares, sendo o principal deles o Cavernas Bar¹⁴. Nos dias de hoje, é neste espaço onde são divulgadas enfaticamente as gravações realizadas pelas bandas locais e por onde circulam artistas de outras cenas culturais (artes plásticas,

¹⁴ Sobre bares e a cena *underground* roqueira/metaleira cuiabana, cf.: GOMES, Iuri Barbosa; GUSHIKEN, Yuji. Música e cidade: bares e lugares de heavy metal e meio a transformações urbanas em Cuiabá (Mato Grosso, Brasil). In: Revista Razón y Palabra. Dinámica de la cultura de la ciudadanía y de la inclusión social Vol. 20 Num. 4_95 Oct.-Dic. 2016. pp. 369-390. Disponível em: < <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/827/835> >.

teatro, audiovisual). O Cavernas Bar é o lugar onde ativistas do *underground* ainda se encontram e buscam dispor seus trabalhos musicais em forma de CDs caseiros. Dentre estes estão os registros sonoros, que configuram a memória musical da cena roqueira/metaleira cuiabana.

2. REGISTROS SONOROS: A EXISTÊNCIA MIDIÁTICA DO UNDERGROUND

O acesso a registros de bandas de *heavy metal*, no caso da cena musical em Cuiabá, apresenta-se como necessidade de um trabalho histórico em busca de memórias esquecidas em busca de leitores. A limitação de acesso às benesses da tecnologia sempre foi um empecilho à produção musical fora do *mainstream* cultural, seja no Brasil ou no exterior.

Este quadro de precariedade foi, também, a força-motriz para experimentações diversas no âmbito da cultura underground. Ao longo dos anos, o avanço tecnológico permitiu um aprimoramento no que diz respeito à captação, timbragem e posterior mixagem dos registros musicais. E hoje, com a disponibilidade de estúdios caseiros (*home studios*), bandas sem gravadoras e sem projeção midiática conseguem gravar discos, realizar apresentações em circuitos alternativos e difundir a estética *underground*.

A cena *underground* em Cuiabá, considerando a distância geográfica das demais capitais, sofre a limitação de acesso a instrumentos e equipamentos para realizar gravações. A banda Jacildo e Seus Rapazes, por exemplo, teve de se deslocar a São Paulo para gravar o seu *long-play* na década de 1960 – e somente 20 anos depois outra banda de rock foi para a capital paulista gravar, a Caximir.

Observa-se que as condições geográficas e de disponibilidade de consumo na cidade apresentavam-se como obstáculos às atividades das bandas, e as condições estruturais e materiais não se alteraram muito ao longo dos anos. Nos dias de hoje, as bandas passaram a utilizar mais as benesses da modernização tecnológica, principalmente no que diz respeito a acesso e consumo de bens materiais, como instrumentos musicais e *hardware* para gravação digital.

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 sus 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)

Para apreender parte da produção de baixa visibilidade do *underground* em Cuiabá, a pesquisa realizada para a confecção da tese sobre este tema baseia-se em observações *in loco* e em entrevistas. Fez-se um recorte do que já foi apurado para, neste artigo, apresentar os primeiros dados sobre uma das questões midiáticas e comunicacionais do trabalho de investigação: como se realizavam, em décadas anteriores, as gravações de músicas pelas bandas explicitadamente *underground* em Cuiabá e como esse processo, *os modos de fazer* das poéticas contemporâneas, está relacionada com a cidade e com o processo comunicacional alternativo das bandas.

Joelcio Fagundes¹⁵, hoje consultor comercial, entrou para a cena no final de 1993, tendo integrado a banda GTW (Great Third World), que já era conhecida na cena local, em 1995. Ele lembra que naquele período as bandas possuíam fitas demo, nas quais o registro é feito em fitas K-7. O processo de gravação era no estilo “mambembe”, muitas vezes feita numa única tomada (*one take*, no linguajar de estúdio) ou aproveitando-se das oportunidades para registro em shows ao vivo. “Quando o cara da mesa de som tinha um *deck*, colocava a fita cassete, dava *play-rec* e pronto: estava gravando. Naquela época era isto”, relata.

Relato semelhante é feito pelo hoje publicitário Jomar Brites¹⁶, que começou a integrar bandas no cenário no início da década de 1990 e desde 2007 é vocalista da banda Sr. Infame. Apenas três bandas das cinco da qual Jomar fez parte tem material gravado, sendo dois deles feitos numa única tomada. “Quando fui vocalista do Blokeio Mental¹⁷, gravamos no sistema *one take* mesmo. Não ficou ruim, mas faltou peso e uma produção que um estúdio de qualidade poderia nos proporcionar”, explica.

Esse método de gravação, embora precário se comparado com as possibilidades de um estúdio profissional, foi fundamental para se registrar as bandas seminais da cena *underground* em Cuiabá. Uma delas é a S.S., a primeira em Cuiabá a se autodenominar *heavy metal*. Trata-se de um show realizado pela banda em Campo Grande, capital de

¹⁵ Segunda entrevista cedida por Joelcio para a pesquisa. Esta, porém, foi realizada via *WhatsApp* no dia 8 de abril de 2017.

¹⁶ Entrevista realizada via *e-mail* no dia 8 de abril de 2017.

¹⁷ Jomar foi vocalista das bandas Homicídio (1991-1994), Biniditos (1995), Blokeio Mental (1996-1998) e Karrascos (2001-2007)

Mato Grosso do Sul, no final da década de 1980, e registrado em fita K-7. O material está disponível na Internet¹⁸, e poucas pessoas possuem o registro físico atualmente.

Da primeira leva de bandas da cena underground cuiabana, a única a gravar com em condições profissionais foi a Extremunção, que se deslocou até Brasília para gravar uma fita-demo com três músicas, já da década de 1990. A fita K-7, bem como o CD da Extremunção, são itens raros. “Infelizmente o rock *underground* cuiabano da década de 80 e início dos 90 pecava pelo amadorismo”, lamenta Jomar acerca da indisponibilidade desses registros sonoros.

As bandas que iniciaram suas atividades no início da década de 2000 passaram a utilizar outros métodos para realizar as gravações. A banda Hellzen (2004-2008), da qual Joelcio foi vocalista e baixista, investiu dinheiro na gravação de um CD-demo em 2007, mas também se utilizou dos contatos feitos na cena para baratear o custo. Porém, o processo ainda assim foi marcado pela precariedade. “Como o baterista e o guitarrista não tinham experiência de estúdio e não tocavam com metrônomo, foi gravada a bateria como guia, e sobre ela foram gravados os demais instrumentos e a voz¹⁹”, relembra. Foram prensadas 100 cópias, encartadas num material gráfico em preto e branco, reproduzido em fotocópia, no qual constavam as letras e a história da personagem criada pela banda.

“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”, diz Joelcio. Metade dos CDs foi distribuída no show, e o restante foi enviado a rádios underground Brasil afora. “Geralmente no *underground* é dessa maneira: você é obrigado a fazer a coisa para cumprir com a sua palavra”, afirma Joelcio, que pagou as despesas da gravação com a bilheteria do show de lançamento. Por fim, todas as faixas gravadas foram disponibilizadas posteriormente na Internet.

Há bandas que utilizam-se de *home studio* para realizar seus próprios registros. A Gorempire, formada em 2001 e cujo estilo é *death metal*, é uma delas. O uso de estúdios caseiros é uma *maneira de fazer* que poucos dominam, tanto pela falta de equipamentos como pela inexperiência no assunto. No caso do Gorempire, o esquema não é diferente de outros *home studios* que existem pela cidade: um (bom) computador,

¹⁸ S.S. Live Tape '87. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y17tDMefE3U>

¹⁹ No processo “tradicional” e realizado pelo *mainstream* o comum é ter um instrumento melódico como guia para as demais gravações.

alguns microfones e uma placa de áudio. Com estas condições tecnológicas, a banda gravou o EP *...For Vermins*, em 2014. Em entrevista a um blog²⁰, o baixista e atual vocalista da Gorempire discorre um pouco sobre a *maneira de fazer* que a banda encontrou para escoar a produção autoral:

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*)

Estes relatos apresentam evidências das táticas de atuação que as bandas do *underground* cuiabano utilizam para realizar seus registros musicais. As práticas envolvidas nas gravações acima citadas envolvem as condições táticas, “[...] uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.” (DE CERTEAU, 2008, p. 42). A mediação estabelecida entre a música *underground* cuiabana – em especial a faceta roqueira/metaleira – e o seu entorno urbano é feita através de uma prática cultural que absorve diferentes discursividades.

A utilização das novas tecnologias passa por esse *saber fazer* que hoje é mais comum e difundido entre grupos artísticos-musicais devido à popularização do consumo de tecnologias digitais e a consequente produção de informação na Internet. O que é *subterrâneo* hoje também circula na rede, produzindo um outro regime de visibilidade e existência simbólica que já não se resume aos preceitos da visibilidade da comunicação de massa. O objetivo no ambiente *underground* é manter conscientemente uma postura de estar à margem da produção artística enfaticamente econômica, mas aproveitando das benesses e dos itens materiais que são mais comuns na cultura massiva ou do *mainstream* midiático. “É um caminho só de ida, as plataformas te dão maiores dimensões, rompem fronteiras. Acredito que o *underground* tem que entender e partilhar dessa evolução. Não dá pra ficar saudosista e achar que fita k7 vai durar para sempre”. (JOMAR, 2015, *on-line*)

²⁰ Entrevista concedida por Luiz Augusto “Magrão” ao blog Questões e Argumentos. Disponível em: <<http://questoeseargumentos.blogspot.com.br/2014/10/gorempire.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

Este processo de apropriação de bens materiais é o que singulariza as gravações das bandas em Cuiabá. À medida que a população da cidade cresceu, desenvolvendo-se nela um mercado consumidor, aumentaram também as ofertas de instrumentos que possibilitam que a cena se reproduza e que promova seus próprios métodos de registro audiovisual. As dificuldades enfrentadas nas décadas anteriores parecem mitigadas atualmente, pois o acesso a informação é maior, e alguns integrantes da cena inclusive mencionam essa facilidade como causa de novas questões existenciais da própria cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do aparente distanciamento entre as culturas populares brasileiras e o movimento *underground* como um todo, é possível tecer um paralelo no que se refere ao modo tático de transmitir enunciados discursivos. Em ambos os casos, a transmissão se dá de forma marginalizada e em grande parte aos improvisos: o manual é escrito à medida que é empiricamente enunciado. E esta *maneira de fazer* a partir do que é imposto e do que está disponível é aqui compreendida enquanto resistência contra a cultura do *mainstream* midiático e cultural

É esta postura deliberada de enfrentamento com relação aos modos de produção cultural vigente que caracteriza as bandas de *rock* e *heavy metal* em Cuiabá, principalmente no que se refere aos registros sonoros. A compreensão do processo de produção dos registros da cena metaleira cuiabana possibilita visualizar como se dá a relação entre uma cultura juvenil e a cidade na qual ela circula e se reproduz, bem como lança luz sobre maneiras alternativas de construção de uma memória sonora.

O acesso restrito aos bens materiais que viabilizam o processo de gravação (de instrumentos musicais a *hardware* de gravação) marcou todo um período da cena em questão. Não por acaso, as memórias do *underground* precisam ser produzidas a partir de depoimentos que atualizam a cena para leitores e interessados nos dias atuais.

Assim, tem-se uma descrição desta cena musical que se molda à medida que a cidade abre possibilidades simbólicas e materiais para que ela se perpetue e circule pelo tecido urbano. A movimentação é maior à medida que seus atores compreendem e se apropriam dos processos técnico-comunicacionais em voga ou inventem formas alternativas e circunstanciais para criar sua subjetividade. Os registros que compõem a memória sonora do *underground* metaleiro em Cuiabá são fruto de um conjunto de



**XVIII Conferência Brasileira de Folkcomunicação
Recife-PE, 02 a 05 de maio de 2017 – UFRPE/FACIPE**

ações desviantes cujos produtos finais – fitas K-7 e CDs-demo – já trazem em si as marcas distintivas que singularizam esse saber-fazer.

Referências bibliográficas

BELTRÃO, L. Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

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%20Scenes.pdf> > Acesso em 01 de setembro de 2016.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: Anais do 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.

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

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.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

JANOTTI Junior, Jeder. 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, mai/ago, 2012.

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.

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

RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps. *Movimento musical em Cuiabá*. Cuiabá: Ed. da Autora, 2000.

SMITH, H. Herbert. *Do Rio de Janeiro a Cuiabá – notas de um naturalista*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1992.

STRAW, Will. Cultural Scenes and the Unintended Consequences of Policy. In: *Loisir et société / Society and Leisure*. Volume 27, número 2, 2004, p. 411-422.