AS FISSURAS DA REGIÃO: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES DISRUPTIVAS NA CENA DE ROCK INDEPENDENTE DE GOIÂNIA/GO

THE CLEFT OF REGION: THE DISRUPTIVES IDENTITIES CONSTRUCTION IN THE INDEPENDENT ROCK SCENE OF GOIÂNIA/GO

Rubens de Freitas Benevides[1]

Resumo

Este artigo busca explorar as formas como os jovens goianienses, através da produção cultural, em particular dos gêneros musicais do *rock and roll*¸ implementaram formas de rompimento com a dominante cultural do estado de Goiás, conhecida como cultura *country*. Rompimento esse que adquire um caráter político na medida em que parte da construção de uma identidade que, por não estar alinhada às formações discursivas estabelecidas, revela as fragilidades dos discursos dominantes na região em sua tentativa de unificar as identidades segundo critérios essencializados.

Palavras-chave: Identidade, cena independente, cultura country

Abstract

This article seeks to explore how goianian young through cultural production, particularly of the musical genres of rock and roll, implement ways of disruption with the dominant culture of the state of Goiás, known as country culture. This disruption acquire a political character as starts of the construction of an identity that, because is not aligned with the established discursive formations, reveals the fragilities of the dominant discourses in the region in its attempts to unify the identities according to essencialized criterion.

Key words: Identities, independent scene, country culture

1 Professor de Sociologia do Departamento de História e Ciências Sociais da UFG/Campus Catalão

O presente trabalho pretende abordar criticamente a predominância do estilo *country* na cultura goiana e, em particular, no campo de produção musical da capital Goiânia. Neste sentido, aborda, também, a emergência de novos discursos e práticas que rompem com os modos predominantes de abordagem do "povo" goiano e de interpelação da identidade goiana.

Em que pese a existência de novos discursos e práticas disruptivas, particularmente no campo de produção musical, o predomínio do estilo *country* ultrapassa as barreiras deste campo, transbordando para a esfera política e econômica, para as práticas culturais difundidas no estado e para as formas de comportamento.

O *country* consiste no representante simbólico dos interesses políticos e econômicos dominantes na região, não se restringe, portanto, apenas à música, possuindo grande importância na própria conformação da identidade goiana. Isto se deve, por um lado, à proeminência que a agropecuária e, posteriormente a agroindústria, adquiriram no processo de integração estadual ao mercado nacional-capitalista, a partir dos anos 1920.

Por outro lado, as correspondências dos processos políticos e econômicos na mentalidade, nos valores, nos discursos e nas práticas culturais em Goiás e Goiânia, apontam para o fato de que se mantiveram fortes traços das antigas tradições rurais – vigentes antes do intensivo processo de urbanização ocorrido no estado a partir da década de 1960 – na cultura e nas formas de comportamento estabelecidas.

O estilo *country* – que adquiriu grande sucesso e visibilidade nos meios de comunicação massivos apenas a partir do final dos anos 1980 – demonstra e sintetiza o processo de manutenção dos componentes sócio-psicológicos de origem rural, no entanto, neste caso, adaptados ao contexto urbano, moderno e complexo das cidades, especialmente da capital Goiânia.

Isto decorre do fato de que o *country* – através da indústria cultural e da influência da matriz estadunidense – consiste no resultado de uma atualização do imaginário goiano. Imaginário fundamentado nas ideias de rural e sertão e difundido pela literatura, pela historiografia, pelos contos populares, pelos versos e pelas músicas. Neste sentido o *country*, ao reelaborar a noção de sertão, acaba por manter vivo o imaginário rural e, por consequência, suas representações, tais como as festas, os significados, os símbolos, as musicas, os versos e o vocabulário. O *country*, a partir da segunda metade da década de 80 passaria a ser utilizado em Goiás para designar todas as manifestações da ruralidade no estado, a saber, os rodeios, as festas agropecuárias e até a chamada música sertaneja.

O fenômeno central da ruralidade em nível nacional são as feiras ou exposições agropecuárias, no plano local, a Exposição Agropecuária de Goiânia exerce esse papel, constituindo-se, segundo Silva (2001), em um misto de "feira de negócios, festa popular, música, *shows*, dança e até mesmo a reza, através das chamadas missas sertanejas que se popularizam em Goiás" (SILVA, 2001, p. 18).

Todos os anos, desde 1989, tradicionalmente nos primeiros dias de exposição, ocorre, a chamada Cavalgada; trata-se de uma apresentação, organizada por criadores de cavalo, com desfiles de animais, cavaleiros e amazonas que percorrem ruas e avenidas importantes da cidade. Para Silva (2001), o significado da Cavalgada é abrir

> espaço na vida urbana para celebrar uma identidade com os símbolos do rural, que se manifesta de inúmeras formas no cotidiano da cidade, desde pinturas nos prédios mais altos retratando boiadas, até anúncios publicitários que frequentemente recorrem a fazendas, chácaras, peões, caipiras, gado, chapéus, para falarem da identidade goiana (SILVA, 2001, p. 34).

Além disto, a autora identifica neste evento uma característica sociopolítica das mais importantes, para ela a Cavalgada sugere a imagem de uma "classe rural vencedora", isto é, "um grupo que se apresenta como a elite de Goiás e olha, literalmente do alto, do lombo do cavalo manga-larga, orgulhoso, altivo, para os outros segmentos e populares que assistem ao desfile" (SILVA, 2001, p. 34).

Neste sentido, Silva (2001) observa que, no ano em que fez sua observação de campo sobre a Cavalgada e a Exposição Agropecuária, a Praça Cívica, em Goiânia, local onde se localiza o Palácio do Governo e a Residência Oficial do Governador, foi fechada por policiais militares quando passou pela cidade a Marcha dos Trabalhadores Rurais do Movimento dos Sem-Terra (MST), que se dirigia a Brasília para protestar contra a chacina de Eldorado dos Carajás. Cerca de um mês depois a Cavalgada era recebida pelo governador, em plena Praça Cívica. Para a autora, isto "deixa claro que a classe representada na Cavalgada é o segmento legitimado pelo Estado como representação da riqueza gerada pela agricultura e pecuária em Goiás e, portanto, deve ser privilegiada como portadora dos símbolos da ruralidade goiana" (SILVA, 2001, p. 34).

> Na Cavalgada, especificamente, o rural se encontra simbolicamente com o urbano. Homens vestidos de peões (botas, chapéus, cintos com fivelas largas) marcham pela cidade com seus cavalos de raça, anunciando o tempo da festa agropecuária. O governador interrompe suas atividades administrativas para receber os representantes do rural. Para se adequar a esse "novo tempo", a cidade tem o seu transito alterado. É o tempo de suspensão da urbanidade e de celebração do que seriam as nossas origens rurais. A Cavalgada simboliza a morte temporária do urbano, da cidade, que renasce, potencializada de elementos rurais, no

Parque Agropecuário (Op. cit., p. 35).

O *country* e suas representações – os rodeios, a Exposição Agropecuária e a Cavalgada – constituem-se na configuração simbólica hegemônica e unificadora dos signos da ruralidade – o caipira e o sertanejo – ao atualizá-los e revesti-los com símbolos da modernidade e da urbanidade. Estes, agora atualizados, passam a ser entendidos como originais e são essencializados como definidores da identidade do "povo" goiano. Um dos mecanismos de identificação em jogo aqui é a indústria cultural, que ressignifica aspectos das tradições locais e difunde-os sob a forma mercantil para um público massificado, inserindo-os em uma nova demanda por bens simbólicos.

Neste sentido, em Goiás o estilo *country* resgata, para se legitimar em um contexto urbano, aspectos ancestrais da formação do estado, de uma memória coletiva da ruralidade, especialmente as boiadas e os peões de boiadeiros representados por Hugo de Carvalho Ramos[2] como o tipo social do *sertanejo*. Assim, é encenada a adesão e a unificação de todas as classes em torno do universo simbólico do *country*, na época da festa a cidade praticamente se transfere para o parque agropecuário e "os goianos são autorizados coletivamente a serem sujeitos rurais, a publicidade se volta para os símbolos e referências à festa" (SILVA, 2001, p. 31), dando a impressão de um espaço democratizado, em que todas as classes se encontram sob um princípio unificador comum.

Contudo, como mostra Silva (2001), na própria festa estão implicadas formas de diferenciação de classe, na medida em que, de fato, a cidade se transfere para o local de realização do evento. Estas formas de diferenciação se revelam desde os meios de locomoção utilizados pelas

2 Hugo de Carvalho Ramos (1885-1921), nascido na antiga Vila Boa de Goiás, foi poeta e escritor. É o autor de um dos livros mais importantes da literatura goiana, *Tropas e Boiadas*.

pessoas para se dirigirem ao parque até as formas de recriação das desigualdades sociais, através da existência de espaços altamente hierarquizados e rigorosamente demarcados, como lojas, bares, restaurantes e os camarotes reservados aos convidados.

O poder do estilo *country* provém de um discurso hegemônico na região, que consiste em uma disposição pedagógica de conformar o "povo" (goiano) segundo atributos preestabelecidos. Os elementos deste discurso se compõem pelas origens rurais e a ideia de "sertão", por um lado, e, por outro lado, o discurso do progresso, extraído do movimento varguista da década de 1930 e sua apropriação do bandeirantismo como signo da Marcha para o Oeste, passando pela construção de Goiânia, até o desenvolvimento agro-industrial da década de 1980 e a integração definitiva do estado ao mercado nacional. O *country*, portanto, ocuparia, a partir da segunda metade da década de 1980, o núcleo definidor de uma interpelação pedagógica da identidade goiana, em sua pretensão de retomada das raízes rurais – reformulando o sentido do *caipira* e do *sertanejo* – e de ser moderno ao mesmo tempo.

Contudo, o processo de modernização exige a inclusão crescente de grupos e comunidades pelo discurso nacional, de modo que se torna impraticável a repetição e reiteração do "povo" como "uno", conforme exige o discurso nacionalista ou regionalista (para o caso goiano). Trata-se da impossibilidade de narrar o "povo" como sempre o mesmo e sempre pertencendo ao mesmo complexo ideológico compreendido pela ideia de nação/região. Impossibilidade esta que tende a inviabilizar toda e qualquer pretensão de domínio cultural.

A função pedagógica da recuperação das bandeiras paulistas que justificou a ocupação do espaço territorial brasileiro e contribuiu para a formação do sentimento de pertencimento à nação brasileira no sertão goiano colide com o ato de interpelar a nação a partir de um ponto de vista contemporâneo, o que Bhabha (2003) denomina

de ato da performance narrativa.

As fissuras que são produzidas por esta colisão revelam a recorrência a um passado nacional atávico e a uma linguagem de pertencimento arcaico que "marginalizam o presente da 'modernidade' da cultura nacional" e expõe a "política sem duração" (BHABHA, 2003, p. 234) do discurso ambivalente da nação/região.

O discurso regional deixa suas fissuras e cisões evidentes ao tentar, ao mesmo tempo, narrar o "povo" a partir de atributos preestabelecidos e das marcas de um passado atávico – faceta pedagógica do discurso – e incorporar cada vez mais aspectos da vida cotidiana na modernidade, inclusive grupos sociais e comunidades, no entendimento do "povo" como unidade reprodutiva da vida social – faceta performativa do discurso. O autor afirma que "na produção da nação como narrativa ocorre uma cisão entre a temporalidade constitutiva, cumulativa do pedagógico [o povo como "objeto"] e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo [o povo como "sujeito"]" (BHABHA, 2003, p. 234).

A *cisão* entre o pedagógico e o performativo no processo de identificação que a narrativa da nação produz torna a referência a um "povo" "em um problema de conhecimento que assombra a formação simbólica da autoridade nacional" (BHABHA, 2003, p. 212). Neste "tempo-duplo" é que deve ser pensado o povo, de acordo com Bhabha (2003) "o povo consiste em 'objetos' históricos de uma pedagogia nacionalista (...)" (BHABHA, 2003, pp. 206-207) e, ao mesmo tempo, consiste

> Em "sujeitos" de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (BHABHA, 2003, p. 207).

Assim, "a nação [região] se transforma de símbolo da modernidade em sintoma de uma etnografia do 'contemporâneo' dentro da cultura moderna" (BHABHA, 2003, p. 209) e o antagonismo entre o performativo e o pedagógico introduz, para o autor, a temporalidade do "entre-lugar", ou seja, aquele espaço aberto aos discursos de minorias, às histórias heterogêneas de povos em disputa, de autoridades antagônicas e de locais tensos de diferença cultural (BHABHA, 2003, p. 210).

> Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua "diferença" é transformada de fronteira "exterior" para sua finitude "interior", a ameaça da diferença cultural não é mais um problema do "outro" povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um. O sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria (BHABHA, 2003, p. 213).

Na atualidade, o discurso nacional, defrontado com os discursos de minorias que ao interrogarem e questionarem a legitimidade da narrativa da nação logram refrear os objetivos de unificação e homogeneização, torna-se duplo e

> esse espaço suplementar de significação cultural que revela – e une – o performativo e o pedagógico nos oferece uma estrutura narrativa característica da racionalidade política moderna: a integração marginal de indivíduos num movimento repetitivo entre as antinomias da lei e da ordem. É do movimento liminar da cultura da nação – ao mesmo tempo revelado e unido – que o discurso da minoria emerge (BHABHA, 2003, p. 218).

Contudo, ainda que a duplicação da interpelação do discurso nacional produza uma margem de incerteza do significado cultural que pode se tornar o espaço para uma posição agonística da minoria (BHABHA, 2003, p. 234), Bhabha (2003) afirma, retomando Benjamin, que, neste contexto, o povo ainda emerge na nação como uma sugestão fantasmagórica de ser sempre o mesmo agora e em tempos passados, homogêneos e esvaziados de conteúdo, e o signo do moderno espaço-nação permanece, também, o mesmo, agora e sempre; neste sentido, ele é, também, alienante e repetitivo, para o autor, "se esse é o tempo do anonimato do povo, ele é também o espaço da anomia da nação" (BHABHA, 2003, p. 225).

Para entender esta permanência (diferente de continuidade) do signo, o autor recorre à noção de "vontade de nacionalidade". Para ele, "ela é em si mesma o lugar de um estranho esquecimento da história do passado da nação: a violência envolvida no estabelecimento dos escritos da nação. É este esquecer – a significação de um sinal de subtração na origem – que constitui o começo da narrativa da nação" (Id. Ibid.). Segundo Bhabha (2003)

> o povo emerge na finitude da nação, marcando a liminaridade da identidade cultural, produzindo o discurso de dois gumes de territórios e temporalidades sociais, então no Ocidente, e de modo crescente também em outras partes, é a cidade que oferece o espaço no qual identificações emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados (BHABHA: 2003, p. 237).

De qualquer modo permanece neste tempo cindido da nacionalidade o objetivo da diferença cultural ou, em nosso caso, da região, que é

> rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação

> da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna (BHABHA, 2003, p. 228).

No plano local ou regional a lógica parece ser a mesma descrita acima para o plano nacional, isto é, ainda que a emergência de culturas disjuntivas produza fissuras e a duplicação (ainda que suplementar) da interpelação da identidade hegemônica, esta permanece, em seus apelos ao passado, "como o espaço anterior da significação que 'singulariza' a totalidade da cultura da nação [da região]" (BHABHA, 2003, p. 234).

Tal aspecto se evidencia pela emergência no interior do campo de produção musical de diversas comunidades musicais que vão da MPB ao Rock, passando pelo Reggae e pela musica eletrônica. A insurgência de comunidades musicais, distantes – de um ponto de vista estético – do estilo *country,* ilustra as cisões e fissuras do discurso regional.

Essas comunidades musicais são "comunidades reflexivas" (LASH, 1997), isto é, constroem a própria identidade, as quais, frequentemente situam-se como antagônicas às identidades dominantes.

Lash (1997) afirma que nos diversos "campos" (no sentido bourdiesiano, como espaços sociais em que são disputadas e legitimadas as ideias e as práticas em cada campo) existentes em sociedade podem ser encontradas todas as características de uma comunidade reflexiva. Este autor considera que "as comunidades culturais, o 'nós' cultural, são coletividades de práticas estabelecidas compartilhadas, significações compartilhadas, atividades de rotina compartilhadas, envolvidas na obtenção do significado" (LASH, 1997, p. 178).

Para ele, mesmo as subculturas – cenas

em nossa terminologia – possuem processos culturais e práticas culturais incorporadas, que são "autênticas" ou específicas. Esta afirmação situa-se para além das perspectivas que compreendem a produção e o consumo da cultura como escolhas racionais de produtos no mercado, pois estes artefatos constituem-se em fontes de significado e podem ser usados para lutas coletivas contra a dominação. Inexiste aí uma relação de posse ou propriedade dos artefatos, já que os produtores são consumidores e os consumidores são produtores de bens culturais em comunidade.

Portanto, para este autor mesmo uma subcultura de juventude pode ser considerada uma *comunidade* reflexiva, pois,

> se somos "arremessados" nos significados e práticas coletivas do estar-no-mundo de uma comunidade simples [ou tradicional], reflexivamente "arremessam-nos" no mundo comunal de uma subcultura jovem, à medida que nos decidimos nos envolver nela, ou mesmo vir a participar com os outros em sua criação (LASH, 1997, p. 177).

As características da comunidade reflexiva são "as significações e práticas compartilhadas, o envolvimento afetivo com os 'instrumentos' e o produto, a geração interna de padrões, *telos* e objetivos, as obrigações percebidas, a orientação pelo *Sitten* (costume), o *habitus* característico" (LASH, 1997, p. 193).

Acerca da possibilidade de significação numa sociedade que se encontra esvaziada de significados, como a sociedade atual, Lash (1997) aventa a possibilidade de que a chave para encontrar o local da significação na modernidade seja o domínio estético, entretanto, alerta para a necessidade de não se questionar tanto sobre a criação da significação, mas procurar pela significação que já existe nas comunidades.

Remetendo-se à obra de Pierre Bourdieu, o autor faz uma analogia entre a noção de "campo"

daquele e as comunidades realmente existentes nas sociedades modernas, que são comunidades reflexivas. Segundo ele a comunidade reflexiva,

> pode ser instrutivamente compreendida em relação ao conceito de 'campo' de Pierre Bourdieu. neste caso, para Bourdieu, na sociedade tradicional não há campos, mas há comunidade. Entretanto, na modernidade há a diferenciação de vários campos 'delimitados' (...) a partir dos quais surge o 'campo social' geral. O campo social, embora dividido em frações de classe, é atomizado, e os únicos tipos de comunidade a serem ali encontrados são as comunidades imaginadas. As comunidades modernas 'reais', que também são comunidades reflexivas, podem ser encontradas nos campos delimitados (LASH, 1997, p. 192).

E, neste sentido,

> essas comunidades [os campos] também são reflexivas, pois: primeiro, a pessoa não é nascida ou "arremessada", mas "se arremessa" nelas; segundo, elas podem estar amplamente espalhadas pelo espaço "abstrato", e também talvez ao longo do tempo; terceiro, elas conscientemente colocam para si mesmas o problema da sua própria criação, e da constante reinvenção, muito mais que as comunidades tradicionais; quarto, seus "instrumentos" e produtos tendem a ser não materiais, mas abstratos e culturais (LASH, 1997, p. 193).

Os objetos das lutas entre os campos são as suposições básicas, os hábitos, os costumes; quem está lutando, portanto, é a classe como um *habitus* coletivo, como um conjunto de atividades de rotina, como uma forma de vida, e mediante a força das significações e dos hábitos

compartilhados (LASH, 1997, p. 198).

No que se refere ao campo de produção musical goianiense, a cena de rock independente conforma-se como uma "comunidade reflexiva", de acordo com a caracterização exposta acima. Adquire importância neste sentido a estrutura do campo de produção musical que explicita a relação entre os campos de produção musical restritos com o campo social mais amplo e com o campo político. Ao mesmo tempo, a estrutura do campo possibilita vislumbrar as condições de autonomia e de criatividade, além das formas de identificação. O campo de produção musical também se caracteriza pelas lutas por capital econômico e por capital simbólico.

No que se refere ao primeiro torna-se importante o que podemos denominar de "economia política da música", que no caso goianiense se relaciona com os embates coletivos pela criação de um mercado intermediário para a música em Goiás e no Brasil. Neste sentido, o espaço para a difusão e o crescimento das "independentes" – que compõem os campos de produção musical restritos – se abre em função da "crise" das multinacionais (*majors*) da música. É nos interstícios desta crise que se desenvolvem, atualmente, as condições de criatividade, que têm como *locus* privilegiado os festivais, ao invés da gravação de discos. À forma política que estes embates assumem estamos denominando, neste trabalho, de política da diferença.

No entanto, na música, movimentos disruptivos ou alternativos, como a cena independente, raramente se opõem diretamente às forças políticas dominantes, frequentemente posicionando-se paralelamente, do ponto de vista político-ideológico, aos representantes destas na luta por posições no campo de produção musical.

A dimensão política da cena independente emerge apenas na medida em que a luta por posições no campo permite o acúmulo de capital simbólico suficiente para a legitimação no campo de poder e no campo social mais amplo das formas e conteúdos culturais produzidos na cena.

A legitimação cultural, portanto, as tentativas de se estabelecer na própria estrutura do campo e de manter o grau de autonomia aí conquistado, depende da época e do estágio "evolutivo" que a modernidade atingiu no país ou na região.

Portanto, "jogam o jogo" da conquista e legitimação de espaços nos campos de produção cultural não apenas as condições econômicas, mas também a abertura da sociedade para a diferença, ou seja, a permeabilidade da autocompreensão cultural da sociedade às expressões culturais e às identidades alternativas ou disruptivas.

Em que pese o fato da legitimação da cena independente de Goiânia se relacionar profundamente com os aspectos do mercado – geração de emprego e de renda, circulação de capital, busca por profissionalização –, a conquista de capital simbólico pode ser considerada o elemento preponderante neste processo.

Neste sentido, a reportagem da revista Bravo!, que em sua edição nº. 100 elegeu os principais acontecimentos culturais do Brasil, afirma que "o Goiânia Noise reescreveu a geografia do rock brasileiro" (RELEASE GNF, 2006), um dos entrevistados da pesquisa que deu ensejo a este texto afirma o seguinte:

> tem um momento laminar assim, sabe?, uma das primeiras vezes que o Fernando Perillo foi receber a gente, tipo lá na Agepel, porque?, porque saiu na Bravo! uma resenha do Mechanics. Quantas pessoas de Goiânia apareceram na Bravo!? E saiu uma resenha lá, elogiando, falando que Goiânia era massa que a banda era doida..., entendeu?, aí eu fui chegar lá, tava a revista na mesa do cara. Quer dizer, eu tava fazendo a mesma coisa de sempre, que eu sempre fiz, agora se o cara precisa dessa legitimação externa, é um problema ali. Porque esses caras já tinha que ter se ligado mais de coisas que tão acontecendo na cidade (M.J., entrevista, musico e produtor, Goiânia).

A luta por legitimação da cena independente possui suas próprias instâncias de consagração nas revistas especializadas, articulistas, blogueiros, sites etc., que são cada vez mais visitados e lidos; as formas de consagração frequentemente extrapolam os limites do próprio campo sendo confirmadas por pessoas em posições de destaque no campo cultural nacional e mesmo no campo do poder – um dos estandes visitados pelo Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na feira de cultura de Salvador em 2006 foi o estande da Abrafin.

Assim, tem-se na cena independente de Goiânia uma estrutura semelhante a do quadro a seguir, inspirada no diagrama estabelecido por Bourdieu (2005) para analisar o campo literário francês[3].

A estrutura da cena independente de Goiânia tem, portanto, a cena alternativa com maior capital econômico e simbólico e a cena underground ocupando uma posição dominada. A autonomia em relação ao campo de poder é muito grande em ambas, sendo que a ideologia do rock consiste no principal fator de constrangimento, obrigando os integrantes da primeira a buscar formas de reconciliação estéticas e discursivas, e aos da segunda a uma espécie de conservantismo em termos das formas estabelecidas, baseadas nas tradições locais de produção musical.

Trata-se de um tipo de movimento cultural de juventude que propõe a construção da diversidade cultural e musical em uma cidade em que a diversidade se limita ao discurso conservador do pluralismo cultural. Nas práticas da cena independente, ao contrário, ela é afirmada cotidianamente e extrapola os limites da produção musical, adquirindo um caráter de reconhecimento das diferenças, em que se inclui, por exemplo, a diferença de gêneros e de opção sexual.

Barry Shank (1994) em seu estudo sobre a cena de rock em Austin, Texas, afirma que a cena

3 Conferir Diagrama 1, p. 45.

texana se ancorava na realidade social através da noção de adolescência. Apoiado em Julia Kristeva ele considera a adolescência como uma estrutura aberta (*open structure*) e que a passagem do Imaginário para a prática propriamente dita, dentre os adolescentes roqueiros de Austin, ocorre "dançando com o abjeto",

> without the access to social power provided by a firm grounding in the dominant social structure, adolescents refuse the categories and structures that it entails. Thus the potential for imaginary identification with a tremendous variety of normatively excluded positions is greatly enhanced, and the powerful subjective feelings that this process engenders both describe the pleasures that derive form participation in a scene and explain the capacity of adolescents to dance with "the abject" (SHANK, 1994, p. 135).

Além disto, a noção de adolescência como uma estrutura aberta seria correlata à própria definição da pós-modernidade, como marcada pela velocidade e pela fluidez nos processos de identificação. O seu conceito de "abjeto", extraído de Julia Kristeva,

> represents the limit of tentatively constructed identity, where desire, driving the search for plenitude, borders the repulsed, the reviled, the not-I. The abject represents those portions of the prespeaking being that have been rejected in the construction of identity within the symbolic order. Musical, lyrical, and physical expressions located at the boundaries of the abject (the repulsed or reviled) are used by the subject to signify itself "neither as a psychotic nor as an adult", but, indeed, to represent itself in the most tentative aspects of identity construction, through the imaginary play of

> adolescence, in the first throes of practice, moving beyound listening, consumption, incorporation, to participation, production, singing (SHANK, 1994, p. 135).

O Imaginário, por sua vez, é lugar onde não há lei, onde o Simbólico (o "S" capital de Jacques Lacan, "o nome do pai") ainda não implementou seu poder, e onde os adolescentes recusam as categorias e normas estabelecidas. Assim, as identificações imaginárias com as posições normativas excluídas, basicamente aquelas que são pronunciadas através das performances no rock e as energias libidinais que emergem daí, explicam os prazeres de se pertencer a uma cena e as inter-relações com o "abjeto". Dançar com o "abjeto" significa compartilhar experiências marcantes em contextos plenos de trocas afetivas e altamente inclusivos.

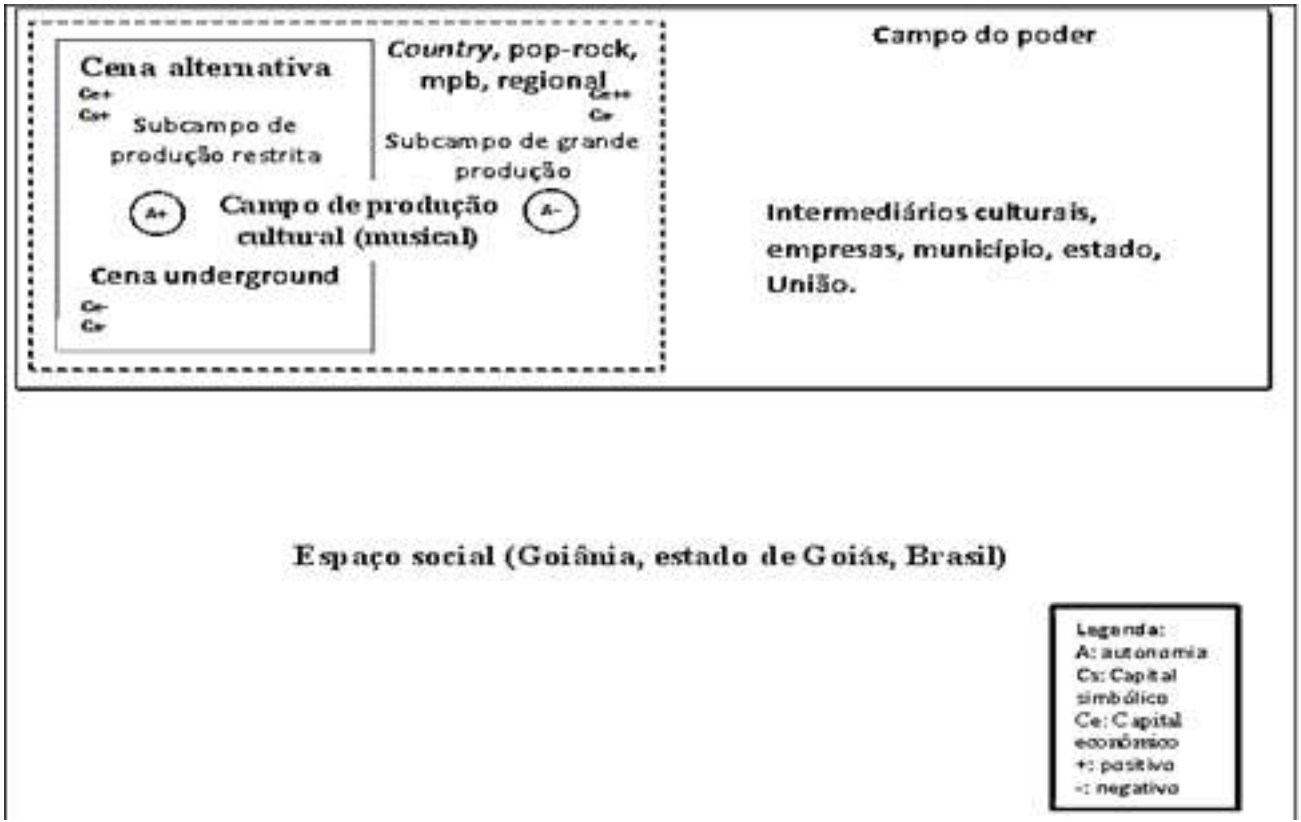
Em Goiânia, o caráter inclusivo e pleno de trocas simbólicas pode ser evidenciado pela inexistência de brigas na cena independente, como afirma um de nossos entrevistados,

> Goiânia, é todo mundo em paz, você não vê briga, que galera que se respeita desse tanto. Então, cara, tá massa, você vai no GNF, no mesmo dia toco ação direta, tocou maldita, tocou não sei quem, e tocou um cara que toca rockabilly, e todo mundo numa boa, todo mundo se entende, todo mundo conversa, todo mundo se respeita, e todo mundo vê o som de todo mundo (F. entrevista, musico, Goiânia).

Shank (1994) afirma que as identificações com o "abjeto" produzem novas posições discursivas e transformam o simbólico, "Adolescence has something subversive about it" (SHANK, 1994, p. 135).

Acreditamos que em Goiânia a dimensão política da cena independente surge, desde o seu início, a partir da contestação do discurso pluralista existente na cidade e da implementação

DIAGRAMA 1 – Campo de produção musical e cena independente de Goiânia



de uma noção radical e cosmopolita de diversidade cultural, que ocorre através do reconhecimento das diferenças.

Tal confrontação do pluralismo conservador vigente em Goiânia se relaciona com o questionamento de certa mentalidade dominante dentre os gestores públicos da área da cultura e nas próprias políticas culturais. Tal mentalidade insiste em privilegiar as expressões culturais que adotam traços das raízes e tradições regionais, incluindo-se entre estas o *country*. Daí o paroquialismo ou, como afirma Borges (1998), a "síndrome de periferia".

Parece-nos que em Goiânia sempre houve uma intenção política por traz das iniciativas da juventude roqueira, de questionamento do provincianismo da cidade e de realizar as promessas de cosmopolitismo, de construir na prática o discurso da diversidade e de enfrentamento da dominante cultural local, que é simbolizada pelo *country*. A confrontação do paroquialismo goiano – ou, como é comumente denominado, a "cultura do pequi" – pode ser evidenciada pelas afirmações de que a construção da cena seria fruto de uma "guerrilha cultural" ou, ainda, no *slogan* da revista goiana especializada no rock independente – revista Decibélica – de que "agora é guerra".

Como afirmado anteriormente, a cena independente trava uma luta pela conquista de capital cultural e pela legitimação dos próprios valores e práticas, isto é, da identidade roqueira, no campo de produção musical e no campo social mais amplo. Portanto, a cena independente também produz efeitos disruptivos na cultura goiana.

Tais efeitos disruptivos decorrem, em primeiro lugar, do fato de se tratar de uma expressão cultural das mais improváveis de ter se sobressaído em Goiás, o rock. Em segundo lugar, eles derivam do fato de que o rock goiano passa a ser respeitado nacional e internacionalmente e as bandas locais passam a ser consideradas, ao menos no circuito independente e de acordo

com alguns críticos, como revelações da, assim chamada, nova música brasileira.

Em terceiro lugar, Goiânia, a partir da movimentação da cena independente entra no circuito nacional de grandes eventos da música, em particular devido ao Goiânia Noise Festival, e passa a receber bandas renomadas no cenário nacional e internacional. Como uma consequência adicional deste terceiro aspecto, a cena independente revelou a existência de um público ávido por novas experiências culturais, distintas do lugar comum ocupado pela música sertaneja e pela música regional.

E o último, mas não menos importante, efeito disruptivo provocado pela cena independente de Goiânia é o fato de que a construção de toda esta movimentação cultural foi iniciada e é conduzida por jovens. Estes, com o mínimo de apoio, abriram as portas para a construção deste cosmopolitismo goianiense e serviram de exemplo para produtores em diversas áreas do campo da cultura. Sua atuação rompe frontalmente com as perspectivas mais difundidas das políticas públicas para a juventude em Goiás e, principalmente, com a perspectiva adultocêntrica vigente na sociedade goiana e, em particular, na produção cultural dominante no estado de Goiás.

Diferentemente de Shank, no entanto, acreditamos que a cena de Goiânia não se enraíza no chão das relações sociais através da noção de adolescência, apesar desta se constituir em uma importante referência para as práticas que aí tem lugar. O substrato social da cena independente pode ser encontrado na categoria de juventude; em suma, a cena independente se constitui um "movimento cultural de juventude" cuja forma política denominamos de política da diferença.

Para nós, o vínculo da cena independente com a pós-modernidade, ainda à diferença de Shank, ocorre através desta dimensão política. Neste sentido, é possível considerar a cena, conforme a definição de Stanley Aronowitz (1992), como um movimento social pós-moderno. Para este autor os movimentos sociais

na pós-modernidade, "entram nas arenas políticas nacionais e internacionais falando a linguagem do localismo e do regionalismo, um discurso que, apesar de internacionalista, não recorre à solidariedade de classe tradicional como sua principal linha de ataque, mas se dirige ao poder como antagonista" (ARONOWITZ, 1992, p. 173).

Além dos aspectos já referidos, a política da diferença, ou a forma política contemporânea que o rock assume, pelo menos em Goiânia, também se relaciona com a dimensão estética da cena e, consequentemente, com o grau de autonomia conquistado por ela. A dimensão estética da política do rock pode ser visualizada em diversas práticas existentes na cena, desde a moda até as formas de comportamento; desde os discursos de criação de um mercado intermediário até as reivindicações por representantes políticos nas instâncias formais de poder; desde a produção de eventos, passando pela de CDs, até as performances dos artistas no palco.

As relações entre a cena independente de Goiânia e o estilo *country* tornam-se mais explicitas diante da estrutura do campo de produção musical e os embates entre eles se relacionam às lutas por capital econômico e capital simbólico (legitimação no campo do poder e no campo social mais amplo). Tais lutas pelos diferentes tipos de capital no campo de produção musical podem ser tomadas como um indicativo de lutas mais amplas e profundas relativas às fissuras e à ambiguidade do discurso da e sobre a região.

Temos, por um lado, um "pluralismo cultural" de matriz conservadora que jamais permite que a diferença se afirme concretamente. Pluralismo que surge na atualidade como decorrência dos próprios embates entre a pretensão hegemônica de afirmar a região através das raízes rurais e da noção de sertão e que tem na noção de "goianidade" sua denominação mais importante, e a emergência de grupos sociais, comunidades e movimentos sociais que forçam uma cisão

daquele discurso, ao obrigá-lo a incoporá-los à contemporaneidade da região.

Mas, por outro lado, há, em particular na cena independente, uma política, baseada localmente, questionadora das normas estabelecidas, das formas de comportamento, da falta de criatividade, de reconhecimento das diferenças, de autonomia na produção cultural, de produção de alternativas econômicas, que denominamos de "política da diferença".

Referências Bibliográficas

SHANK, Barry. Dissonant Identities. The Rock'n'Roll scene in Austin, Texas. Hanover, NE: Ewsleyan University Press of New England, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ARONOWITZ, Stanley. Pós-modernismo e Política. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política.* São Paulo: Rocco, 1992.

TOYNBEE, Jason. *Making popular music – Musicians, creativity and institutions.* London: Arnold; New York: Oxford University Press Inc., 2000.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BORGES, Pedro Célio Alves. *Ruralismo, síndrome de periferia e Estado*. Mitos políticos e identidade regional em Goiás. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília: 1998.

LASH, Scott. A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética, comunidade. In: LASH, Scott. (et. al.). *Modernização reflexiva: política,*

tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.

SILVA, Reijane Pinheiro. *Aqui o sistema é bruto:* o movimento country e a identidade goiana. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.